



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE E STORIA DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVI

La danza nel cinema muto italiano

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottorando

Dott. Uffreduzzi Elisa

Tutore

Prof. Jandelli Cristina

Coordinatore

Prof. Messina Maria Grazia

Anni 2011/2013



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE E STORIA DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVI

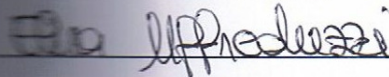
COORDINATORE Prof. Maria Grazia Messina

La danza nel cinema muto italiano

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

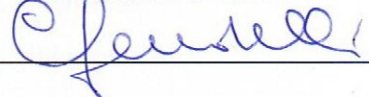
Dottorando

Dott. Uffreduzzi Elisa



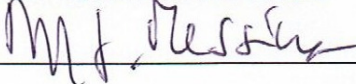
Tutore

Prof. Jandelli Cristina



Coordinatore

Prof. Messina Maria Grazia



Anni 2011/2013

La danza nel cinema muto italiano

Indice

Introduzione		5
I	La danza folclorica italiana nei “dal vero”	13
II	Il ballo da sala nel cinema muto italiano	37
II.1.a	Il tango nel cinema muto italiano	38
II.1.b	Tango apache: il contesto internazionale	48
II.1.c	Tango e danza apache nel cinema muto: la via italiana	59
II.1. d	Un tango “fuori tempo”. Hollywood tra <i>cortes</i> y <i>quebradas</i> . Emilio Ghione: l’ultimo tango, per l’ultimo apache	69
II.2	Feste, balli e ricevimenti. La danza di società come “color locale”	77
III	Attrazioni in punta di piedi: la danza classica nel cinema muto italiano	91
III.1	<i>Excelsior</i> , la danza classica al cinema	93
III.2	Lucio D’Ambra: le regie tra cinema e danza	99
III.3	Opzioni registiche per la danza classica nel cinema muto italiano	102
IV	Modernismo coreutico	113
IV.1	La danza nuova di Loïe Fuller	116
IV.2	Isadora Duncan e la lezione greca	128
IV.3	Orientalismo: coreografia di una seduzione	136

IV.3.a	Salomè, l’Oriente, la danza moderna	143
IV.3.b	Ruth St. Denis: un orientalismo <i>sui generis</i>	164
IV.4	Futurismo e danze d’avanguardia	180
IV.5	Ida Rubiņštejn, il sincretismo coreutico e la crisi del cinema muto italiano	218
V	Conclusioni	237
V.1	I numeri	237
V.2	Il suono	238
V.3	Il movimento	245
Appendici		
a	Glossario dei termini coreutici ricorrenti nel testo	255
b	Indice dei film del cinema muto italiano a contenuto coreutico (1896-1921 ca.)	263
Trascrizioni di documenti:		
c.	<i>Il tango ed il suo fango</i> : la censura contro il tango sulle pagine de «L’Unità Cattolica»	581
d.	<i>Abbasso il tango e Parsifal!</i> : Filippo Tommaso Marinetti contro il tango	683
e.	<i>Excelsior</i> : analisi strutturale del <i>Passo a otto della Fama</i> e del <i>Primo quadro</i> , l’Oscurantismo (di Flavia Pappacena)	685
f.	Dal Quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del <i>Ballo Excelsior</i>	689
g.	<i>La parola ritorna</i> : prologo di Lucio D’Ambra per la prima di <i>Excelsior</i> (Luca Comerio, 1913) al Teatro Adriano di Roma, il 29 aprile 1914	693
h.	Manifesto de <i>La danza futurista</i>	701
i.	<i>Il mimodramma</i> , manifesto	709
l.	Tabella delle case di produzione dedite al cinema di matrice coreutica (1896-1921 ca.)	713

m.	Iconografia	717
n.	Filmografia	739
o.	Bibliografia	743

Legenda:

mdp: macchina da presa

inq./inqq.: inquadratura/inquadrature

dx: destra

sx: sinistra

min.: minuto/minutaggio

did.: didascalia

col.: colore

s.d.: senza data

Introduzione

Fin dalle origini del cinema, la danza, in quanto spettacolo del movimento al pari di esso, ne è spesso stata protagonista. Sono molteplici le ragioni del ricorrere della presenza coreutica all'interno dei film. Quando nasce il cinema (convenzionalmente nel 1895), nella cultura dello spettacolo di inizio Novecento, il concetto di attrazione – intesa come «elemento avvincente, sensazionale, di un programma»¹, come momento di «pura «manifestazione visiva»»² – è molto diffuso e al cinema trova una prima applicazione nelle vedute unipuntuali (composte cioè da un solo piano e riprese in un unico quadro) della prima ora, ma sopravviverà ancora a lungo nelle vedute pluripuntuali (composte da più piani/quadri), in forma «narrativizzata» (quando cioè i singoli elementi di «attrazione» sono presenti ma in forma integrata nella narrazione). Nel primo caso, secondo la terminologia cara a Gunning e Gaudreault si parla di «sistema delle attrazioni mostrative», mentre nel secondo di «sistema dell'integrazione narrativa». Nel corpus di film che ho circoscritto per la presente ricerca, ho individuato numerosi casi sia del primo che del secondo tipo, quest'ultimo certamente diffuso in modo molto più ampio. La danza infatti, parimenti a numeri circensi e scene comiche, riveste spesso nel primo cinema il ruolo di «effetto visivo», spettacolo puro, condizione sufficiente alla visione filmica³, tuttavia, se è vero che «nel sistema delle attrazioni mostrative il regime della narrazione filmica è chiaramente del tutto secondario. [e] Al contrario vi regnano sovrane la mostrazione filmica e l'attrazione»⁴, più complicato è stabilire quanto le attrazioni siano tali – cioè forme di spettacolo puro – all'interno di una narrazione e quanto invece sfuggano ad essa, per svolgere ancora la funzione di «mostrazione», in antitesi a quella narrativa. Spesso infatti,

¹ Jean Giraud, *Le lexique français du cinéma des origines à 1930*, Cnrs, Paris, 1958, cit. in André Gaudreault, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 38

² Tom Gunning, *Attractions, truquages et photogénie: l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907*, in Michele Lagny, et al., a cura di, *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, p. 179, cit. in A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, cit., p. 38.

³³ Sottolinea tuttavia Gaudreault come anche alcuni elementi oggi parte dell'abituale linguaggio cinematografico (come il primo piano, il plongée e il carrello) nelle loro prime apparizioni abbiano spesso svolto questo ruolo attrazionale, al pari dei numeri circensi. Si pensi ad esempio al primo piano del capo dei banditi che spara in direzione dell'obiettivo della macchina da presa in *The Great Train Robbery* (La grande rapina al treno) di Edwin Porter (1903). Nella cinematografia successiva il primo piano sarebbe divenuto elemento funzionale alla resa psicologica del personaggio o avrebbe assunto funzione deittica nei confronti di dettagli del profilmico, divenendo così funzionale alla narrazione. Cfr. A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, cit., pp. 41-42.

⁴ *Ivi*, p. 41.

pur perfettamente giustificate dalla trama e anzi funzionali ad essa, le attrazioni – la danza nella fattispecie – assurgono al ruolo di protagoniste, riprese perlopiù secondo una prospettiva di tipo teatrale, in lunghe scene, quando non intere sequenze, che si sottraggono a una definizione univoca. Svolgendo la ricerca della quale qui propongo i risultati, ho potuto appurare che la danza nel cinema muto italiano è quasi sempre “un’attrazione”, a prescindere dalla sua integrazione narrativa. Lo è ogniqualvolta cattura l’attenzione dello spettatore, squarciando la trama per divenire protagonista del quadro e ciò accade in larga parte della casistica filmica individuata. Sfugge forse a quest’ampia categoria di coreutica come “attrazione” la danza in quanto color locale, che nelle forme del ballo da sala talvolta può rimanere relegata nello sfondo senza divenire mai protagonista (nel film *In assenza dei padroni*⁵, ad esempio). Eppure anche in questo caso si potrebbe obiettare che il fatto stesso che ne stiamo parlando tradisca la cifra “attrazionale” di quei balli: qualcosa, il *punctum* di cui parlava Roland Barthes⁶, ha catturato la nostra attenzione, facendo di nuovo della danza in certa misura una protagonista, un effetto, un’attrazione. Non dissimilmente dalle foglie mosse dal vento in *Le repas de bébé* (Frères Lumières, 1895), dove non era tanto la scena in avampiano, quanto piuttosto ciò che avveniva sullo sfondo, rivelato dalla profondità di campo, a costituire il *punctum*, a rapire il nostro sguardo⁷. Non a caso Cristina Jandelli parla di «vera attrazione del film»⁸ a proposito delle esibizioni sceniche di Lyda Borelli nel film *Ma l’amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913), nelle quali le allusioni alla danza si danno nella duplice veste di alcuni semplici passi di uno pseudo-flamenco (Fig. 1) eseguiti dalla protagonista Elsa Holbein (Lyda Borelli) sul palcoscenico e del costume da Salomè che l’attrice indossa in un’altra scena del film, a questa precedente⁹ (Fig. 2).

Su un piano più strettamente semantico, Ratiba Hadj-Moussa sottolinea invece la dimensione fisica, corporea della danza, riconoscendo nel corpo danzante sullo schermo cinematografico l’espressione del sociale: «le corps est une sorte de *topoi* à partir duquel les systèmes représentatifs signifient leur inclusion dans le social et leur participation à son

⁵ *In assenza dei padroni* (Cines, 1912), lunghezza originale: 144 m; lunghezza copia consultata (Eye library): 140 m; B/N; Desmet collection.

⁶ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 44-48 [1ª ed.: *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard – Seuil, 1980].

⁷ Cfr. Sandro Bernardi, *L’avventura del cinematografo. Storia di un’arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 27, 29.

⁸ Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L’Epos, 2006, p. 103.

⁹ In entrambi i casi si tratta di due scene di *mise en abîme*, con la Borelli alias Elsa Holbein intenta ad interpretare due diverse pièce sulla scena teatrale.

élaboration»¹⁰. Egli sottolinea come la presenza coreutica al cinema trovi spesso una giustificazione nella necessità che ha la società di rappresentarsi, attraverso dei mezzi simbolici come la danza – e segnatamente il corpo danzante – e l'immagine, che fanno riferimento alla dimensione spirituale e alla libertà. «Le corps est bien un lieu d'organisation des savoirs, et [...] le corps dansant au cinéma réfère à autre chose qu'à la forme «tangible» qu'il représente. Ce procès de renvoi est au carrefour des présupposés de la danse et du cinéma en tant que dispositifs imaginaires. Le cinéma rencontre la danse en redoublant et en ritualisant son idéal du beau, c'est-à-dire l'ordonnancement esthétique et politique des corps, et par là, il est au centre de la production du sens»¹¹.

La danza, in special modo quando eseguita da interpreti femminili, richiama facilmente alla memoria dello spettatore il mito della baccante in delirio; non a caso molte delle coreografie che affronteremo nel presente lavoro terminano con vorticosi giri della danzatrice su se stessa, che infine cade a terra esausta, descrivendo così una sorta di paradigma dell'isteria, uno stato di alterazione della psiche che si lega a doppio filo con la danza da un lato e con l'immagine cinematografica – immagine in movimento – dall'altro. Pasi Väliäho, mettendo a confronto lo “sfarfallio” delle immagini del primo cinema con i movimenti convulsi, a scatti, dei pazienti dell'ospedale parigino de la Salpêtrière, osservati da Jean-Artin Charcot tra il 1862 e il 1893, a tal proposito afferma:

from March 5, 1889, [...] chronophotographic experiments had already been carried out at Charcot's clinic and the jerky movements of the patients' nervous bodies had already been dissected and reproduced in the camera's mechanics in order to assist the naked eye in mapping out the symptoms on the surface of the body. It is thus fairly evident that the mode of Charcot's vision here coincides with the cinematic perception of movement based on discontinuous cuts of separate poses¹².

Trova così una valida giustificazione la presenza coreutica al cinema: in quanto sintomo di uno stato di alterazione, prerogativa femminile ora latente, ora manifesta, di cui le inquadrature sono veicolo, ma ne ricalcano anche il ritmo, sconnesso e a scatti, delle prime riprese.

¹⁰ Ratiba Hadj-Moussa, *Le Corps dansant au cinéma*, in «Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies», vol. 3, n° 2-3, 1993, p. 207 (consultato online all'indirizzo <http://id.erudit.org/iderudit/1001199ar>).

¹¹ *Ivi*, p. 217.

¹² Pasi Väliäho, *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 28.

Méliès's films are also about this questioning of how the body discovers a new, automatic and initially jerky rhythm with the cinematographic machine. They configure the zone of indetermination as a process of bodily decomposition that rather directly takes up the same problematic of convulsive and "formless" movements as the hysterical body. [...] Charcot's and Méliès's bodies become by nature convulsive, nervous, and "abnormal" as they approach the limits of technological automatism. These bodies appear to be in a deep crisis¹³.

Tra le prime immagini catturate dal kinetoscopio Edison e dal cinematografo Lumière troviamo infatti le riprese della celebre danza *Serpentina* interpretata, davanti all'obiettivo e all'operatore, di volta in volta da una delle innumerevoli imitatrici¹⁴ di Loïe Fuller, la celebre danzatrice americana che alla fine dell'Ottocento (è del 1892 il primo brevetto) aveva ideato o per meglio dire perfezionato uno spettacolo di danza incentrato sul movimento impresso all'ampio costume da lei stessa concepito, attraverso la gestualità delle braccia e le torsioni del busto. La *Serpentina* era infatti una sorta di filiazione della *skirt dance*, nata in Inghilterra nel *vaudeville* di fine Ottocento, quando la realtà coreutica internazionale s'identificava pressoché ovunque con il virtuosismo del balletto romantico, che al contrario enfatizzava il dinamismo delle gambe e i complicati passi compiuti sulle punte.

L'attenzione agli effetti di luce, che la Fuller creava sul costume mediante appositi dispositivi illuminotecnici e vetrini colorati, costituiva un secondo e fondamentale elemento di affinità tra danza e cinema, due forme di spettacolo basate entrambe sulla luce e il movimento. Ciò è a maggior ragione vero nel caso del cinema muto, un'arte che, dovendo rinunciare alla parola, riponeva ogni suo anelito alla comunicazione nel movimento corporeo.

Sono innumerevoli i film che dalle origini del cinema alle soglie degli anni Trenta contengono al loro interno una scena di danza, a vario titolo. Evidentemente se non altro per affinità di mezzi, è a un'arte che si sostanzia del movimento corporeo che il cinematografo sente il bisogno di attingere in prima istanza. Si pensi ad esempio al *Phono-Cinéma-Théâtre*¹⁵, presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, uno spettacolo la cui programmazione attinse a piene mani al repertorio del balletto classico.

¹³ *Ivi*, pp. 28-29.

¹⁴ Non ci restano infatti filmati la cui interpretazione sia attribuita con certezza alla Fuller, cfr. Patrizia Veroli, *Loïe Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 331-334. Cfr. anche Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Hermann Danse, 2006 (1^a ed.: *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Somogy éditions d'art - Éditions Stock, Paris, 1994), p. 613.

¹⁵ Cfr. Catherine A. Surowiec, a cura di, *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo del 31° Pordenone Silent Film Festival, Pordenone, 6-13 ottobre 2012, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2012, pp. 24-28.

Per poter vagliare la consistenza della danza nel cinema muto, si è reso necessario delimitare a priori un'area sulla quale concentrare le ricerche. Ho pertanto ritenuto opportuno isolare un *corpus* di film circoscritto alla produzione italiana. Non si tratta soltanto di una scelta quantitativa: l'opzione geografica mi ha permesso di contestualizzare la filmografia presa in esame anche dall'imprescindibile punto di vista storico-sociale.

Al fine di individuare un campionario di film sui quali condurre la mia indagine coreutica, ho iniziato il percorso di ricerca e schedatura a partire dal lavoro di catalogazione condotto sul cinema muto italiano da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli¹⁶ e altri repertori affini, digitali¹⁷ e non¹⁸: ciò mi ha permesso di tracciare una mappatura, senz'altro incompleta ma sostanzialmente attendibile, della presenza coreutica nella cinematografia muta italiana. Dai titoli e dalle trame dei film così individuati mi è stato possibile procedere a una prima se pur parziale indicizzazione dei film di produzione italiana del periodo muto interessati da questa prospettiva. Considerata la grande quantità di pellicole presumibilmente contenenti al loro interno una scena di danza, ho ritenuto doveroso circoscrivere ulteriormente l'ambito di ricerca. Ho quindi scelto come *terminus ad quem* per concludere la mia indagine il 1921, anno cruciale per la cinematografia italiana, non solo perché a quell'altezza cronologica ha inizio la grande crisi irreversibile del cinema muto italiano,¹⁹ ma anche perché in quell'anno Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni realizzano il film *La Nave*, protagonista la celebre danzatrice Ida Rubinštejn, impegnata in una lunga sequenza di danza²⁰, che lascia supporre che la regia del film fosse stata orchestrata proprio in ragione della sua partecipazione attoriale.

All'individuazione di un primo *corpus* di film sulla base dei titoli e delle trame, è seguita una verifica della loro reperibilità, particolarmente difficoltosa nel caso di una produzione, quale è quella del cinema muto, resa molto lacunosa dalla deperibilità dei supporti (principalmente in nitrato).

¹⁶ Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1905-1931*, 21 volumi editi per la collana "Biblioteca di Bianco e Nero" da Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, tra il 1981 e il 1996.

¹⁷ Alludo ai database online, sia pubblici che intranet di alcune delle maggiori cineteche italiane e della Eye Library di Amsterdam.

¹⁸ Come Aldo Bernardini, *Cinema Muto Italiano: i film dal vero, 1895-1914* (La Cineteca del Friuli, 2002) e Id., *Cinema delle origini in Italia: i film "dal vero" di produzione estera, 1895-1907* (La Cineteca del Friuli, 2008).

¹⁹ L'Italia usciva sconfitta dalla prima guerra mondiale e nel 1921 il fallimento della Banca Italiana di Sconto comporta il ritiro del capitale finanziario dall'industria cinematografica, determinandone così il crollo definitivo. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 273-291.

²⁰ Più una breve scena di danza, all'inizio del film.

La compilazione di un database di film che desse conto di questa indagine ha agevolato il successivo lavoro di studio, approvato infine all'analisi – filmica e coreografica insieme²¹ – di singole sequenze di danza: essa mi ha consentito di riconoscere linee guida e caratteristiche frequenti nella produzione coreutico-cinematografica italiana del periodo preso in esame. È infatti emerso il ricorrere di alcune categorie di danza in seno al cinema muto italiano: ballo folclorico, danze di società, danza classica e modernismo coreutico sono le tipologie individuate, sulla base delle quali si articola il presente lavoro; all'interno di ciascuna di esse vi sono poi delle sotto-categorie. Per ognuna ho analizzato uno o più titoli esemplificativi, in modo da metterne in evidenza la dialettica tra tecnica coreica e cinematografica ed enucleare il ricorrere di certi *cliché* e l'emergere di istanze artistiche. Per l'analisi coreutica nello specifico, è stata di indispensabile supporto la consultazione dei manuali dei principali metodi di danza classica tuttora in uso (Cecchetti, Vaganova e Kirstein, per un'ottima sintesi dei primi due), unitamente a letture specifiche per il ballo da sala, il tango in particolare, e la tarantella, che hanno reso possibile il riconoscimento delle linee coreutiche a fronte di una visione analitica dei film: «by turning it less quickly, we cause it to represent the movements much more slowly, so that the eye can ascertain with the greatest facility these actions, the succession of which cannot be apprehended in ordinary walking»²².

A un primo colpo d'occhio, ciò che risulta evidente, nel catalogo di film individuati, è la suddivisione fra due specie cinematografiche²³: quella dei “dal vero” e quella dei film di finzione, per cui apparentemente ciò che nei primi costituisce in sé un'attrazione cinematografica nel senso che abbiamo *charito*²⁴, nei secondi, pur mantenendo una forte componente “attrazionale”, viene integrato nella narrazione, dissimulando così la linea di confine tra spettacolo teatrale (la danza) e cinematografico. Nel corso del presente lavoro si è dunque determinato *sua sponte* un percorso pressoché continuo dal minore al maggior quoziente di *fiction*.

Nella categoria dei “dal vero” ritengo che debba essere annoverata anche la *Serpentina*, in quanto “veduta” dello “spettacolo del movimento” che la *skirt dance* ideata

²¹ Come si vedrà, non ho proceduto in modo uniforme all'analisi delle sequenze e scene di danza incontrate, poiché ciascuna di esse costituisce un caso a sé, sia per il modo in cui si rapporta alla danza, sia per la maniera di interagire con il tessuto filmico in cui è inserita.

²² Etienne-Jules Marey, *Animal Mechanism: a treatise on terrestrial and aerial locomotion*, Londres, Henry S. King and Co, 1874, p. 137.

²³ Cfr. Rick Altman, *Film/genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, *passim* [1^a ed.: The British Film Institute, 1999].

²⁴ Vd. *supra*, p. 5.

dalla Fuller metteva in scena. Essa costituisce però un caso *border line*: se per quanto concerne la produzione estera (ve ne sono almeno due esempi realizzati in Italia²⁵) rientra a pieno titolo nei “dal vero” – in quanto teatro filmato e messo in scena in virtù della presenza della macchina da presa – la sua esistenza nell’ambito della produzione italiana si afferma invece in forma diegetizzata e d’altro canto fu pure protagonista delle riflessioni dell’avanguardia italiana artistica e letteraria degli anni Dieci: da Mallarmé ai futuristi, è ampio il ventaglio di forme – per lo più narrativizzate – che di volta in volta assume la danza d’avanguardia, nelle quali si rintraccia l’eredità fulleriana, pur metabolizzata, trasformata, “rieditata”.

Nell’alveo della produzione nazionale di finzione, particolarmente massiccia risulta la presenza di scene – più che intere sequenze – in cui la danza, nelle forme del “ballo di società” o “ballo da sala”, finanche in costume (si pensi a un film come *Romeo e Giulietta* di Ugo Falena, 1912, o *Carnevalesca* di Amleto Palermi, 1918), fa la sua parte in termini di “color locale”, responsabile della restituzione di un’atmosfera, di un’epoca o di uno spirito di classe (quello della buona borghesia italiana del primo Novecento), anziché essere obiettivo privilegiato dell’attenzione della macchina da presa e del pubblico. Caso a parte in questa macro categoria coreutica rappresenta il tango, che vedremo costituire una sottocategoria di ballo da sala di particolare rilievo, vera e propria “attrazione” all’interno dei vari titoli in cui interviene e che coinvolge la società italiana del tempo, ben al di là delle pareti della sala cinematografica. Particolarmente interessanti a questo proposito sono gli articoli di censura religiosa nei confronti del ballo argentino, pubblicati sulle pagine de «L’Unità Cattolica», quotidiano religioso che attraverso le sue firme restituisce oggi i contorni di un fenomeno – quello della “crociata” contro il tango – che fu breve (tra la fine del 1913 e il primo trimestre del 1914), ma intenso tanto da coinvolgere in un acceso dibattito la stampa coeva e da travolgere anche il cinema, che del tango era colpevole di proiettare un’immagine ingigantita e perciò stesso celebrativa.

Accanto al volteggiare nelle sale da ballo, troviamo le *pirouette* accademiche della danza teatrale, che trova la sua massima espressione nel *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti (coreografie) e Romualdo Marengo (musiche), ripreso da Luca Comerio (1913), che seppe tinggiare anche il Gran Ballo di fine Ottocento col proprio tocco documentaristico.

Proprio quando nasce il cinematografo, prendono vita le istanze di rinnovamento del modernismo coreutico, ad opera di danzatrici come la stessa Fuller, Ruth Saint Denis

²⁵ *Danse serpentine* (Frères Lumière, 1897) e *Danse serpentine* (Frères Lumière, 1899). Vd. *infra*, p. 116. Vd. anche le schede relative ai film, nell’indice dei film a contenuto coreutico in appendice.

ed Isadora Duncan. La loro “danza nuova” avrà come vedremo importanti ripercussioni anche sul cinema italiano, in contiguità con le ricerche delle avanguardie artistiche italiane o virando a est, verso quell’imprecisato Oriente, tanto in voga nell’Occidente primo-novecentesco.

Conclude il presente lavoro un’appendice composta dal catalogo dei titoli censiti e un *corpus* di trascrizioni di alcuni dei documenti incontrati durante il percorso di ricerca, che ritengo costituiscano motivo d’interesse tale da meritare una lettura integrale a margine, per poterne saggiare la rilevanza. Alla luce di quanto detto, si sottolinea che, nel corso della presente dissertazione, volutamente non verrà fatta menzione delle trame dei film, per le quali si rimanda fin d’ora alla consultazione dell’indice dei film in appendice al presente testo.

I

La danza folclorica italiana nei “dal vero”

La danza folclorica costituisce una delle prime forme di espressione coreutica per l'essere umano: spesso legata a credenze religiose arcaiche, altrove espressione “semi-drammatizzata” del corteggiamento amoroso o altri semplici nuclei narrativi, è una sorta di “grado zero” della danza, la prima forma di “ballo di società” se consideriamo il contesto popolare in cui ha luogo e si sviluppa, generalmente eseguita durante feste o riti popolari. Per quanto riguarda l'ambito italiano, ne troviamo traccia soprattutto nei “dal vero”, le vedute unipuntuali²⁶ del primo cinema, per lo più in quelli di produzione estera: ho ritenuto opportuno prendere in considerazione ed analizzare per il presente lavoro anche questi ultimi, poiché si tratta di un tipo di danza intrinsecamente connessa al contesto culturale-geografico in cui si svolge, quello italiano nella fattispecie.

Caso *sui generis* tra i “dal vero” girati in Italia costituisce *Bal d'enfants* (Frères Lumière, 1896?)²⁷, danza ripresa presso l'istituto Monty-Alby di Torino²⁸, protagoniste otto bambine che «danzano a coppie, muovendosi in cerchio davanti alla mdp come in una polca, fermandosi periodicamente per battere le mani ed eseguire piroette e riverenze»²⁹. Qui è forse la polca – in ogni caso un ballo folcloristico ma non di origine italiana – la danza eseguita dalle piccole ballerine. Evidentemente, lungi dall'interesse etnografico riscontrato come vedremo per le varie versioni regionali della tarantella, qui è l'istituto per l'infanzia – nonché set del film – il vero oggetto dell'interesse documentario della ripresa.

Posta questa eccezione, le vedute di danze giunte fino a noi riguardano in particolare la tarantella, la celebre danza popolare campana. Il cinematografo infatti, alla fine dell'Ottocento, si aggiunge alla congerie di immagini che andavano diffondendo nel mondo lo stereotipo senza tempo della Napoli «dei vicoli brulicanti, delle pizze, degli eterni panni stesi»³⁰. Proprio la tarantella è una costante dell'iconografia “promozionale” della città e dei territori limitrofi, cliché ricorrente sia negli album fotografici destinati ai turisti, che nella pittura, nelle incisioni coeve, ecc. La riconoscibilità del tema ne fece

²⁶ Realizzate in un'unica inquadratura, che consta di un solo piano e di un solo quadro.

²⁷ A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film “dal vero” di produzione estera 1895-1907*, cit, pp. 22-23.

²⁸ Secondo diversa ipotesi – giustamente messa in dubbio da Bernardini – potrebbe invece trattarsi di un istituto di Royan. Cfr. *Ivi*, p. 23.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Pasquale Iaccio, *Il documentario tra mito stereotipi e realtà*, in Id., a cura di, *L'alba del cinema in Campania*, Napoli, Liguori Editore, 2010, p. 55.

dunque un soggetto adatto ai “dal vero” ripresi dai primi operatori cinematografici. Tanti sono gli esempi, che è possibile dedurne alcune costanti, come la frequente ambientazione sorrentina³¹, i costumi tradizionali indossati dalle coppie che danzano, lo spazio – un cortile – in cui si svolge la danza, il tamburello, la disposizione circolare delle coppie che danzano.

Alla tarantella sono dedicati due “dal vero” di produzione italiana: *Tarantella*³² e *Tarantella sorrentina*³³, più altri cinque intitolati alla furlana, variante friulana della tarantella³⁴.

La stessa natura documentaristica caratterizza inoltre alcuni film di produzione estera realizzati in Italia, il cui soggetto sono ancora le danze folcloriche, nella maggior parte dei casi di nuovo la tarantella, che in *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* (1898) e *The Tarantella, an Italian Dance* (1898) presenta lo stesso schema, con variazioni minime³⁵: un ristretto gruppo di uomini e donne in costume tradizionale esegue la tarantella a coppie a beneficio dell’obiettivo: l’inquadratura è fissa e frontale, le riprese avvengono in esterni, nel «cortile di un edificio più o meno antico»³⁶.

Tra i “dal vero” di produzione estera realizzati in Italia, accanto al filone coreutico napoletano si pone quello laziale, testimoniato dai titoli *Danse des Ciocciari*³⁷ e *Danse Saltarello Romano*³⁸, dove alcune coppie danzano in costumi tradizionali molto simili a quelli tipici della tarantella. Inoltre, oggetto ricorrente che caratterizza il ballo folclorico sia nel caso della tarantella che in quello del saltarello, è la presenza del tamburello quale strumento musicale in campo, responsabile di una musica che non sentiremo mai, ma suggerita dal ritmo che scandisce i passi sullo schermo:

Elemento timbrico fondamentale è la presenza del “tamburello con sonagli” (propriamente “cimbolini” sulla circonferenza di legno: due piattini metallici

³¹ Cfr. *La tarentelle à Sorrento n. 1 et 2*, Gaumont 1897; *Danse tarentelle à Sorrento*, Frères Lumière 1898; *Tarantella sorrentina*, Fratelli Troncone 1907.

³² *Tarantella*, Ambrosio e C., Torino, 1906, lunghezza originale: 43 m, film n° 28 della lista Vitrotti. Cfr. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, cit., p. 80.

³³ *Tarantella sorrentina*, produzione: Fratelli Troncone, Napoli, 1907, per la regia di Roberto Troncone. Lunghezza originaria: 90 m. Cfr. *Ivi*, p. 91.

³⁴ Vd. *infra*, le seguenti voci dell’indice dei film a carattere coreutico, in appendice: nn. 195 e 206-209.

³⁵ Vd. *infra*, pp. 19-23.

³⁶ P. Iaccio, *Il documentario tra mito stereotipi e realtà*, cit., p. 59. Anche le rovine pompeiane in cui si colloca *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* – interpretate da Iaccio come «un strada romana attraversata da un arco di mattoni» (*Ivi*, p. 60), presentano una fisionomia analoga e dunque identificabile anche come quella di un cortile esterno o comunque non in contrapposizione con le caratteristiche delle *location* riscontrate negli altri film del filone.

³⁷ *Danse des Ciocciari*, Frères Lumière, 1897, Cfr. A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, cit., p. 40. Il film fu girato a Roma in piazza di Spagna.

³⁸ *Danse Saltarello Romano*, Frères Lumière, 1900, Cfr. *Ivi*, p. 103.

che suonano battendo l'uno contro l'altro), la cui arcaica pratica fa ascrivere la *tarantella* nella tipologia delle danze “estatiche”, confinante con quella delle “danze di possessione”. [...] questo strumento [...] già nella forma arcaica di “tarantella terapeutica” era accompagnato dalle caratteristiche “castagnette” o “castagnóle” pugliesi (differenti nella forma e nel modo di suonarle, dalle “nacchere” spagnole: sono più affusolate e si suonano facendole battere sopra la mano o dentro la mano [...] infatti non sono legate al pollice e martellate dalle dita all'interno della mano come appunto le “*nácaras*, o meglio “*palillos*”). L'elemento ritmico “periodico-oscillatorio” corrispondeva al ritmo coreutico binario, sempre uguale a se stesso, generante “estasi” o “possessione”; i passi descrivevano un percorso ellittico o circolare con un centro, o punto di riferimento fisso, immutabile³⁹.

Altro elemento di prossimità tra le due tipologie di danza tradizionale è la disposizione coreografica delle coppie protagoniste della danza, per lo più circolare, seppur con alcune varianti.

La condivisione di così tanti elementi tra le due tipologie coreutiche trova facile spiegazione nell'equivalenza delle due danze: tarantella infatti significa letteralmente

“*piccola taranta*” [...], ovvero, scientificamente, “piccola *Lycosa Tarentula*”: specie di ragno diffuso sulla costa ionica, ma anche in Dalmazia, in Marocco, in Spagna, del genere “*Lycosa*”, appartenente alla famiglia “*Lycosidae*”. Dal significato letterale si passi al significato referenziale di “*danza della piccola taranta*”, ovvero il fenomeno coreutico introdotto dal morso di questo ragno, secondo credenza e tradizione etnica delle terre di Puglia e limitrofe, fenomeno conosciuto etnologicamente, ed artisticamente, come *tarantismo*. La radice più arcaica riconducibile alla parola *tarantella* è la stessa della città di Taranto, città fondata nell'VIII secolo a.C. dal greco *Tάρασ* [sic ma *Tάραç*], e poi dal latino *Tarentum*.

Nella sua forma più arcaica, cioè quella choreo-terapeutica, non può lessicalmente essere confusa; nelle sue posteriori espressioni coreutico-musicali, sia folcloriche, sia «intermedie», ma non in quelle «colte» (tranne qualche rarissima eccezione), ha semioticamente un «settore comune» con l'area di significato appartenente al *saltarello*, secondo l'uso che se ne fa specialmente nell'area geografica che va dall'Abruzzo e Molise in giù, fino alle terre del Sud e della Sicilia: tanto è vero che a partire dal secolo XVIII compare la definizione “*saltartell-a*”⁴⁰.

³⁹ Marcello Cofini, *Tarantella in musica* o sia ex tarantula vulgarium musica et choreae. Per una storia della tarantella dalle fonti musicali e non solo... anche un contributo di Daniel Brandenburg su un'inedita descrizione di tarantella, Salerno, edizioni Setticlavio, 2001, p. 15

⁴⁰ *Ivi*, p. 11. Cfr. anche Curt Sachs, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966 [1^a ed.: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.G., Berlin, 1933], pp. 287-289.

Il saltarello in altre parole sarebbe la tarantella⁴¹:

danza strumentale o vocale-strumentale propria delle tradizioni popolari dell'Italia Centro-meridionale ed Insulare; la sua pratica terapeutica, così come ancor oggi si tramanda nel Salento (una delle terre di Puglia) ed anche altrove, la fa ascrivere fra le “danze di possessione”, o, a volte, per alcune componenti rituali religiose, fra le danze “estatiche”. L'andamento è vario e spazia dall'“andante” al “prestissimo”, dal “cantabile pastorale” al “precipitato” virtuosistico. L'esecuzione coreutica può prevedere un solo danzatore/trice, od una coppia (uomo/donna) (uomo-uomo) (donna-donna), od un gruppo diviso in coppie miste o addirittura in coppie di soli uomini, più raramente coppie di sole donne. Una fondamentale caratteristica, che la inserisce nelle danze mediterranee, ovvero nella loro tipologia coreutico-musicale, è la convivente indipendenza fra struttura musicale e struttura coreografi[c]a: esse infatti procedono nella tarantella indipendenti l'una dall'altra, pur conservando, gli stessi accenti ritmici “forti”⁴².

Quanto all'aspetto musicale, fu il gesuita Athanasius Kircher nell'opera *Magnes sive de arte magnetica libri tres* (Roma, 1641) e nella successiva *Phonurgia Nova sive Conjugium Mechanico-physicum Artis & Naturae Paranympa Phonosophia* (1673) a fornire alcuni fondamentali dati sulla tarantola-danza: «il ritmo musicale è binario doppio, ovvero “C” [4/4], e la suddivisione melodica per ogni unità di misura è binaria nei primi tre *Modi* [cioè scale musicali della] *Tarantella*, cosicché una moderna trascrizione ritmica potrebbe prevedere il 4/4 (ovvero 2/4 + 2/4)»⁴³.

Prima di addentrarci nell'analisi più strettamente cinetica e coreutica della danza, saranno necessarie alcune precisazioni:

una cosa fu la danza terapeutica divenuta famosa in quella regione d'Italia (la Puglia), danza a solo, di carattere magico; tutt'altra cosa fu la danza a coppia che si balla nell'Italia meridionale e insulare, con differenti fini e modi, con particolarità proprie da regione a regione... donde una tarantella pugliese, una napoletana, una sorrentina ecc. [...] le voci italiane tarantella e tarantola, entrambe dialettali, entrambe diminutivi, derivano da taranta, nome di una

⁴¹ Il nome cambia a seconda della collocazione geografica (“saltarello” sarebbe dunque circoscritto all'ambito romano-laziale), ma la danza nella sostanza coreutica è la stessa. Il saltarello è attestato anche in due film di finzione del muto italiano: *Sogno di un fumatore* (Cines, 1909), dove un domestico vede in sogno «un campo dove delle belle contadine stanno ballando il saltarello» e *Capriccio fatale!* (Latium Film, 1912), in cui «una “mondaine” in villeggiatura in un paesetto della ciociaria, si imbatte in un gruppo di giovani che ballano il saltarello», Cfr. A. Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il Cinema Muto Italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 403 e Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 86-88.

⁴² Cit. in. M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 12.

⁴³ *Ivi.*, pp. 23-24.

varietà di ragno dal morso ritenuto velenoso [...] [sebbene] questo nome, a sua volta, derivi da Taranto⁴⁴.

Secondo una credenza popolare diffusa nel Centro-Sud dell'Italia, la tarantella o saltarello che dir si voglia, sarebbe dunque una conseguenza del morso del ragno velenoso, danza «“estatica o di possessione, solistica, di coppia, corale, cantata e suonata o solamente suonata, con effetti di “trance” (terapeutico, od orgiastico) [oppur]e con espressioni di corteggiamento (uomo-donna), o con espressioni di sfida (uomo-uomo), che non escludono movenze o atti a significare dominanza o sottomissione omosessuale”»⁴⁵.

«La prima dizione musicale *Tarantella* compare [...] in *Nova scelta di sonate per chitarra spagnola composte da Foriano Pico*, stampata a Napoli nel 1608»⁴⁶ anche se «dalle tradizioni orali ci provengono le due antiche melodie, ancor oggi cantate con accompagnamento strumentale, *Canto delle lavandaje del Vomero* e *Cicerenella*, le cui origini si fanno risalire, sempre per tradizione orale, rispettivamente al XIII e XVI secolo. Esse costituiscono ancor oggi due fra i modelli esemplari ed agenti di “tarantella”»⁴⁷, attestando dunque un'origine quanto meno musicalmente precedente.

Marcello Cofini, esperto etnomusicologo, nelle sue ricerche sul celebre ballo napoletano enuclea i caratteri salienti della tarantella-danza:

il ritmo fondamentale della *tarantella* è binario semplice: ossia in 2 tempi. I due tempi che formano la misura musicale corrispondono ai due tempi coreutici del passo fondamentale della *tarantella*, un piede a terra nel primo tempo (forte), l'altro piede sollevato puntando leggermente in avanti, od in avanti leggermente verso la dirittura del piede a terra nel secondo tempo (debole): si potrebbe definire come “pas (sou)levé”. Contemporaneamente si sollevano, quasi tesi, prima un braccio e poi l'altro, o semplicemente si articolano a varie altezze, in modo opposto [sic] al piede che si solleva: cioè, se si alza da terra il piede destro va sollevato il braccio sinistro, e viceversa. Il movimento del braccio, che può essere accompagnato dallo schiocco delle “castagnóle” avviene in una misura musicale, oppure in un solo tempo. [Questo elemento coreutico si riscontra già nel mosaico pompeiano chiamato *Musicisti ambulanti* (opera di Dioscuride di Samo - I sec. a. C.)] misura musicale e figure coreutiche convivono indipendenti, così come semi-frase e frase

⁴⁴ Cfr. Paolo Toschi, *A question about the Tarantella*, in «Journal of the International Folk Music Council», vol. II, London, 1950 pp. 19 e sgg.; Carmelina Naselli, *L'Etimologia di «Tarantella»*, Estratto dell'Archivio storico pugliese, a. IV, Bari, 1951, fasc. III-IV, pp. 218-227; C. Naselli, *Studi di folklore: drammatica popolare, culto degli alberi, “Tarantella”, “Empanadilla”, Catania, G. Crisafulli, 1953*, cit. in Renato Penna, *La tarantella napoletana*, Napoli, Rivista di etnografia, 1963, pp. 5-7.

⁴⁵ M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 16.

⁴⁶ *Ivi*, p. 26.

⁴⁷ *Ivi*, p.22.

musicale e serie di figure coreutiche. Eccezioni fanno ovviamente le coreografie “folcloristiche” o “de caractère” di Ballo e Balletto teatrali⁴⁸.

L’analisi coreografica condotta sui già citati *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* e *The Tarantella, an Italian Dance*, due film di produzione inglese (Mutoscope and Biograph Syndicate, Londra) realizzati nel 1898, con la regia e la fotografia di William Kennedy-Laurie Dickson ed Emile Lauste, ha confermato come vedremo la dinamica dei passi e del ritmo descritta da Cofini. Si accennava poco sopra al fatto che la danza popolare nel cinema delle origini trova luogo d’elezione nei “dal vero” – ovvero l’uso documentaristico del nuovo mezzo – il primo tipo di cinema ad essere realizzato, che giunge in Italia nel 1896 con gli operatori del Cinématographe Lumière, macchina atta sia alle riprese che alla stampa delle copie e alla proiezione dei film. Sono pertanto questi uomini venuti d’oltralpe a portare la novità delle immagini in movimento e i primi a girare dei film nelle località italiane, presto in concorrenza con altri operatori stranieri, come quelli dell’americano Edison⁴⁹.

Tra gli operatori-realizzatori di cui è stata accertata l’attività in Italia prima del ‘900 [...] effettuano riprese particolarmente interessanti gli inviati di una importante nuova compagnia anglo-americana, nata per sfruttare apparecchi di ripresa e di proiezione, il Mustoscope e il Biograph, che utilizzano pellicola di grande formato (larga circa 60 mm) e che effettuano proiezioni di particolare qualità. È per conto della sezione inglese dell’American Biograph, il Mutoscope and Biograph Syndicate, che lo stesso fondatore e direttore della casa, Dickson – ex assistente di Edison – giunge in Italia nel 1898 per effettuare riprese di famosi luoghi turistici⁵⁰ [...].

L’apparecchio utilizzato si rivela di particolare efficienza, caratterizzato da «la nitidezza degli obbiettivi usati (spesso con effetti di grandangolo)»⁵¹.

Solo intorno al 1905, l’Italia, in ritardo di un decennio rispetto a Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, si doterà di una rete di sale stabili e si aprirà di conseguenza alla produzione di film in proprio, ponendo le basi per un’industria cinematografica nazionale.

Proprio nel repertorio Mutoscope and Biograph Syndicate si collocano le due tarantelle ora menzionate, di cui si propone qui di seguito un’analisi coreica approfondita, evidenziandone le modalità di ripresa.

⁴⁸ *Ivi*, p. 14.

⁴⁹ Cfr. A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film “dal vero” di produzione estera 1895-1907*, cit., pp. 7 e ss.

⁵⁰ *Ivi*, p. 13.

⁵¹ *Ivi*, p. 14.

Nel film *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii*⁵² sette donne e due uomini ballano una tarantella di fronte all'obiettivo di una macchina da presa che li immortala in campo medio con grande profondità di campo. L'angolazione di ripresa è decentrata a destra: una scelta che traccia una diagonale invisibile dall'angolo in basso sinistra a quello in alto a destra del quadro, segnata dalla linea delle arcate delle rovine arcaiche visibili in profondità l'una dietro all'altra, con un suggestivo effetto di *mise en abîme* (Fig. 3). Nonostante questo punto di vista spostato a destra, i danzatori tradiscono la consapevolezza del mezzo di ripresa, poiché durante tutta la danza cercano palesemente di mantenere una posizione (della danza in misura collettiva, ma anche del proprio corpo danzante) "a favore" dell'obiettivo, il busto sempre leggermente *ouvert* verso il pubblico in sala e non mancano alcuni sguardi in macchina. Questi ultimi non solo ad opera dei danzatori, ma anche dei soldati in marcia che interrompono le danze per pochi secondi⁵³.

I danzatori indossano costumi folcloristici: gonna lunga, grembiule, camicia, foulard sulle spalle e scarpe col tacco per le donne; pantaloni lunghi, stivali, gilet, camicia, foulard al collo (per uno dei due cavalieri) e una fedora in testa per gli uomini.

Lo spazio entro cui si articola la danza è grossomodo circolare, ma al suo interno i vari elementi del "corpo di ballo" intrecciano figure poliedriche, scambiandosi il posto alternativamente. Oltre al tamburello – suonato da una delle donne – e alle consuete castagnole – che altre quattro donne fanno vibrare – tra gli oggetti di scena compaiono anche dei fazzoletti, agitati in aria da parte di due uomini e due donne. Nonostante l'apparente confusione coreografica, è riconoscibile un andamento per cui i vari personaggi compiono semplici scambi di posto saltellando ritmicamente e agitando l'oggetto loro assegnato. A ben guardare dunque la disposizione in cerchio è piuttosto simile a un quadrato, al cui centro si avvicendano di volta in volta i vari danzatori, mentre quelli ai lati, del quadrilatero e del frame, si scambiano il posto saltellando. Secondo questa ipotesi di lettura dunque le linee di svolgimento della danza altro non farebbero che replicare l'architettura sullo sfondo e circostante la danza, nella quale il muro a sinistra, l'arcata sullo sfondo e le colonne a destra descriverebbero un quadrilatero⁵⁴, sottolineato dalla presenza della suonatrice di tamburello sul fianco destro del frame e del pubblico in campo

⁵² *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* (1898, regia e fotografia di William Kennedy-Laurie Dickson ed Emile Lauste; produzione Mutoscope and Biograph Syndacate, Londra. B/N). Cfr. A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, cit., pp. 67-68. Titolo n° 10 del DVD allegato al volume.

⁵³ Ce n'è persino uno che saluta in direzione dell'obiettivo, brandendo un foglio.

⁵⁴ Dove il quarto lato invisibile è ovviamente la "quarta parete" che in questo caso corrisponde all'obiettivo della mdp.

sugli altri due lati visibili. Quest'ultimo, doppio speculare di quello in sala, sottolinea la natura di finzione e "attrazione" della scena sullo schermo.

La danza del film conferma la dinamica dei passi enucleata da Cofini, caratterizzata da "pas (sou)levé" e movimento delle braccia in opposizione rispetto a quello delle gambe, agitando le castagnole o il fazzoletto; mentre la strumentista che suona il tamburello⁵⁵ rimane a destra del quadro, come fosse anch'essa parte del colonnato marmoreo. Questo andamento si riproduce nella danza di tutti gli otto interpreti in scena, ma in quella maschile uno dei danzatori compie un passo che si fa notare in quanto nettamente diverso dagli altri: per due volte⁵⁶, dapprima solo accennando il movimento in posizione arretrata rispetto agli altri interpreti, poi in modo più marcato al centro dello spazio coreutico, vediamo l'uomo accovacciarsi piegando le proprie ginocchia il più possibile. L'altro uomo tiene anch'egli in mano un fazzoletto, ma a differenza del collega non lo agita alternando il movimento delle braccia, bensì lo tiene ben teso tra le mani, mentre le braccia sono allungate in alto e anche i passi delle gambe appaiono più ampi e fluidi rispetto al saltellare isterico degli altri interpreti, rievocando a tratti – se pur molto da lontano – la dinamica di un elegante valzer da sala o di un più rapido *quick step*.

*The Tarantella, an Italian Dance*⁵⁷ consta di un'unica inquadratura frontale e ugualmente fissa, ma ripresa da una distanza più ravvicinata (figura intera) rispetto al film sopra preso in esame. I costumi tradizionali indossati dai danzatori sono analoghi a quelli visti nell'esempio precedente, ma i copricapo maschili differiscono (là a tesa larga, qui semplici cuffie che ricadono dietro la testa). Le interpreti femminili indossano gonne lunghe coperte da un grembiule chiaro, camicia scura con ampio bavero chiaro, una fusciacca in vita, i capelli raccolti in una morbida acconciatura e scarpe col tacco. Gli uomini vestono pantaloni aderenti lunghi fin sotto al ginocchio, che lasciano scoperte le calze chiare visibili tra questi e le pianelle ai piedi. Una fusciacca in vita, camicia chiara con gilet e foulard annodato al collo e una cuffia in testa, completano il "look" maschile tradizional-popolare (Fig. 4).

⁵⁵ In questo caso il tamburello è singolarmente grande.

⁵⁶ Tra i due piegamenti c'è un'ulteriore esitazione, che non è chiaro se sia un altro tentativo di riprodurre quel medesimo movimento, qui tralasciata proprio perché di dubbia interpretazione.

⁵⁷ *The Tarantella, an Italian Dance* (1898, regia e fotografia di William Kennedy-Laurie Dickson ed Emile Lauste; produzione Mutoscope and Biograph Syndacate, Londra). Cfr. A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, cit., pp. 76-77. Titolo n° 19 del DVD allegato al volume. B/N.

Tali costumi sono quelli che caratterizzano la tradizione sorrentina fin dal XVIII secolo:

i costumi dei danzatori della tarantella sorrentina sono quelli della fine del Settecento e dell'Ottocento, e assomigliano molto a quelli spagnuoli dello stesso periodo. Per l'uomo [...] berretto di lana rossa cascante a destra, panciotto rosso sopra la camicia bianca, pantaloni rossi, o gialli o verdi, calze bianche lunghe e scarpe nere orlate in rosso e fiocco rosso, e alla vita una fascia di seta come cintura. Per la donna: il corsetto ornato di trine, scollacciato e senza maniche, di colore cremisi, senalino bianco di seta, gonna larga a pieghe con orli, frange e trine, piccolo grembiule bianco ricamato, calze traforate, orecchini a pendagli e file di perle al collo, scarpe nere con fiocchetto rosso⁵⁸.

Quanto all'aspetto formale, qui la danza appare molto più ordinata, chiara emanazione di una vera e propria coreografia prestabilita: in questo senso il film si presenta più come una prova di teatro filmato *ante litteram* che come un documento folclorico, in maniera del tutto simile ai film sulla *Serpentina* dei quali ci occuperemo più avanti⁵⁹.

Quattro elementi, di cui tre donne (che suonano rispettivamente un tamburello e due triccheballacche⁶⁰) e un uomo (alla chitarra), compongono l'organico strumentale, regolarmente disposti sulla parete di fondo, con un busto marmoreo al centro a dividerli in due tronconi. Quattro coppie uomo-donna danzano al centro dell'inquadratura, disposte secondo una figura romboidale, di modo che ciascuna di esse sia visibile. Gli uomini suonano le castagnole, mentre le donne il tamburello. La coreografia è composta da alcuni semplici scambi di posizione uomo/donna all'interno di ciascuna coppia, ma ognuna di esse complessivamente mantiene la propria posizione nel quadro. L'*incipit*⁶¹ è un fugace momento in cui si vedono gli interpreti di ogni coppia l'uno di fronte all'altra, compiere alcuni piccoli salti sul posto scambiando i piedi e tenendo le braccia in alto. Segue poi l'esecuzione di una "posa": il busto atteggiato in un marcato *epaulement*⁶², cavalieri e

⁵⁸ Bianca Maria Galanti, *Dances of Italy*, London, Max Parrish, 1950, p. 20 e sgg; p. 30 e sgg., cit. in R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 78.

⁵⁹ Vd. *infra*, pp. 116 e sgg.

⁶⁰ Triccheballacche: «Strumento musicale idiofono caratteristico della tradizione popolare napoletana [...], consistente in un telaio di legno nel quale scorrono due martelli anch'essi di legno, che il suonatore fa battere contro un terzo martello centrale e fissato al telaio: sulle facce esterne dei martelli sono inoltre fissati alcuni dischetti di latta che tintinnano a ogni colpo». Cfr. la versione online dell'Enciclopedia Treccani, alla voce "triccheballacche" (<http://www.treccani.it/enciclopedia/triccheballacche/>).

⁶¹ Il filmato inizia e finisce *in medias res*, cogliendo la danza nel bel mezzo del suo farsi; per *incipit* s'intende qui la prima figurazione coreografica riconoscibile.

⁶² «Termine introdotto nel vocabolario tecnico alla fine del XVIII sec. [...] Tecnicamente si esegue arretrando una spalla in modo da assumere con il busto una posizione obliqua.», Horst Koegler, *Dizionario*

dame si danno le spalle e si guardano volgendo indietro il collo e congelandosi per una frazione di secondo in quell'atteggiamento, suonando il tamburello le donne, le castagnole gli uomini. La posa si ripete per quattro volte, alternando l'*epaulement* a destra e a sinistra. A questo punto le coppie cominciano a saltellare in circolo su un solo piede, girando sul posto – il cavaliere di fianco alla dama – muovendosi ciascuno in direzione opposta al proprio partner di ballo, con una gamba sollevata in una sorta di *attitude devant, en dedans*. A differenza di quanto indicato da Cofini, qui il braccio alzato non sempre è in opposizione rispetto alla gamba sollevata: mai nel caso dei cavalieri, lo è due volte su tre nel caso delle donne, semplicemente perché tengono in alto solo il braccio destro, quello che sorregge il tamburello. Al contrario gli uomini alternano il sollevamento di gambe e braccia parallele (braccio destro – gamba destra; sinistro con sinistra). Questa forma di giro di coppia “saltellante” viene ripetuta per tre volte, quindi il filmato si conclude all'improvviso.

La danza del film sembra descritta alla lettera dalle didascalie a corredo delle celebri illustrazioni di Gatti e Dura, la cui prima edizione della raccolta di stampe dedicate a la *Tarantella* risale al 1834. Qui infatti la tavola n.2 (Fig. 5) è accompagnata da un breve commento: «le braccia stiino fisse in questo atteggiamento mentre i piedi saltando l'uno rimpiazzano l'altro. Si cangi l'atteggiamento delle braccia della testa e dei piedi dall'altro lato, e si facciano gli stessi movimenti di piedi. Si rinnovi la prima positura con i suoi movimenti di piedi». La descrizione risponde perfettamente all'*incipit* della danza. Ancora la tavola n.3 (Fig. 6) è accompagnata dalla didascalia: «in questa posizione si faccino, andando a destra, sette salti col piede sinistro tenendo sospeso il dritto. Si raddrizzi il corpo si cangi il movimento delle braccia si posi a terra il dritto alzando il sinistro, e si faccino altri sette salti ritornando al posto. Infine si raddrizzi di nuovo il corpo. Nella prima posizione si faccino altri sette salti, avvicinandosi»⁶³. È evidente la similitudine⁶⁴ con quanto riscontrato in *The Tarantella, an Italian Dance*, subito dopo l'alternanza di pose con marcato *epaulement*.

Compare in questo film uno strumento nuovo rispetto alla tarantella “di Pompei”, il triccheballacche. Si tratta di un retaggio della tradizione ottocentesca di questo ballo, che

Gremese della danza e del balletto [The Concise Oxford Dictionary of Ballet], edizione italiana a cura di Alberto Testa, Roma, Gremese 2011, p. 182.

⁶³ Album di Gatti e Dura, *La tarantella*, [I^a edizione: Napoli, 1834], Napoli, Società editrice napoletana, 1984?, tavv. 2-3.

⁶⁴ In realtà i salti compiuti nel film sono in n° di sei, più un passo a terra per cambiare direzione e scambiare i piedi (la serie è ripetuta per tre volte), ma ciò non inficia la sostanziale identità delle due danze, quella descritta da Gatti e Dura e quella visibile nel film.

già «alla fine dell'Ottocento [...] a Capri, come a Sorrento, si ballava [...] soltanto per i forestieri e a scopo di lucro»⁶⁵:

gli strumenti che di solito accompagnavano la tarantella nell'Ottocento erano ordinariamente la chitarra o un violino, il tamburello e le nacchere (castagnette). La chitarra o il violino, ad ogni modo, mancavano spesso, non così il tamburello e le nacchere. In luogo di questi strumenti, le orchestre popolari adoperavano, invece, il «siscariello»⁶⁶, lo «scetavajasse»⁶⁷ ed il «puti-puti»⁶⁸ e, spesso, accompagnavano l'aria di una cantilena popolare. A questi strumenti, inoltre, va aggiunto il «triccaballacco»⁶⁹.

È evidente, tra le due tarantelle viste nei film qui presi in esame, una differenza strutturale per quanto concerne “coreografia” e passi. Sarà utile a questo proposito applicare alcune distinzioni, precisando quanto già in parte affermato a proposito delle varianti regionali della tarantella:

la tarantella napoletana è danzata a un ritmo e a una cadenza che si ripete. Il ritmo è impetuoso e gaio, in movimento di 3/8 o di 6/8 ed è accompagnato dal canto. Il ritmo è marcato dai colpi di tamburello, inizia lentamente e va, poi, progressivamente acquistando una velocità sempre maggiore; esso è caratterizzato dal secondo ottavo puntato e da improvvisi passaggi dal modo maggiore al modo minore, caratteristica questa che appartiene a molti canti popolari napoletani.

Tre sono i canti popolari più famosi che si cantavano nell'Ottocento sul motivo della tarantella: «Cicerenella», «Zi Catone» [...] e «Lo Guarracino»⁷⁰.

La definizione di tarantella napoletana si confà fin qui a entrambe le versioni esaminate, ma ulteriori elementi svelano un discrimine imprescindibile: Renato Penna distingue infatti la tarantella di origine pugliese – finalizzata a curare le conseguenze del morso della tarantola, presunto velenoso, «che è danza a solo, per lo più ballata soltanto dalle donne, avente un carattere magico-religioso ed uno scopo terapeutico» – da quella napoletana, «ballata da una o più coppie, avente un carattere gioioso e brioso, un contenuto e significato di corteggiamento amoroso ed, in fine, un ritmo molto più vivace del

⁶⁵ R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 75.

⁶⁶ «Il “Siscariello” è una specie di flauto semplicissimo, formato da una canna bucata, chiamato con voce poco propria “siscariello” (fischietto)», *Ivi*, p. 59.

⁶⁷ «Lo “Scetavajasse” è formato da una camera spaccata che fa da cassa di violino e da un'altra fatta a sega, che fa da archetto. Esso, tuttavia, alcune volte, porta dei sonagli» *Ibidem*.

⁶⁸ «Il “puti-puti” è una pentola di terracotta, coperta da una pelle di tamburo con un buco in mezzo, una bacchetta nel buco da starci stretta stretta. Si mette sotto l'ascella sinistra e, col braccio destro, si fa andare, su e giù, la bacchetta, con grazia e velocità», *Ivi.*, pp. 59-60.

⁶⁹ *Ivi.*, p. 58. Vd. anche *supra*, nota n. 60.

⁷⁰ *Ivi*, p. 61.

precedente». Secondo Penna si tratta dunque di due tipi di danza distinti. Quanto all'origine della tarantella napoletana, «con l'introduzione a Napoli, nel Quattrocento, di balli spagnuoli e saraceni, la cultura [...] napoletana assunse alcuni elementi estranei, [...] così che nel secolo successivo divenne popolare un ballo di origine moresca, la “tubba catubba”, a cui a Napoli fu dato il nome di “ballo di sfessania”⁷¹ [...] ballo, che aveva già in sé la maggior parte degli elementi coreografici e strumentali, che ritroveremo nella posteriore tarantella»⁷² (Fig. 7).

Per quanto riguarda la versione pugliese della tarantella, sappiamo inoltre che questa era legata fin dalla prima metà del Settecento al culto cattolico di San Paolo: un fenomeno contraddittorio,

nel quale coesistevano un S. Paolo protettore dei tarantati, al quale si implorava la grazia, un S. Paolo che inviava le tarante per punire qualche colpa, e un S. Paolo-taranta o una taranta-S. Paolo esorcizzabile con la musica, la danza e i colori; infine nel corso dei dialoghi, con una voce allucinatoria, appariva ora la taranta e ora S. Paolo, e ora alcunché che poteva essere l'una e l'altro. Insomma le cose si svolgevano come se due diversi simbolismi, quello di S. Paolo protagonista dell'episodio di Malta e quello della taranta che morde e rimorde, cercassero di fondersi in un nuovo equilibrio culturale senza riuscirvi⁷³.

Sembrirebbe che la Chiesa cattolica avesse inteso far proprio un diffuso e difficilmente estirpabile fenomeno di religiosità popolare pagana, per potervi esercitare il proprio controllo. «La Chiesa Cristiana Cattolica ufficiale ha da sempre applicato la chiave di lettura demoniaco-esorcistica, o comunque di liturgia popolare non riconosciuta; ed infatti proprio nel Salento sono gli stessi *tarantolati* e familiari ad invocare la grazia di San Paolo»⁷⁴.

⁷¹ Un altro archetipo della tarantella sarebbe costituito dal *Ballo di Sfessania*, descritto da Giambattista Del Tufo in *Ritratto o Modello delle Grandezze, Delizie e Meraviglie della Nobilissima città di Napoli* (manoscritto, 1588), cfr. M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 22. I *Balli di Sfessania*, altrimenti detti *Ballo maltese*, sono noti per le celebri incisioni di Jacques Callot (1622), che ritraggono alcune maschere della Commedia dell'Arte impegnate in varie scene. Qui è in particolare quella di Fracischina, in mano il proverbiale tamburello, ad incarnare la tarantella, cfr. *Ivi*, p. 26. Ancora, è la maschera secentesca napoletana di Pulcinella, nella teatralità popolare “di strada”, a cantare e ballare la tarantella, cfr. *Ivi*, p. 27.

⁷² R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 81.

⁷³ Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 128. La ricerca di De Martino risale al 1959 e si concentra sul tarantismo nel Salento.

⁷⁴ M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 78.

Già Kircher⁷⁵ nel Seicento aveva riconosciuto che «la differenza di ritmo tra l'esempio musicale napoletano e gli esempi musicali pugliesi e siciliani era notevole. Infatti, mentre questi ultimi portavano il tempo di 4/4, l'esempio napoletano portava il tempo di 3/2, che è quello che, più o meno, ritroveremo nella posteriore tarantella (3/8, 6/8, 12/8)»⁷⁶.

Secondo Penna la fusione tra le due varianti di danza popolare sarebbe avvenuta nel XVII secolo: «intorno al 1640 [...] avvenne la comunanza del nome di tarantella per i due tipi distinti di danza, quello pugliese di carattere terapeutico e quello napoletano di carattere di corteggiamento amoroso, ballato, in occasione del “Carnevale delle donne”, anche a scopo terapeutico. E l'espressione napoletana di “La vera tarantella” altro non significa che per le donne napoletane la musica»⁷⁷.

Dunque la differenza tra i due tipi di tarantella starebbe nello scopo (terapeutico in un caso, di corteggiamento nell'altro) e nel ritmo della musica (4/4 o un tempo ternario).

A proposito della tarantella nel secondo Ottocento, ballata a Napoli soprattutto la domenica e in occasione della festa di Piedigrotta e al ritorno della festa della Madonna dell'Arco⁷⁸, G. Desrat (1895), ci informa che essa era conosciuta all'estero anche semplicemente come “Napolitaine”:

danse du genre des tarantelles italiennes et propre aux Napolitains; on est en droit de s'étonner de trouver chez un peuple dont l'indolence est devenue proverbiale, une danse aussi vive et alerte. Les petits pas serrés appelés pas de bourré [...] y abondent sur une mesure en 6/8 très précipitée. Hommes et femmes la dansent par couples avec force passages de droite à gauche, de gauche à droite; des lignes diagonales décrites dans un sens par le cavalier et dans l'autre par sa dame en se faisant face⁷⁹.

E ancora Liverani si addentra nello specifico della mimica e della dinamica dei passi, affermando:

⁷⁵ Athanasius Kircher, *Magnes sive de Arte magnetica libri tres*, Roma, Typis Vitalis Mascardi, 1654 [1a ed.: Colonia, 1643], pp. 870-880 e Id., *Phonurgia Nova*, Campidonae, 1673, p. 208.

⁷⁶ R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., pp. 82-83.

⁷⁷ *Ivi.*, p. 83.

⁷⁸ «Era antica tradizione, sia per i monarchi del Regno delle Due Sicilie, che per i nobili, che per gli artigiani e per il popolo in Napoli, quella di festeggiare la Madonna del santuario a Piedigrotta, a piè di Posillipo: addì 8 settembre. E questo fino ai giorni nostri col nome di *Festival di Piedigrotta*: intendendo soprattutto un concorso di *canzone napoletana* appositamente create ogni anno. Ed in realtà in ogni album delle canzoni annuali di Piedigrotta è possibile scorgere almeno una *tarantella*, assieme alle forme, anch'esse a provenienza folclorica di *barcarola* e di *siciliana*», M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 66.

⁷⁹ G. Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895, p. 253.

ora (il garzone) timidamente s'inginocchia in aria supplichevole, ora si allontana (la «votata»)⁸⁰ colla speditezza di chi abbomina ed abbandona; talora s'arresta col cipiglio del danno che condanna; tal'atra si avventa ratto (lo «zumpo») o tortuosamente si avvolge (la «biscia») come fosse ammalciato e adescato, con mille gesti e lazzi e con svariatissimi garbi. Gli scambietti (il «travocchetto») e le capriole (la «capriola»), sono accompagnate da sì leggiadri vezzi e grottesche smancerie, che è un desio a vedere. [...] La donna dal canto suo si porge ora ritrosa ed ora arrendevole [...] È dunque la Tarantella un'ispirazione e un linguaggio improvvisato; e laddove negli altri balli il passo prende la misura dal suono, quivi la musica è generata dalla danza e dal dramma e sono autori dell'armonia e del metro i medesimi che danzano⁸¹.

Dunque, tanto la definizione di Desrat quanto le letture di Penna, Kircher e Liverani sembrerebbero confermare che nel caso di *The Tarantella, an Italian Dance* si tratti di tarantella napoletana o sorrentina, in ogni caso di area campana. La deduzione non è altrettanto immediata per *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* dove, a dispetto del titolo, non vi è una danza di coppia, traduzione coreica del corteggiamento amoroso. Qui sia il disegno d'insieme che la danza dei singoli interpreti appaiono nettamente differenti: questi non ballano a coppie, ma ciascuno per conto suo saltellando ora sul posto, ora scambiando le posizioni da un lato all'altro del quadrilatero invisibile entro cui si muovono, soffermandosi brevemente al centro. Si crea così un ballo scomposto e apparentemente disordinato (in realtà abbiamo visto come se ne deduca comunque una geometria d'insieme). Si tratta dunque di una figura caleidoscopica: è lecito pertanto chiedersi se non descriva piuttosto una tarantella terapeutica secondo la concezione pugliese, scevra da connotazioni erotiche, il che parrebbe avvalorato dalle considerazioni di Penna, secondo il quale «è danza a solo, per lo più ballata soltanto dalle donne»⁸². Difatti nel film gli uomini sono soltanto due, mentre le danzatrici ben sette. Sembra però alquanto improbabile che per danzare al centro delle rovine pompeiane fossero stati chiamati dei danzatori fin dalla Puglia.

Ritengo più plausibile che si trattasse di tarantella campana. A tal proposito è di nuovo Penna a fornire una valida spiegazione, da una prospettiva alternativa. Egli individua infatti anche un'origine spagnola della tarantella:

⁸⁰ «Votata», «zumpo», «biscia», «travocchetto» [sic] e «capriola» sono indicati da R. Penna come passi e figure presenti nel Seicento nel «ballo di Sfessania» (o «tubba catubba»), che abbiamo visto essere uno degli archetipi della tarantella. Cfr. R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 72.

⁸¹ Francesco Liverani, *La Tarantella, ballo popolare napoletano*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. V, Palermo, 1886, cit. in R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., pp. 71-72.

⁸² R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 81.

un altro elemento esterno penetrò nella cultura napoletana ed apportò una rilevante influenza sulla posteriore tarantella napoletana. Ci riferiamo al Fandango⁸³ spagnolo che fu introdotto a Napoli verso la fine del Cinquecento e che [...] conteneva elementi coreografici e strumentali che ritroveremo in quella che sarà la tipica tarantella napoletana del Settecento e dell'Ottocento. Da qui dovrebbe apparire evidente che la tarantella napoletana altro non sia che il risultato di un'avvenuta fusione di due balli di origine straniera, il «ballo di sfessania» di origine moresca, ed il fandango di origine spagnuola [...] accompagnato dal canto di una villanella⁸⁴ napoletana e dal suono di strumenti tipicamente napoletani, oltre che da quelli di origine spagnuola (le nacchere ed il tamburello) e di origine moresca (il«triccaballacco» [sic])⁸⁵.

Lo stesso autore specifica inoltre che «il fandango, dal tempo di 3/8 o 3/4, era danzato da due persone ed era accompagnato dal tamburello e dalle “castagnelle”. Questa danza era piena di vita e di azione ed ebbe molto successo, diffondendosi dovunque e quindi anche in Italia ed in modo particolare a Napoli, dove vivevano numerosi gli spagnuoli al tempo degli Aragonesi»⁸⁶.

In seguito il fandango cinquecentesco sarebbe divenuto danza “di carattere”⁸⁷ in voga soprattutto nella Francia dell'Ottocento, come testimonia anche Carlo Blasis nel suo *Manual complet de la danse* (1830)⁸⁸, in cui riconosce la relazione fra la tarantella e il ballo di origine spagnola: «la tarantella napolitaine est de toutes les danses modernes, la plus vive et la plus diversifiée; comme la sicilienne, elle ressemble beaucoup au fandango.

⁸³ Fandango: «Danza spagnola brillante probabilmente di origine del Sudamerica, in tempo triplo o doppio composto, accompagnata da chitarre e nacchere. Una delle prime apparizioni in forma di ballo è stata nel Don Giovanni di Gluck (cor. Angiolini 1761) e la stessa melodia è stata in seguito ripresa da Mozart come danza di nozze in *Le nozze di Figaro* (1786). Un ballo intitolato Fandango è stato creato da Tudor per il National Ballet of Canada (musica Padre Soler 1972) ed esiste anche un assolo di M. van Hoecke con questo titolo», H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 190.

⁸⁴ «Il XVI secolo assiste al nascere della forma vocale polifonica detta “villanella”, venuta da forme di canto popolare, più delle province e campagne vicino a Napoli che non di Napoli stessa. Diffondendosi oltre i propri confini di origine, verrà specificata come “villanella alla napolitana”, e poi semplicemente “napolitana”. Il testo, anche se articolato su melodie in polifonia, era naturalmente in dialetto, ma verso la fine del secolo XVI tendeva a trasformarsi nella forma a “canzonetta”, spesso ritmata e strumentata come “aria a ballo”. », M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 20.

⁸⁵ R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 83.

⁸⁶ *Ivi.*, p. 33. Cfr anche M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 21: Il «fandango cinquecentesco che già i numerosi spagnoli residenti a Napoli sotto il dominio degli Aragonesi importarono».

⁸⁷ Danza di carattere: «Termine introdotto nel vocabolario della danza agli inizi del XIX sec. Blasis la identifica con le danze di carattere nazionale (Tarantella, Fandango ecc.). Attualmente è usato per tutti quei generi di danza teatrale che non rientrano nei canoni del balletto classico-accademico e che invece derivano da fonti tradizionali, nazionali o folkloriche. Questa definizione non deve essere confusa con il genere demi-caractère, istituito agli inizi del XVIII sec.», Cfr. H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., pp. 110-111.

⁸⁸ Nel suo *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo*, Blasis enumerava la tarantella tra i “balli di carattere” più noti, insieme alla furlana e altre danze; cfr. C. Blasis, *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo*, Tipografia Bordandini, Forlì, 1830, consultato in Flavia Pappacena, a cura di, *Il trattato di Danza di Carlo Blasis, 1820-1830*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, p. 155 n.

Ces danses sont, je crois (mais surtout la première), un mélange de danse italienne et espagnole, et doivent être nées quand le style espagnol fut introduit en Italie»⁸⁹.

A chiarire la natura della tarantella ambientata tra le rovine di Pompei interviene infine l'affermazione dello stesso Penna a proposito della giga⁹⁰, qualificata come archetipo del fandango: «si fa notare che la donna nel danzare questa danza teneva nelle mani l'estremità di un lungo fazzoletto o i due lati del grembiule e che queste caratteristiche si riscontrano anche nella posteriore tarantella napoletana»⁹¹.

Lo stesso gesto infatti è chiaramente espresso in *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii*, dai due cavalieri e da due delle donne e confermato dalle già citate illustrazioni di Gatti e Dura⁹². Attingendo a queste fonti si potrebbe dunque avanzare l'ipotesi che si tratti di tarantella napoletana, una supposizione suffragata anche dal fatto che l'abbigliamento proposto dalle illustrazioni di Dura richiama fedelmente quello di *The Tarantella, an Italian Dance*, che abbiamo appurato essere un conclamato caso di tarantella napoletana, sintesi coreutica del corteggiamento amoroso. Resta tuttavia il fatto che in *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* non c'è traccia della danza di coppia e delle schermaglie amorose del ballo napoletano e anche l'abbigliamento si discosta in parte dal modello proposto sia dalle illustrazioni di Dura che dal film intitolato alla "Italian dance". Del resto l'uso del fazzoletto è attestato anche nella pizzica pugliese⁹³.

Blasis inoltre si sofferma a lungo sulla descrizione della tarantella, consentendoci così di ricostruire la struttura del ballo napoletano sul finire del XVIII secolo:

la tarantella est la danse nationale des Napolitains. Elle est gaie et voluptueuse; ses pas, ses attitudes et sa musique montrent le caractère de ceux qui l'inventèrent. [...] La musique le mieux adaptée à l'exécution de cette espèce de miracle est extrêmement vive; ses temps et sa cadence sont fortement marqués, et de la mesure de 6/8. Les sons réitérés de ces triolets, ainsi que la vivacité du mouvement, sont capables d'électriser des personnes dont le dérangement total paraît sur le point de les priver de la vie.

Il est impossible de déterminer si la danse de la tarentule servit de remède contre la morsure de l'araignée, ou si les gestes que la musique inspirait aux

⁸⁹ Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1830, p. 14, cit. in M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 21 e in A. G. Bragaglia, *Danze popolari italiane*, cit., p. 172.

⁹⁰ Gigue (giga): «Danza vivace in 6/8 o 12/8 molto in voga in Francia all'inizio del 1700 e derivante probabilmente dalla Jig. di origine inlese-scozzese-irlandese.», H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 222; «Danza della *suite* barocca. Ha carattere vivace e veloce. Fra Seicento e Settecento era eseguita sia come danza sociale che come danza teatrale.», Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 247.

⁹¹ R. Penna, *La tarantella napoletana*, cit., p. 33 n.

⁹² Cfr. Gatti; Dura, album, cit., tav. II.

⁹³ Vincenzo Santoro, Sergio Torsello, *Il ritmo meridiano: la pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè, 2002, pp. 121-125.

malades donnèrent à l'idée d'en faire une danse; mais, sans aucun [sic] doute, elle doit son origine à cette maladie.

L'amour et le plaisir sont visibles dans cette danse: chaque mouvement, chaque geste, est fait avec la grâce la plus voluptueuse. Aimée par l'accompagnement des mandolines, des tamburins et des ca[s]tagettes, la femme s'efforce, par sa rapidité et sa vivacité, d'exciter l'amour de son partenaire qui à son tour tâche de la charmer par son agilité, son élégance et ses démonstrations de tendresse. Les deux danseurs s'unissent, se séparent, se rejoignent, se jettent dans les bras l'un de l'autre, se séparent de nouveau, et dans tous leurs gestes montrent alternativement l'amour, la coquetterie, l'incostance⁹⁴.

Posta la matrice spagnola della tarantella napoletana – dalla quale quest'ultima deriverebbe forse l'uso del fazzoletto – è dunque più probabile a mio avviso che si trattasse sì di tarantella campana, data la collocazione tra le rovine di Pompei, ma non napoletana bensì sorrentina, stando a quanto affermato da Dauzat, che ebbe modo di vederla danzare proprio a Sorrento, all'inizio del Novecento:

autour d'une cour entourée d'un portique à la mode romaine, les touristes sont assis en cerce, se balancant dans des rock-ingchairs ou dégustant des boissons fraîches en face d'un bouquet de palmiers et d'orangers odorants... Une guirlande humaine, chetoyvante et multicolore, débourche sous les arcades, glisse entre les groupes des spectateurs, au rythme des violons masqués derrière les arbres, et évolue sous la lumière électrique lustres. C'est la tarantella qui commence.

Les homes sont coiffés de la résille rouge, qui retom[be] [...] sur l'épaule: gilet rouge sur la chemise blanche, culotte rouge, jaune ou verte avec le bas assortis. Les femmes ont des jupes éclatantes, le corsage chamarré, décolleté et sans manches, comme les Bernoises. Elles lèvent en l'air les tambourins, tandis que les hommes accompagnent leurs chants et leurs danses en faisant claquer leurs castanettes en bois d'olivier.

Musique simple et douce, tantôt passionnée, tantôt réveus. La guirlande des danseurs se déroule en cadence; revient, s'entrecroise, se disloque. Les couples se forment, se font face, s'éloignent, se rapprochent, semblent se provoquer par de gracieuses minauderies. Tantôt il[s] s[']évoient des baisers, tantôt ils se boudent pour revenir ensuite se mêler à l'essaim joyeux et virevoltant de la farandole napolitaine... C'est une orgie de couleurs, un enivrement de mélodie exquise et troublante, qui varie suivant les figures⁹⁵.

Trovano infatti riscontro, nel film, la notazione sul “cortile con portico alla maniera romana”, i turisti seduti intorno (i personaggi disposti sullo sfondo e dietro i ballerini), la descrizione della disordinata danza come “ghirlanda di danzatori” o “farandola

⁹⁴ Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1830, pp. 14-16, cit. in M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 57.

⁹⁵ Dauzat, Albert, *L'Italie Nouvelle*, Paris, E. Fasquelle, 1909, pp. 68-71, cit. in R. Penna, *La tarantella napoletana* cit., p. 77.

napoletana”, dove napoletana sarà piuttosto da intendere come sinonimo del più generico “campana”. Le coppie che si formano e si sciolgono per tornare a mescolarsi al caleidoscopico divenire della danza di gruppo, suggeriscono che questa suddivisione in duetti fosse soltanto una fase della tarantella sorrentina⁹⁶, che narrerebbe quindi del corteggiamento amoroso anche prima e dopo l’incontro fra dame e cavalieri, in una sorta di racconto coreografato. A lasciare qualche perplessità rimangono i costumi, soprattutto quelli maschili: il cappello con la tesa in luogo della cuffia, i pantaloni lunghi e larghi anziché aderenti e tagliati sotto al ginocchio, creano una discrepanza sia rispetto alla descrizione di Dauzat, che rispetto alle illustrazioni di Gatti e Dura.

Costumi lievemente variati rispetto a quelli descritti dai due celebri illustratori si riscontrano tuttavia anche in *Danses cosmopolites* (Pathé Frères, 1907)⁹⁷ nel quale, tra le altre danze della tradizione popolare, figura anche la tarantella, riconoscibile soprattutto per la presenza del tamburello e il passo saltellante: «un groupe de danseurs et danseuses interprète sept danses nationales avec leurs costumes folkloriques respectifs, qu'ils changent à chaque danse sans quitter la scène: valse merveilleuse, matelote française, danse chinoise, danse russe, danse sauvage, tarentelle napolitaine et gigue anglaise».⁹⁸

Una differenza macroscopica si riscontra nel costume maschile che differisce qui dalle illustrazioni ottocentesche per la presenza di lacci incrociati attorno alle calze, visibili al di sotto dei pantaloni corti e aderenti. D’altro canto nell’album si riscontrano due varianti del costume maschile, ora con pantaloni lunghi, ora corti, a riprova dell’esistenza di più versioni all’interno della stessa tradizione costumistica della tarantella.

Il tema folclorico napoletano, tornato in auge anche grazie agli scavi archeologici di Ercolano e Pompei, condotti intorno alla metà del Settecento, traghettò anche nei balletti di primo Ottocento la Tarantella, insieme a danze nazionali quali le spagnole Fandango e Bolero, che portarono nella danza teatrale una nuova «modalità di percezione del corpo non più dettata da un’esigenza di perfezione, ma suscitata [...] dall’immaginazione e dal sentimento»⁹⁹. Ne derivò una modificazione anche dello stile, evidente nel sollevamento

⁹⁶ «La tarantella sorrentina, da non confondere con *La Sorrentina* (tipica, cantabile melodia accompagnata in 6/8, Allegretto), gode già dalla fine del secolo XIX di svariate riproduzioni fotografiche in costume, abbinate in genere a panorami marini o ad amene residenze alberghiere», M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 66.

⁹⁷ *Danses cosmopolites* (Pathé Frères, 1907), copia colorata consultata presso Eye library (colorazione à *pochoir*), nitrato 35mm, lunghezza: 78 m.

⁹⁸ Juan-Gabriel Tharrats, *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 39.

⁹⁹ Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari Laterza, 2009, p. 150.

delle braccia al di sopra della testa, che conferì ai movimenti maggiore ampiezza e comportò «la trasformazione del nobile *effacement* nel dinamico *épaulement*»¹⁰⁰.

Lungo il corso dell'Ottocento non si contano le “Azioni mimiche” e i “Balli teatrali” che contengono una tarantella, come la *Malvina* (1836)¹⁰¹, su musica di Giuseppe Gabetti e coreografie di Livio Morosini; *Ellinor ossia vedi Napoli e poi mori*¹⁰² (1861-62), con musica di Peter Ludwig Hertel e coreografie di Paolo Taglioni; il “ballo” *Sport* (1896-97), con musiche di Romualdo Marengo e coreografie di Luigi Manzotti; ecc. Le danze di carattere, nei balletti del repertorio di fine Ottocento, avevano sia la funzione di *divertissement* in chiusura della *performance*, che quella di consentire ai primi ballerini una breve pausa. Il pubblico da parte sua considerava questi brevi inserti come momenti in cui era lecito concedersi un calo d'attenzione, in vista del ritorno sul palcoscenico dei propri beniamini¹⁰³.

Inoltre il fenomeno del “tarantismo” fu messo in scena e coreografato anche in balli appositamente composti e dedicati al tema, che contenevano com'è facile immaginare passi della tarantella terapeutica tradizionale: attraverso balli teatrali di questo tipo si andava costituendo «un vero e proprio filone tematico nel *ballo teatrale* e poi nel *balletto ottocenteschi*, il quale filone sarà produttivo fino ai nostri giorni»¹⁰⁴: è questo il caso delle coreografie di Alexis-Scipion Blanche per il ballo *La Tarentule* (1830), di quelle di Jules Perrault per *Tarantul* (La Tarantola) (1850), ecc¹⁰⁵.

La completa autonomia raggiunta dal Ballo-spettacolo già agli inizi del secolo XIX, l'intensificazione del contenuto drammatico attraverso la fusione tra pantomima e danza, permisero l'interesse, lungo tutto il secolo, alla creazione di “Balli” dedicati al fenomeno del “*tarantismo*” ed alla pratica della *tarantella*. Questa danza veniva inserita, non come parte integrante di una “*suite*” accademica, ma solamente per dare tipicità a tutto il soggetto del “*Ballo*”: segnava inequivocabilmente l'area ed il patrimonio folclorico dell'Italia del Sud (Isole comprese)¹⁰⁶.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Azione mimica.

¹⁰² “Balletto fantastico” conosciuto anche con il titolo *Ellinor oder Träumen und Erwachen* (*Ellinor o Sogni e risvegli*), cfr. M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 40.

¹⁰³ Marietta Frangopulo, prefazione a Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 85.

¹⁰⁴ M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 40.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 40.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

È in questo vero e proprio genere della danza teatrale ottocentesca che s’inseriscono anche le coreografie di August Bournonville per il balletto *Napoli* (1842)¹⁰⁷, filmato nel 1903 da Peter Elfelt, regista danese autore di molti pionieristici documentari, tra i quali diversi film di balletto.

In *Tarantellen af Napoli* (Tarantella a Napoli, 1903)¹⁰⁸, oggi conservato presso il Det Danske Filminstitut, interpreti della coreografia sono Hans Beck (1861-1952), ballerino solista e direttore del Royal Ballet e Valborg Guldbrandsen (più tardi: Borchsenius), ballerina solista (1872-1949). Contemporaneamente in scena, essi eseguono una serie di passi, alcuni autonomamente, altri in coppia, senza dubbio ascrivibili alla grammatica della danza accademica, eppure fortemente intrisi di stilemi che afferiscono al “vocabolario” coreutico della tarantella (braccio in opposizione alla gamba sollevata, piccoli salti, movimento tacco-punta tipici delle “danze di carattere”, ecc.).

La scena fu eseguita e girata nello studio di Elfelt, per esigenze di illuminazione: si spiega così il ristretto spazio a disposizione dei danzatori. L’allestimento riproduce in scala ridotta quello teatrale: un palcoscenico in assi lignee, il fondale dipinto. L’inquadratura unica, fissa e frontale (in figura intera), riproduce il punto di vista teatrale, del resto abituale per le vedute del cinema delle origini¹⁰⁹.

Assente dai melodrammi settecenteschi, la tarantella fa la sua comparsa nel melodramma ottocentesco, come numero di danza solistica o corale, non solo in quanto espressione della tradizione culturale mediterranea, ma anche come interpretazione coreutica di altri «contenuti»: si spiega così la sua presenza anche all’interno di melodrammi che esulano dall’ambientazione nell’Italia del Sud e delle Isole. Ad esempio Domenico Gaetano Maria Donizetti incluse una tarantella nell’opera seria *Anna Bolena* (1830) e Daniel-François-Esprit Auber ne inserì una all’interno del “grand-opéra” *La Muette de Portici*, altrimenti noto con il titolo *Masaniello* (1828)¹¹⁰, spettacolo che fu in

¹⁰⁷ Titolo completo del balletto: *Napoli, o il pescatore e la sua sposa*. Balletto in tre atti, con libretto e coreografie di A. Bournonville, su musiche di H. S. Paulli, E. Helsted, N. W. Gade, H. Lumbye. Prima rappresentazione: Copenhagen, Balletto Reale Danese, 29 marzo 1842; «nel terzo atto vengono celebrate le nozze [tra il pescatore Gennaro e la sua amata] con un divertissement che finisce in una brillante tarantella». Cfr. H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 365.

¹⁰⁸ Sebbene si tratti di un film di produzione danese con la regia di Peter Elfelt, ho ritenuto opportuno prendere in considerazione questo film perché imprescindibilmente legato alla cultura italiana, al pari degli altri “dal vero” di produzione estera analizzati nel presente lavoro.

¹⁰⁹ Cfr. la scheda del film nel database online di European Film Gateway (<http://www.europeanfilmgateway.eu/it>), pagina web presso la quale è visibile una copia del film.

¹¹⁰ Cfr. M. Cofini, *Tarantella in musica*, cit., p. 42.

seguito oggetto di trasposizione cinematografica da parte della regista americana Lois Weber, col titolo *The Dumb Girl of Portici*¹¹¹.

Si tratta di un adattamento dell'opera musicata da Daniel Auber, oggi celebre soprattutto perché in esso recitò la ballerina russa Anna Pavlova, qui alle prese con la sua prima ed unica apparizione cinematografica:

per la Universal fu un bel colpo, paragonabile al debutto cinematografico del soprano Geraldine Farrar nella *Carmen* di Cecil B. DeMille l'anno precedente. Pavlova aveva già rifiutato diverse offerte, ma si dice che Carl Laemmle colpì l'attrice mostrandole gli imponenti studios della Universal e permettendole di scegliere l'opera in cui sarebbe apparsa. Ricordando che «avevo desiderato interpretare Fenella sin da quando ero stata abbastanza grande da capire cosa fosse il palcoscenico», Pavlova chiese di avere il ruolo principale in un adattamento dell'opera di Auber. Ambientato nella Napoli del XVII secolo, *The Dumb Girl of Portici* narra del tragico coinvolgimento di Fenella in una rivolta guidata dal fratello Masaniello contro il regime asburgico. Celebre per l'innovativa introduzione del balletto nell'opera, *La Muette de Portici* era stato portato in scena raramente perché il ruolo della muta Fenella era considerato eccezionalmente impegnativo. L'adattamento cinematografico fu un ottimo trampolino di lancio per Anna Pavlova. terminate le riprese, la ballerina portò in tournée negli Stati Uniti una produzione della stessa opera allestita dalla Boston Opera Company e dal Ballet Russe [sic]¹¹².

Del resto anche nell'allestimento teatrale originale, il ruolo della protagonista veniva tradizionalmente affidato a una prima ballerina. Quanto all'adattamento del testo e della trama nello specifico, in realtà «l'azione dell'opera corrisponde all'ultimo terzo del film, mentre i primi due terzi mostrano eventi che nell'opera erano soltanto narrati» ed è probabile che «la partitura operistica sia stata la base per la (perduta) partitura del film»¹¹³.

Nel caso della tarantella interpretata dalla Pavlova, come in *Tarantellen af Napoli*, la danza folclorica viene filtrata attraverso quella accademica, come si evince da passi quali *l'attitude in relevé* con la gamba *en arrière* e i *jeté* che la danzatrice compie. In questo caso è la presenza del tamburello la sintesi metonimica del ballo folcloristico, laddove la coreutica è piuttosto quella della danza classica accademica.

Nel film di Elfelt la grammatica filmica è ancora una volta quella del teatro filmato e oggetto delle riprese è sì la tarantella, ma non in quanto oggetto di attenzione

¹¹¹ *The Dumb Girl of Portici* (USA, 1916). Regia: Lois Weber, Phillips Smalley. Lunghezza copia : 2280.m., durata: 112' a 18.f/s. Bn. Didascalie inglesi. Copia restauro BFI National Archive.

¹¹² Shelley Stamp, *The Dumb Girl of Portici*, in Paola Cristalli, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVI edizione*, catalogo della mostra, Bologna, Cineteca di Bologna, 2012, pp. 236-237.

¹¹³ John Sweeney, autore della musica di accompagnamento del film per la proiezione bolognese in occasione del festival de *Il Cinema Ritrovato - XXVI edizione* (2012), Cfr. *Ivi*, pp. 172-173.

documentaristica ed etnografica, bensì in qualità di testimonianza teatrale, una sorta di documentario sul *grand-opéra* di Auber. Si tratta in ultima analisi di teatro filmato, balletto messo in scena appositamente per le riprese, negli stessi termini in cui nel 1900 l'ingegnere e industriale Paul Decauville aveva realizzato il celebre spettacolo del Phono-Cinéma-Théâtre per l'Esposizione Universale di Parigi di quell'anno. Recentemente ricostruito e restaurato¹¹⁴ grazie al ritrovamento di 32 dei 41 film originali, esso fu realizzato in una sala appositamente allestita all'interno dello spazio dell'Esposizione. Sotto la direzione artistica dell'attrice e ballerina Marguerite Vignault, le riprese furono effettuate da Clément-Maurice Gratioulet, collaboratore dei fratelli Lumière, il quale con una macchina da presa 35mm costruita da Ambroise-François Parnaland poco prima dell'apertura dell'Esposizione, registrò in *play-back* (per la registrazione del suono vennero impiegati cilindri fonografici) le scene che videro tra i protagonisti i principali attori e danzatori della realtà teatrale della *Belle Époque*, come Sarah Bernhardt, Jeanne Hatto, Jean Coquelin, Réjane, Victor Maurel, Mily-Meyer, i clown Footit e Chocolat, il comico Polin, Little Tich, Rosita Mauri, Félicia Mallet, Carlotta Zambelli (prima ballerina dell'Opéra), la danzatrice Cléo de Mérode, Jules Moy, ecc. Spaziando dalla danza al teatro drammatico, alla pantomima e al *music-hall*:

il Phono-Cinéma-Théâtre è un'attrazione che mescola una molteplicità di generi: ci sono film sonori sincronizzati col fonografo (canzoni, monologhi, estratti da commedie teatrali), ma anche danze e pantomime col solo accompagnamento di un pianista o di un'orchestra. C'era pure un rumorista e probabilmente un bonimenteur (narratore). Il programma presenta gli artisti più prestigiosi dell'epoca, provenienti dalla Comédie Française e dai teatri dei Grands Boulevards, dal music-hall e dal circo.¹¹⁵

Lo spettacolo contava ben 11 scene di balletto per una durata complessiva di 25 minuti, tutte allestite secondo una messinscena teatrale, dunque disposte frontalmente rispetto all'obiettivo, su di un palcoscenico con fondale dipinto e riprese a macchina da presa fissa.

Per la tarantella ballettistica filmata da Peter Elfelt, lo schema registico proposto è lo stesso, se pure privo della sonorizzazione mediante cilindri fonografici. La ballerina danza con tutù e punte, secondo una coreografia che sia per la parte femminile che per quella maschile (il cui costume è il principale responsabile dell'immediata identificazione

¹¹⁴ Restauro condotto dalla Cinémathèque française e dagli Archivi Gaumont-Pathé con la collaborazione di Lobster Films e l'aiuto di altri archivi fra cui quello dell'Opéra di Parigi.

¹¹⁵ Catherine A. Surowiec, a cura di, *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo del 31° Pordenone Silent Film Festival, Pordenone, 6-13 ottobre 2012, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2012, pp. 24-28.

della danza popolare) propone una mescolanza di passi di tarantella e danza classica ripresi frontalmente, mediante inquadrature fisse (totali del palcoscenico). È principalmente nel parossistico rincorrersi di piccoli salti e nel movimento tacco-punta – che la ballerina compie indossando le punte – che si rintraccia la danza folcloristica, oltreché nella partitura che sappiamo accompagnava l'allestimento teatrale e forse quello cinematografico.

Figura capitale per l'interpolazione di danze di carattere all'interno dei balletti tardo ottocenteschi e primo novecenteschi è Alexander Shiryayev (1867-1941), membro del Balletto Imperiale Russo di San Pietroburgo, che tra il 1906 e il 1909, filmò con una cinepresa 17,5 mm i balletti del Teatro Mariinsky, lasciandoci oggi una serie di pellicole inedite, che costituiscono una preziosa testimonianza della coreutica dell'epoca. Del resto proprio al fine di registrare e documentare la danza, volle intraprendere un'attività – quella registica – che, pur condotta amatorialmente, ben presto rivelò in Shiryayev l'estro dell'artista anche cinematografico: egli infatti non si limitò a riprendere i balletti allestiti al Mariinsky, ma fu anche ingegnoso pioniere di tecniche di animazione. Negli anni Novanta dell'Ottocento si dedicò in special modo alle danze di carattere in seno ai balletti, un settore marginale della danza accademica, all'interno del quale il giovane Shiryayev seppe però distinguersi, contribuendo ad arricchire e rinnovare il “registro linguistico” di quel genere coreutico. Egli elaborò infatti specifici esercizi “di carattere” e nel 1891 fondò la prima classe di “danza di carattere” presso la Scuola del Teatro. I suoi esercizi muovevano dai principi della danza classica, partendo dal *plié* alla sbarra, per approdare al centro della sala, aggiungendovi estratti di danze russe, spagnole e ungheresi e ponendo attenzione anche al color locale e ai caratteri. Tra i primi insegnanti di danza di carattere, egli fu responsabile tra gli altri della formazione della stessa Anna Pavlova interprete del film di Lois Weber sopra menzionato e a lui dobbiamo un fondamentale contributo al progressivo affrancamento della danza di carattere dal balletto classico, un primo fondamentale passo nel percorso che l'avrebbe portata ad affermarsi come forma coreutica affatto autonoma e tecnicamente rinnovata. Shiryayev allestì brevi balletti dal titolo evocativo come *Little Italy* e numeri individuali di tarantella, *czardas* ungherese e danze russe, ucraine e tirolesi; inoltre viaggiò in Europa e attraverso la Russia per approfondire lo studio dei balli folclorici e quando cominciò a riprendere le danze del Mariinsky, anche quella di carattere trovò logica collocazione tra le sue regie: ben presto passò al 35 mm ed è in questa forma che ci ha lasciato una *Neapolitan? Dance* (negativo 35 mm, 1' 25"); mentre una seconda *Neapolitan? Dance* è in 17,5 mm (negativo 17,5 mm, restaurato e trasferito in 35mm, 1109

fotogrammi, 1'10"). In entrambi i casi l'interprete è Natalia Matveeva, moglie di Shiryayev e ballerina del Balletto Imperiale Russo, che danza con un tamburello, su di un palcoscenico allestito *en plein air* (Fig. 8). Dunque verosimilmente¹¹⁶ si tratta di una tarantella napoletana rielaborata attraverso la tecnica della danza classica¹¹⁷, sulla falsariga del balletto di Bournonville (1842).

¹¹⁶ Nel 1995 i film di Shiryayev sono stati acquisiti da Victor Bocharov, che li ha riuniti nel documentario *A Belated Premiere* (2004) e proiettati alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone nel 2008. La visione del documentario ha confermato l'ipotesi di una tarantella ballettistica (con tamburello e scarpette da punta allo stesso tempo), almeno in uno dei film che comprende, tuttavia privo di titolo e dunque non identificabile in modo inequivocabile. Nel film che ritengo sia una delle "danze napoletane" sopra citate, la ballerina solista si muove facendo ricorso ai passi della danza classica, ballando sulle mezze punte. È dunque la mera presenza del tamburello a qualificare la danza come "tarantella".

¹¹⁷ M. Frangopulo, prefazione a *The Petersburg Ballet*, cit., pp. 85-88 e 145. Cfr. anche B. Beumers, V. Bocharov, D. Robinson, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, cit., p. 145: nel testo sono enumerati anche altri due film dal medesimo titolo, *Solo Folk Dance*, il cui soggetto è di nuovo Natalia Matveeva che danza con un tamburello su di un palcoscenico allestito *en plein air*. Probabilmente si tratta ancora di tarantella "ballettistica". Tutti i film realizzati da Shiryayev sono datati entro il periodo compreso tra il 1906 e il 1909.

II

Il ballo da sala nel cinema muto italiano

Una delle categorie coreutiche più ricorrenti nel cinema muto italiano è quella del “ballo da sala”, da intendersi secondo una definizione lasca, nella quale faremo confluire tutte quelle tipologie di ballo di coppia che presuppongono un contesto conviviale o comunque di socializzazione a vario titolo, dalla festa da ballo in una casa privata al ballo di corte, alla festa popolare, ecc. Altrimenti dette “danze di società”, esse implicano che il pubblico, disposto in forma circolare o quadrangolare anziché frontalmente, s’identifichi con i potenziali *performers*: si hanno cioè quando ciascuno è al contempo spettatore ed eventuale attore della danza.

Il ballo di società o ballo da sala che dir si voglia, costituisce la categoria coreutica quantitativamente più presente nell’ambito del cinema muto italiano narrativo. Difatti in numerosi film se ne riscontra la presenza, variamente giustificata all’interno di una sequenza che descrive una festa da ballo, a corte nel caso di certi film in costume, in casa privata o in una sala pubblica in quelli di ambientazione contemporanea.

Certo la mancanza del sonoro ci pone inevitabilmente di fronte a una contraddizione in termini: il tentativo di ricostruire la coreutica di quanto vediamo danzato sullo schermo, in assenza della musica alla quale essa si lega imprescindibilmente, ha del paradossale. Eppure, se opportunamente interrogate, quelle silenziose scene di danza sapranno parlarci non soltanto dei passi e delle figure che vi si delineano, ma anche del ritmo, consentendoci dunque di individuare con buona approssimazione il tipo di ballo che la scena stessa, di volta in volta, implica. Spesso titoli e trame intervengono a semplificare notevolmente il lavoro di analisi fornendoci *a priori* l’identità del ballo a seguire. Proprio da questi ultimi elementi sarà opportuno partire per tracciare delle statistiche seppur provvisorie e individuare le tipologie di danza di società più ricorrenti.

Dallo spoglio degli annuari *Il cinema muto italiano* di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli¹¹⁸ e dalla visione di alcuni film, ricaviamo che le danze da sala più popolari,

¹¹⁸ Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano – 1905-1931*, 21 volumi editi per la collana "Biblioteca di Bianco e Nero" da Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, tra il 1981 e il 1996.

limitatamente al periodo al quale faremo qui riferimento (1895-1921), sono il valzer¹¹⁹ e il tango¹²⁰, con una netta maggioranza del secondo.

Su un centinaio di film censiti che riguardano la categoria di danza individuata da questo capitolo, infatti, sottratta la percentuale (intorno al 25%) che riguarda il tango, rimane un buon 75% di film nei quali si rintracciano oltre al già menzionato valzer, altri generi di danza quali polca, minuetto, can-can, ecc. e altri balli non chiaramente individuabili.

Procederemo dunque “per esclusione”, partendo proprio dal tango, la cui sistematica presenza ci permetterà di avanzare con una certa metodicità.

II.1.a Il tango nel cinema muto italiano

Perché proprio il tango si diffonde a macchia d’olio nel cinema muto italiano? Si tratta di una danza piuttosto “giovane” rispetto agli altri tipi di ballo di società, come la polca e il valzer ad esempio. Il tango nasce infatti in Argentina, segnatamente a Buenos Aires, sul finire dell’Ottocento, da una mescolanza di movimenti sintomo di altrettante diverse migrazioni: uruguayana, europea (andalusa e italiana), cubana, africana. Vi sono diverse teorie sulla sua origine; una delle più accreditate individua la matrice principale nella *habanera* e nella *milonga*:

«A partire dal 1850 i marinai delle navi mercantili impiegate nella rotta commerciale tra il Rio della Plata e i Caraibi diffondono a Buenos Aires e a Montevideo (i due porti più importanti) la *habanera* cubana, ritmo proveniente, secondo molti autori, dalla controdanza [o contraddanza] spagnola e dai tanghi andalusi. [...] la *habanera* si trasforma gradualmente in *milonga*, erede dell’antica *payada* e precursore del tango»¹²¹. Ma c’è chi come l’uruguayano Vicente Rossi¹²², ritiene invece che il tango provenga dalla *milonga*, la

¹¹⁹ Ricorre in otto dei film inclusi nell’indice dei film a contenuto coreutico in appendice al presente lavoro.

¹²⁰ Ricorre in ventuno dei film inclusi nell’indice dei film a contenuto coreutico in appendice al presente lavoro.

¹²¹ Elisabetta Muraca, *Il tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000, p.7.

¹²² Vicente Rossi, *Cosas de negros: los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*, Córdoba, Casa editora, 1926, cit. in E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 7.

quale deriverebbe però dal *candombe* dei neri montevideani, danza di origine afro-antillana che si sarebbe poi diffusa nei sobborghi della città, acquistando allora il nome di *milonga*. Mentre secondo Ventura Lynch (1883)¹²³ la *milonga* sarebbe stata ideata dai *compadritos* e dagli *orilleros*¹²⁴ per schernire i balli dei negri. Un’ulteriore ipotesi sostiene che il tango argentino trarrebbe origine da quello andaluso, giunto a Buenos Aires attraverso la *zarzuela* spagnola, ma in realtà la tecnica delle due danze differisce notevolmente¹²⁵. Tralasciando ulteriori più o meno accreditate ipotesi di origine del tango danza – nonché la *vexata quaestio* dell’origine filologica del nome – quello che sembra assodato è l’ambientazione bassa e popolare nella quale si sarebbe sviluppata la nuova danza.

Nella Buenos Aires della seconda metà dell’Ottocento, nonché a Montevideo, Uruguay, (dunque sulle due sponde del Rio de la Plata) l’esodo dalle campagne verso la città, insieme all’immigrazione europea, comportarono un massiccio afflusso di uomini (il che spiega perché spesso il tango venisse ballato anche da due maschi in coppia) e diede luogo ad una fusione culturale che mescolava elementi latino-americani, europei e africani. Proprio dall’Africa deriverebbe il ritmo della *milonga*, «uno dei generi costitutivi del tango (*milonga* in due tempi, tango in quattro, *vals criollo* in tre), il primo ad apparire in ordine di tempo come forma che precorre il tango vero e proprio, privilegiando l’ondulamento della camminata, la sincope, gli intrecci di gambe»¹²⁶.

Immigranti, ex-militari e *gauchos*,¹²⁷ trasformati dall’inurbamento in *compadritos orilleros* alloggiati nei fatiscenti *conventillos*¹²⁸, si sarebbero riversati nelle bettole e nei postriboli della città-porto, ambienti tendenzialmente malfamati dunque, per dar vita al tango.

Elisa Guzzo Vaccarino ben sintetizza la formazione di questo ballo attraverso le rotte atlantiche:

riassumendo, contraddanza europea, francese soprattutto, murga carnevalesca con i *bombos*, i tamburi dotati di cembalo metallico in cima [...] e poi *habanera* cubana portata dai marinai antillani, *tango andaluz* con influssi

¹²³ E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 7.

¹²⁴ “Compadritos”, cioè piccoli malviventi; mentre il termine “orilleros” deriva da “orilla”, che significa “margine”, “periferia”. Cfr. Elisa Guzzo Vaccarino, *Il tango*, Palermo, L’Epos, 2010, p. 28.

¹²⁵ «Nel tango andaluso l’uomo e la donna ballano rigorosamente separati, battendo i tacchi e facendo schioccare le dita», E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 8.

¹²⁶ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., p. 25.

¹²⁷ Gaucho: «Pastore a cavallo che governa le grandi mandrie di bestiame nelle pampas del Río de la Plata.», Treccani cinema, ed. online (<http://www.treccani.it/enciclopedia/gaucha/>).

¹²⁸ «Generalmente il *conventillo* è una grande casa con servizi comuni, composta da un lungo corridio, a volte un ampio cortile di sterrato, su cui si affacciano un’infinità di stanze e stanzette dove vivono stipate decine di famiglie. Funziona come un pensionato.», E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 10.

zigani, entrato nel teatro musicale leggero della *zarzuela* in Spagna, valzer, mazurka e polka centro-europei, *candombe afro-criollo*, generano la *milonga* [...]. Il tango fiorisce nei quartieri popolari, i *barrios*, come frutto del bisogno di integrare i *porteños*, gli abitanti già insediati sui porti, i nuovi arrivati, veicolando le loro sofferenze per lo sradicamento, la solitudine, la fatica, e celebrando però anche la gioia della festività, attraverso un modo di comunicare guardato con sdegno dalla buona borghesia, che non approva abbracci troppo intimi e promiscuità»¹²⁹.

Tralasciando qui l'aspetto più squisitamente musicale, basti sapere che i primi musicisti lo suonavano per lo più "a orecchio" e che la formazione strumentale-tipo per il tango, in origine si componeva di flauto, chitarra e violino, mentre in seguito si sarebbe attestata sulla presenza di due bandoneón, due violini, pianoforte e contrabbasso. Di questi, lo strumento che più caratterizza il tango è indubbiamente il bandoneón¹³⁰.

Tra 1860 e 1890 è possibile individuare una prima fase "magmatica" di definizione del tango a partire dalla *milonga* in 2/4, «figlia del *candombe*, di origine ritmica nero-caraibica, a cui si aggiunge il *vals (cruzado)* in 3/4, per arrivare infine al tango in 4/8»¹³¹. La forma di proto-tango che prende vita in questo periodo è detta *canyengue* ed è caratterizzata da passi marcati e sincopati eseguiti con le ginocchia piegate, la ballerina che poggia sul fianco dal partner, le braccia stese all'altezza del fianco¹³².

Tra 1890 e 1920 si sviluppa la forma base del tango, «in tempo di 2 x 4, con la *toma*, cioè la presa della donna effettuata dall'uomo con il braccio sinistro al di sopra della testa, con l'*ocho*, il disegno con i piedi in andata e ritorno di un otto a terra, la *corrida*, a passetti in avanti, e la *medialuna*, mezzo giro in coppia; si balla testa contro testa [...], distanziando così reciprocamente le gambe in basso per poter meglio tracciare arabeschi, *firuletes*, al suolo»¹³³.

Il periodo compreso tra il 1900 e il 1920 è detto "la guardia vieja" e corrisponde al momento in cui il tango compie la sua ascesa, sia musicalmente che in quanto danza. Nel primo decennio del Novecento il tango *porteño* emigra in Europa, approdando dapprima a Parigi. Qui, tra i numerosi personaggi che cercano fortuna oltreoceano troviamo Alfredo Gobbi, che con il compositore Angel Villoldo vi registrò *El choclo* (La pannocchia, 1905), uno dei tanghi più celebri, contribuendo al successo eclatante della danza proibita nella capitale francese, dove si depurò della sua componente più sensuale e scandalosa, come

¹²⁹ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., pp. 28-29

¹³⁰ Cfr. Marco Brunamonti, *Il tango, musica e danza*, [Copyright 2002], Milano, Auditorium, 2010, pp. 66-81. Cfr. anche E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 15.

¹³¹ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., p. 151.

¹³² *Ivi*, p. 152. *Canyengue*: termine di origine africana.

¹³³ *Ivi.*, pp. 152-153.

pure avverrà in Gran Bretagna, in Germania e non ultima in Italia, dove l'arrivo della nuova danza desterà scandalo e censure:

la diabolica danza, di cui tutti parlano, si inserisce in diversi settori della società europea. Le critiche e i pregiudizi si sprecano, ma parte dell'aristocrazia britannica e quella francese, più all'avanguardia, si schierano a favore del tango. Nascono i caffè-tango, i tè-tango, i vestiti tango (con profondo spacco sulla gonna), il color-tango (arancione). Fino al primo evento bellico il tango accompagna la spensieratezza e il divertimento della borghesia europea¹³⁴.

Proprio dalla capitale francese negli anni Dieci si diffuse una vera e propria "tangomania", che di lì a poco avrebbe investito il resto dell'Europa, Italia inclusa: «si vedono per le vetrine, frammisti alle "Gioconde" anche il torrone-tango, il liquor-tango, o la poudre-tango [sic] e l'elixir profumato al tango...» mette in guardia "uno che protesta" nel 1914¹³⁵.

Al rientro in patria il tango argentino, filtrato dal perbenismo europeo e parigino in particolare, riapparirà in una forma "raffinata" dagli eccessi, accettabile anche dalla buona borghesia *porteña*, che vi si dedicherà quindi in decorosi *cabaret* sul modello parigino e non più in equivoci postriboli. La capitale francese, nel corso degli anni Dieci e poi fra le due guerre, diviene infatti un *topos* del tango argentino, non soltanto dettando la tipologia di locali destinata ad accoglierlo per l'approvazione della *crème* della società argentina, ma finanche nei titoli e nei testi dei brani di accompagnamento alla danza (*Anclao en París, La que murió en París*, ecc.)¹³⁶. Se l'"epoca d'oro" del tango si identifica con gli anni Quaranta¹³⁷, è tuttavia negli anni Dieci che il suo impatto si fa sentire con maggior clamore sulla società europea.

Si è accennato alla stridente reazione provocata dal suo arrivo in Italia. Nella penisola infatti la "danza immorale" arriva sul finire del 1913, destando l'immediata reazione della stampa cattolica, che dalle colonne de «L'Unità Cattolica», si scaglia contro il ballo lussurioso, portando avanti una vera e propria "crociata" contro di esso¹³⁸. Questa rientra nella più generale battaglia antimodernista propugnata dalla Chiesa sotto il

¹³⁴ E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 16.

¹³⁵ *Dal tango alla massoneria. I grattacapi di Giovanni Giolitti. Il tango e il suo fango!*, in «L'unità cattolica», Anno LII - Num. 4, martedì 6 gennaio 1914, p. 1. Cfr. anche Anonimo, *La setta verde ed il tango contro l'Unità Cattolica*, in «L'Unità Cattolica», a. LII, n. 7, 10 gennaio 1914, p. 1.

¹³⁶ E. Muraca, *Il tango...*, cit., pp. 14-17.

¹³⁷ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., p. 153.

¹³⁸ Così la definisce l'allora arcivescovo di Firenze nell'articolo *S. E. Mons. Mistrangelo arciv. di Firenze incoraggia il nostro giornale e dichiara PAGANO il "tango"*, «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 12, venerdì 16 gennaio 1914, p. 1.

pontificato di Pio X (1903-1914), che una «brusca battuta d'arresto» avrebbe conosciuto sotto quello di Benedetto XV (1914-1922), improntato a una maggiore tolleranza¹³⁹. Proprio quest'ultimo tuttavia, sulle pagine del giornale cattolico, era intervenuto opponendosi al tango, ancor prima dell'elezione al soglio pontificio, che sarebbe avvenuta solo qualche mese dopo (3 settembre 1914)¹⁴⁰. *L'arciv. Di Bologna proibisce il ballo del "tango,, e lo dichiara immorale* titola il giornale fiorentino il 15 Gennaio 1914, riportando quindi il testo integrale della lettera indirizzata ai parroci da parte dell'allora Mons. Giacomo Della Chiesa, datata 12 Gennaio 1914¹⁴¹ e nella quale egli sentenzia: «la nuova danza "Il Tango" deve considerarsi come proibita a chiunque professi rispetto alle leggi morali». L'accanita lotta contro il ballo immorale sulle pagine de «L'Unità Cattolica» avrebbe raggiunto il suo apogeo tra il gennaio e il marzo di quell'anno (Fig. 9), culminando nella pubblicazione dell'opuscolo dal titolo evocativo *Il tango e il suo fango*, disponibile a richiesta dei lettori a partire da mercoledì 14 gennaio 1914, a cent. 10 la copia¹⁴².

Probabilmente proprio in virtù di quell'«illimitata ubbidienza»¹⁴³ che il direttore Alessandro Cavallanti aveva promesso al più accondiscendente successore di Pio X, il giornale mise fine piuttosto bruscamente alla “nobile crociata” contro il “vituperoso ballo”: se qualche traccia se ne riscontra ancora lungo il primo semestre dell'anno, dal successivo questa viene definitivamente soppiantata dal ben più impegnativo dibattito sulla posizione italiana nei confronti del conflitto mondiale che si andava profilando in quei mesi¹⁴⁴. Si racconta che bisognerà attendere ancora il 1924, quando Casimiro Aín, detto «El Vasco Aín», uno dei più celebri ballerini di tango della “guardia vieja”, ballerà al cospetto di Pio XI, perché un papa non trovi più tanto riprovevole il tango, raccomandando tuttavia in sua vece la più morigerata furlana¹⁴⁵. Allora Aín Aveva cinquant'anni; l'incontro sarebbe

¹³⁹ Cfr. Maurizio Tagliaferri, *L'Unità Cattolica. Studio di una mentalità*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1993, pp. 192-193.

¹⁴⁰ Per un'approfondimento sulla diversa politica papale di Benedetto XV, ma anche di Pio X e Pio XI, cfr. Claudio Rendina, *I papi. Storia e segreti*, Roma, Newton & Compton editori, 2005 (prima edizione 1983), pp. 785-789.

¹⁴¹ Corinthius, *L'arciv. di Bologna proibisce il ballo del "tango,, e lo dichiara immorale*, in «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 11, giovedì 15 gennaio 1914, p. 3.

¹⁴² Cfr., «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 10, mercoledì 14 gennaio 1914, p. 1.

¹⁴³ Cfr. Anonimo, *L'Unità Cattolica a S.S. Benedetto XV*, «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 205, domenica 6 settembre 1914, p. 1.

¹⁴⁴ È del 28 giugno 1914 l'attentato di Sarajevo ad opera dello studente serbo Gavrilo Princip, nel corso del quale furono assassinati l'arciduca Francesco Ferdinando erede al trono d'Austria-Ungheria e sua moglie Sofia.

¹⁴⁵ E. Muraca, *Il tango...*, cit., p.89. Forlana: «(anche Forlane, Furlana, Furiano). Danza italiana brillante in 6/8 originaria della provincia del Friuli ed eseguita da due coppie. Particolarmente popolare tra i gondolieri venez.[iani], del XVIII sec.», H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 205.

avvenuto nel tardo pomeriggio del 1° febbraio 1924¹⁴⁶, nella Biblioteca Vaticana, organizzato dall'ambasciatore argentino in Vaticano García Mansilla e per l'occasione il celebre ballerino avrebbe danzato in frac, con la partner avvolta in una casta gonna lunga blu – sulle note dell'*Ave María* di Francisco Canaro –, una forma di tango ripulita degli elementi più esplicitamente erotico-allusivi, mantenendo quindi i volti separati, l'abbraccio meno serrato, il busto ben eretto e la mano posizionata in alto¹⁴⁷. In realtà l'episodio è alquanto dubbio¹⁴⁸, difatti già nel 1914 «La Stampa» informava:

il «Tango», il tanto discusso ballo che in questi ultimi tempi sollevò gran clamore e calorose discussioni, sia nei salotti dell'alta società che nella borghesia e nel popolo, dopo l'ostracismo dei moralisti e la crociata delle Supreme Autorità Ecclesiastiche, sta per essere bandito dal consorzio civile, per rientrare nell'oblio, dal quale balzò fuori recentemente per un caso davvero inspiegabile. Il «Tango» verrà sostituito dalla «Furlana», la classica danza Friulana tanto in voga nel principio del secolo scorso, e che S. S. Pio X ha ora suggerito di esumare. La «Furlana» è un ballo elegantissimo, dalle movenze svelte e graziose, senza contorcimenti e pose sguaiate, e come trionfalmente fece il suo ingresso allora nei gran Saloni Veneziani ed in qualunque altra classe di persone, così tornerà di moda al momento attuale, accolta senza dubbio colle migliori simpatie. È al «*Cinema Ambrosio*» che la «Furlana» da oggi viene presentata in film – fuori programma – oltre alla grandiosa Epopea Napoleonica; così, tutti gli amatori potranno fare il paragone e giudicare a quale dei due balli spetti davvero la palma della vittoria¹⁴⁹.

A questo proposito è Anton Giulio Bragaglia a rivelarci la natura coreutica della Furlana: «i mimi della Furlana, della Tarantella, del Saltarello e di tanti altri balli contadineschi sono simili tra loro»¹⁵⁰. Se ne deduce che la danza popolare friulana altro

¹⁴⁶ Non si ha notizia di questo episodio sulle pagine de «L'Unità Cattolica» tra il 29 gennaio e il 5 febbraio 1924.

¹⁴⁷ Manuel Castelló, *Los bailes de pareja: cómo bailar, historia, técnica y estilo del vals, tango, cha cha chá, pasodoble, fox trot, rock, salsa y 23 bailes más*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta; Palma de Mallorca, Academia Manolo Castelló, 1997, p. 86, cit. in Robert Farris Thompson, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, Roma, Elliot, 2007, pp. 303-304.

¹⁴⁸ Probabilmente si tratta di una leggenda, come si evince anche da quanto riportato online all'indirizzo <http://www.todotango.com/English/creadores/cain.html>: «There is a story, a "legend" for us, because it was never verified, that on February 1st, 1924, after an initiative of the then Argentine ambassador to the Vatican, Don García Mansilla — much preoccupied in relieving the accusation of immorality to tango and its ban by the Church—, Aín danced before the Pope Pious XI and other high dignitaries the tango Ave María, by Francisco and Juan Canaro. His dancing partner was the embassy librarian, a young lady named Scotto, they were accompanied by the music of a "harmonium". The tango chosen, a very light one, was approved by the Pope. This was told and affirmed by Aín in an interview made on his comeback from Italy. But [...] the musicologist Enrique Cámara, a professor of the Valladolid University with many years of residence in Italy, patiently searched at the Vatican periodicals and newspapers library, especially its journal L'Osservatore Romano, but did not find anything connected».

¹⁴⁹ Anonimo, *La Furlana*, in «La Stampa», Torino, 3 febbraio 1914, p.5.

¹⁵⁰ Anton Giulio Bragaglia, *Danze popolari italiane*, Roma, Edizioni Enal, 1950, p. 173.

non sarebbe che l'ennesima variante regionale della tarantella: «sembra una tarantella, ma più irregolare e frammentaria», precisa Curt Sachs¹⁵¹.

E sempre nel 1914 sulla stessa «Unità Cattolica» si trova:

l'*Osservatore* rimprovera sopra tutto «il giornalista straniero» che mescolò «alla cronaca di nuovissime danze lascive ciò che vi è di più augusto sulla terra e di più venerato», e [...] È a ricordare che il giornalista straniero [...] Jean Carrère, ha già scritto al suo giornale il *Temps*, spiegando che nel fare propaganda per la furlana egli ha voluto combattere il tango, danza per lui antiestetica e condannabile; e che servendosi del nome del Papa si sentiva sicuro dell'approvazione del Pontefice¹⁵².

Dunque, sia secondo il foglio cattolico che secondo «La Stampa», si sarebbe trattato di un aneddoto di pura invenzione teso a condannare il tango, attribuito tuttavia già a Pio X¹⁵³ anziché a Pio XI. La notizia del “falso a fin di bene” ordito dal corrispondente da Roma del «Temps», trova conferma sulle pagine coeve del «Corriere della Sera» (28, 30 e 31 gennaio 1914)¹⁵⁴.

Al di là della veridicità o meno dell'episodio, è evidente che esso dovette avere una certa eco nella società contemporanea¹⁵⁵, se persino il poeta dialettale Trilussa si sentì in obbligo di dedicargli uno dei suoi taglienti sonetti all'inizio di quel cruciale 1914:

Tango e Furlana

Er Papa nun vô er Tango perché, spesso,
er cavajere spigne e se strufina
sopra la panza de la ballerina
che, su per giù, se regola lo stesso.

Invece la Furlana è più carina:
la donna balla, l'omo je va appresso,
e l'unico contatto ch'è permesso
se basa sur de dietro de la schina.

¹⁵¹ C. Sachs, *Storia della danza*, cit, p. 121.

¹⁵² Anonimo, «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 46, mercoledì 25 febbraio 1914, p. 3.

¹⁵³ Cfr. anche Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004, p. 8.

¹⁵⁴ Cfr. E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., p. 134.

¹⁵⁵ Riguardo al rifiuto della Chiesa cattolica nei confronti del tango vedi anche Enrique Cámara De Landa, *Italia, scandales et condamnations: l'introduction du tango en Italie (1913-1914)*, in Ramôn Pelinski, a cura di, *El tango nomade. Études sur le tango transculturel*, Montréal, Tryptique, 1995, pp.172-263.

Ma un ballo ch'è der secolo passato
co' le veste atillate se fa male:
e er Papa, a questo, mica cià pensato;

come vôi che se mòvino? Nun resta
che la Curia permetta, in via speciale,
che le signore s'arzino la vesta¹⁵⁶.

Se il fatto rimane solo un suggestivo aneddoto, quel che conta è l'istanza di censura che ne emerge nei confronti di «contorcimenti e pose sguaiate» ravvisati nel tango: un biasimo – questo del mondo cattolico – cui faceva eco, nella patria argentina, l'ostilità della buona società *porteña*:

ciò che le famiglie operaie e quelle dei quartieri centrali della classe media odiavano e temevano sopra ogni cosa era la dissolutezza morale incarnata dal *compadre*. La scenografia notturna dei bordelli era lontana mille miglia dal rimanere nel suo stato originario di arte pura. [...] un *corte*, una *quebrada*¹⁵⁷, una *sentada*¹⁵⁸, un *ocho*, una *corrida*¹⁵⁹, non avevano in sé niente di censurabile, ma divennero rigorosamente tabù in quanto chiari simboli della minaccia *orillera*¹⁶⁰.

Contro il tango – imprevedibilmente, se si considera il forte portato eversivo e dissacratore del futurismo – si schierò anche Marinetti dalle colonne del giornale futurista «Lacerba»¹⁶¹, in quello stesso 15 gennaio 1914 in cui «L'Unità Cattolica» pubblicava il testo integrale dell'intervento di denuncia di Mons. Giacomo Della Chiesa. Nella sua *Lettera circolare ad alcune amiche cosmopolite che dànno [sic] dei Thè-tango e si*

¹⁵⁶ Trilussa (Carlo Alberto Salustri), *Tango e Furlana*, 1913/1914, Cfr. Trilussa, *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Costa e Lucio Felici, Milano, Mondadori – I Meridiani, Milano, 2004, pp. 946-947. «Datata “1913” in *Ommi e bestie* 1930 e nelle edizioni successive; data corretta in “1° febbraio 1914” in *Le poesie* e in *Tutte le poesie*; prima edizione in volume in *...a tozzi e bocconi* 1918. Due corrispondenze estere di Jean Carrère [sic], pubblicate il 1° e il 2 febbraio del 1914 sul «Temps» di Parigi, misero in circolazione l'indiscrezione che il papa Pio X, ricevendo in udienza privata i rampolli di una famiglia nobile romana, avrebbe assistito a una dimostrazione di quello che allora era un ballo di recentissima importazione in Europa, il tango, commentando che lo si sarebbe potuto sostituire con una danza più graziosa, meno esotica e meno sensuale, quale la furlana, ch'egli ricordava aver visto ballare in gioventù (il papa Sarto era nato a Riese, in provincia di Treviso, nel 1835)», *Ibidem*.

¹⁵⁷ Torsioni del busto, Vd. *infra*, p. 55.

¹⁵⁸ Sentada: «l'uomo abbassa la coscia. La donna vi si siede sopra, per un istante. [...] Lei tiene le gambe incrociate o parallele. Oppure, solleva in aria entrambi i piedi. C'è un'altra variazione ancora, in cui la donna si appoggia appena al ginocchio del compagno», da R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, cit., pp. 351-353.

¹⁵⁹ Corrida: “corsa”.

¹⁶⁰ José Sebastián Tallón, cit. in E. Muraca, *Il tango...*, cit., pp. 11-12.

¹⁶¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Abbasso il tango e Parsifal!*, «Lacerba», 15 gennaio 1914, p. 27. Vd. *infra*, trascrizione del testo integrale, p. 683.

parsifalizzano, Marinetti inveiva impetuosamente contro il nuovo ballo che – usando un linguaggio ben più disinibito di quello del futuro papa – definiva «lussuria all'aria aperta. Delirium tremens. Mani e piedi d'alcoolizzati. Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato».

Proprio al cinematografo in effetti si verifica una vera e propria invasione del tango: si moltiplicano le pellicole dedicate al nuovo ballo e non ne mancano neppure di dedicate alla furlana, la bizzarra alternativa allo sconcio ballo argentino.

L'enorme diffusione del tango che si ebbe in Italia nel 1913 spinse varie Case cinematografiche a produrre dei brevi filmati illustranti i principali passi di questa nuova danza proveniente dalla lontana esotica Argentina. E quando la Chiesa oppose un perentorio divieto per bocca del Cardinale Pompili “acché i giovani si producessero in cotali contorsionismi lascivi”, subito molte sale cinematografiche, profittando della insperata pubblicità fatta a questo ballo, si accinsero a completare gli spettacoli con esibizioni dal vivo: all'Olimpia di Roma vennero Diego Vincenti dell'Opera di Parigi con Juliette Sureth, al Teatro delle Quattro Fontane, a chiusa della programmazione di *Morte a Siviglia* (Tod in Seville, 1913) con Asta Nielsen, la coppia Pichetti “dipinse magistralmente la suggestiva novità”; al Cinema Ambrosio di Torino apparve sul palcoscenico il comico Ernesto Vaser assieme all'attrice che abitualmente interpretava sullo schermo la moglie di Fricot, per prodursi in una spassosa parodia del ballo, vittima dell'ostracismo clericale.

Venne anche importato e proiettato un film della Kalem, che in Italia si chiamò *Danze moderne*, in cui la coppia danzante Sawyer e Wallace mostrava il tango come si balla a New York ed inoltre il *Turkey-Trot* e l'*Hésitation Waltz*. I tre brevi filmati sopra riportati [*Balli moderni*, *Ballo capriccio*, *Ballo maxice*] sono appunto degli esempi di questa ondata di film sulla danza, ove poteva apprezzarsi, in quelli prodotti dalla Leonardo, la bravura della coppia Scrocco, con apposito accompagnamento musicale del M° [Maestro] Colombino. Il corrispondente da Roma de «La Vita Cinematografica» (30.1.1914) parla, a proposito di questi film sulla danza di un «crescendo rossiniano, anzi di un crescendo da... arrossire - aggiungendo però che - al cinematografo siano [sic] tutti di un unico colore (al buio)»¹⁶².

È ancora «L'Unità Cattolica» a dar conto del “perentorio divieto” del cardinale Basilio Pompili, riportando il testo integrale di una lettera ai parroci di Roma, datata 12 gennaio 1914, nella quale il vicario di Roma invita i reverendissimi destinatari a mettere in guardia i propri fedeli dalla minaccia di immoralità di un nuovo paganesimo, in special modo di «una certa danza che, come venne d'oltremare, è nel suo appellativo e nel fatto gravemente oltraggiosa al pudore, e che per questo fu già condannata da tanti illustri

¹⁶² Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1914 prima parte - I film degli anni d'oro*, Edizioni RAI - CSC, Roma, 1993, pp. 55-56.

Vescovi e proibita anche in paesi protestanti»¹⁶³. L'eco del gesto plateale del cardinal Pompili non tardò a farsi sentire anche oltreoceano, dove, già il 16 gennaio 1914, «The New York Times» pubblicava la notizia, corredata da un breve sunto del testo della lettera, nella quale si specificava che il vicario si faceva così interprete del pensiero di papa Pio X¹⁶⁴.

Lo stesso giornale cattolico si fa involontariamente testimone dell'invasione *tanguera* del cinematografo, pubblicando una «toccantissima lettera» contro il tango del vescovo di Arcireale [sic], che ammonisce categorico: «non vi fidate dei pubblici spettacoli, non vi fidate del cinematografo! Oggi vi si offre il tango, domani vi si offrirà qualche cosa di più lurido»¹⁶⁵. In effetti nel solo 1914 – “l'anno dello scandalo” – troviamo ben nove film della produzione muta italiana, contenenti una sequenza in cui il tango è protagonista¹⁶⁶, cui si aggiungono altri cinque film intitolati alla furlana, di cui un documentario.

Sintomaticamente nello stesso anno la rivista «Il maggese cinematografico» (fascicolo 8 del 25 aprile 1914) festeggia il primo anno di vita abbinando a una nuova veste grafica l'introduzione di uno spartito musicale, formula che tornerà spesso nei successivi numeri della rivista, nella speranza di conquistare nuovi lettori. «Il numero 13 del 10 luglio 1914 segna l'ingresso nell'amministrazione – e probabilmente nella proprietà – di Gustavo Gori, già noto ai lettori del “Maggese” come editore degli spartiti musicali abitualmente inseriti fra le pagine della rivista»¹⁶⁷. Proprio in quell'occasione l'inserito musicale comprende gli spartiti di tre musiche per tango – *El Choclo*, *Mimi-tango*, *La Morocha*, *Buenos Ayres*, *El Otario* - introdotti da una copertina nella quale una coppia di ballerini chiarisce inequivocabilmente la destinazione coreutica di tali musiche¹⁶⁸ (Fig. 10): l'episodio dà il polso di quanto dilagante dovesse essere la moda della danza argentina in Italia e segnatamente della sua diffusione in seno alla produzione cinematografica, se si considera che persino la stampa di categoria decideva di dedicarvi un intero inserto musicale.

¹⁶³ Francesco Can. Faberj, *Guerra al “tango,,*, «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 13, sabato 17 gennaio 1914, p. 1. Il testo della lettera, apprendiamo da Anonimo, *La danza dei selvaggi*, in «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 14 [sic ma 15], martedì 20 gennaio 1914, p. 1, sarebbe stato introdotto nella seconda edizione del libello *Il tango e il suo fango*.

¹⁶⁴ Anonimo, *Pope denounces the “new paganism”*, «The New York Times», January 16, 1914.

¹⁶⁵ Anonimo, *Contro il “tango,,*, «L'Unità Cattolica», a. LII, n° 39, martedì 17 febbraio 1914, p. 1.

¹⁶⁶ Tale statistica è il risultato dell'esame di titoli e trame e della visione di alcuni dei film censiti nell'indice in appendice al presente testo.

¹⁶⁷ Marco Grifo, a cura di, *Il Maggese cinematografico*, Torino, Biblioteca Fert, 2005, pp. 15-17.

¹⁶⁸ AA. VV., *Celebri tangos argentini*, fascicolo (inserto), «Maggese cinematografico», a. II, n° 13, Torino, 10 luglio 1914, pp. 15-26.

I circa venticinque titoli individuati nella produzione cinematografica italiana compresa tra il 1913 e il 1921 – comprensivi di film propriamente dedicati al tango e pellicole in cui compaiono “danze-corollario” di quest’ultima (*maxixe*, *furlana*, ecc.) – si articolano in diverse categorie, variando dai cosiddetti “dal vero”, al documentario didattico sulla danza, alla comica, al film drammatico.

II.1.b Tango apache: il contesto internazionale

La presenza del tango nei film italiani del periodo muto non può però essere compresa prescindendo dal contesto internazionale, pertanto, al fine di comprendere le dinamiche che interessarono questa massiccia produzione filmica legata alla danza che tanto scandalo destò in Italia, ritengo necessario considerarla innanzitutto alla luce del più ampio contesto europeo, dove in quegli stessi anni il tango si diffuse secondo una peculiare direttrice, quella identificata dalle storie degli *apaches* parigini. Gli anni Dieci segnano infatti l’ascesa nella cinematografia francese del modello di serialità della *detective story* angloamericana, fondata sulla successione acronologica di episodi autoconclusi, il cui filo conduttore è identificato dal protagonista, per lo più un *detective* sul modello di Nick Carter¹⁶⁹, almeno in questa prima fase: «le storie di Nick Carter adattate [per il cinema] da Jasset sono basate su un unico scenario ricorrente: un ricco e rispettabile cittadino subisce l’aggressione di un “apache” – termine con il quale in questo periodo si suole definire, in Francia, gli esponenti della piccola criminalità urbana – e dopo una serie di vicissitudini viene eroicamente tratto in salvo dal detective»¹⁷⁰. Nel ruolo del protagonista, nella serialità francese del muto, alla breve fortuna dei detective, seguirà una più longeva stirpe di banditi cinematografici. Tuttavia, antagonisti o protagonisti che siano, a caratterizzare

¹⁶⁹ È del 1908 la prima serie di film con protagonista il detective Nick Carter, diretti da Victorin Jasset per la casa di produzione Éclair. La serie prendeva spunto dagli omonimi *dime novel* americani (la prima serie è del 1891), a loro volta derivati dal racconto (1886, ed. Street and Smith, New York) di John Russell Coryell. La serie Americana di Nick Carter era giunta nel mercato editoriale francese nel 1907; Jasset operò tuttavia una certa francesizzazione della serie intervenendo su personaggi e ambientazione per la trasposizione seriale cinematografica che ne fece. Cfr. Monica Dall’Asta, *Trame spezzate*, Recco-Genova, Le Mani, 2009, pp. 56-65.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 63.

inequivocabilmente la proliferante serialità francese degli anni Dieci è proprio la figura dell'“apache”, un'accezione di bandito peculiare, che identifica da sola un'epoca e una classe - la borghesia emergente che si sta avvicinando al cinema – incarnandone sullo schermo le paure, nel tentativo di esorcizzarle.

La storia del termine “apache”, entrato nell'uso comune all'inizio del Novecento per designare i giovani delinquenti parigini, affonda le sue radici nella ricezione dei romanzi di Fenimore Cooper in Francia. Selvaggi, refrattari, crudeli e dotati come i pellirosse di una prodigiosa capacità di mimetizzarsi nell'ambiente circostante, i malviventi della metropoli francese vengono associati ai “selvaggi” del Nuovo Mondo già in *Les Mystères de Paris* (1842), dove Eugène Sue descrive questi «altri barbari, ma altrettanto estranei alla civilizzazione quanto i selvaggi che Cooper ha così ben ritratto».¹⁷¹

Dalla metà del XIX secolo fino alla prima guerra mondiale, orde di *apaches* colonizzano dapprima la letteratura, quindi il cinema. L'eco di questa produzione non tarda a farsi sentire in Italia, dove troviamo titoli come *Tontolini apache* (Cines, 1910), *Firuli apache* (Ambrosio, 1911), fino alla filmografia di Emilio Ghione, nei panni dell'apache Za la Mort. «Tra gli elementi che compongono la mitologia degli apache vi sono innanzitutto il *tango apache* e il *tango vals* più conosciuto come *valse*, che costituiscono il dato identitario più celebre e longevo; li troviamo di nuovo in un film Pathé del 1904 con ambizioni documentarie, *Danse des apaches* di Gaston Velle, inserito nell'antologia di danze di tutto il mondo *Danses diverses* (1902-1904)»¹⁷².

Pionieristico in questo senso è l'americano *Bowery Waltz*¹⁷³, film prodotto dalla Edison Manufacturing Co. già nel 1897 e che mette in scena una danza identificata fin dal titolo come valzer¹⁷⁴, che alla visione si rivela una danza *apache*: si riscontrano infatti già in questo prodotto prematuro d'oltreoceano elementi tipici del filone, come il berretto con visiera dell'*apache*, ma soprattutto la postura e i passi di cui si compone la danza. Questa viene eseguita dalla coppia del caso scaricando tutto il peso l'uno sul petto dell'altra, il resto del corpo distanziato per consentire la motilità delle gambe e il sedere esageratamente

¹⁷¹ Ivi, pp. 63-65. Cfr. anche Dominique Kalifa, *Archéologie de l'apachisme. Les représentations des peaux-rouges dans la France du XIX siècle*, «Le Temps de l'histoire», n. 4, 2002, pp. 7-25 e Régis Messac, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* [1929], Genève, Slatkine Reprints, 1975, pp. 423 ss.

¹⁷² Denis Lotti, *Emilio Ghione. L'ultimo apache*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008, p. 150. «*Danse des apaches, scène de danse* (1904), di Gaston Velle, interpreti “Les Dahlias” danzatori acrobatici di “La Scala de Paris” (cfr. *Le Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 4, cit., p. 892)», Ivi, p. 171 n.

¹⁷³ *Bowery Waltz*, Edison Manufacturing Co., 1897. Operatore/regista: William Heise. Interpreti: James T. Kelly, Dorothy Kent (Waite's Comedy Company). Copia: Paper Print Collection (Library of Congress). Lunghezza originale: 50 piedi.

¹⁷⁴ A tratti è riconoscibile l'andamento in tre tempi caratteristico del valzer anche dalla visione del film.

proteso indietro come nel *canyengue*; la donna è *seguidora*¹⁷⁵ – qui passiva in modo ironicamente caricaturale – e l'uomo col piede sinistro, la gamba stesa esternamente, esegue una sorta di media luna¹⁷⁶; nella presa la dama è spostata sul fianco destro del cavaliere e le braccia (destro per la donna, sinistro per l'uomo) sono allungate di lato all'altezza della testa, caratteristiche queste, inconfondibili del tango. D'altro canto quel condurre la dama stratonandola con violenza segna la connotazione della danza come "apache".

«Altri titoli dell'epoca sono la produzione italiana: *La Valse morose* (Cines 1906, cfr. Aldo Bernardini, *Archivio del cinema muto italiano*, Anica, Roma 1991) e un film Pathé incerto, con titolo italiano, *La valz dei teppisti*»¹⁷⁷. Quest'ultimo è forse lo stesso film (Francia, 1908) conosciuto col titolo francese de *La valse chaloupée* o *Valse des Apaches exécutée par les Dahlias* identificato come cellula estrapolata dal film *L'Empreinte ou la main rouge*, (Paul-Henry Burguet, 1908, produzione Film d'Art), adattamento cinematografico del "mimodramma"¹⁷⁸ *Conscience* di F. Durel, rappresentato all'Olympia Théâtre di Parigi nel 1902. Qui la maggior parte delle modifiche applicate al testo d'origine sono volte all'integrazione di numeri di danza e musica nella narrazione, i quali pur essendo a tutti gli effetti parte del racconto, conservano purtuttavia una forte componente attrazionale, nella quale Laurent Guido ha giustamente ravvisato i sintomi di un ben preciso intento della società di produzione francese, preoccupata – in vista della propria legittimazione artistica – di fare propri i canoni dell'arte elitaria e cosiddetta "alta", ma altresì di attirare sullo schermo personalità di prestigio, ivi comprese *vedettes* provenienti dalla rivista o dal *cabaret*. Si spiega così l'introduzione nella diegesi di numeri di *music-hall*, come la presenza nel cast di un'artista quale Mistinguett¹⁷⁹, che da quegli ambienti proveniva; del mimo Séverin (Gaston Severin), già protagonista delle rappresentazioni teatrali di *Conscience*, e di Max Dearly, nella parte dell'apache ingiustamente accusato. Quest'ultimo, in coppia con Mistinguett è interprete di quella

¹⁷⁵ Segue cioè il partner che la guida nella danza (termine del vocabolario del tango).

¹⁷⁶ «Media luna: un semicerchio tracciato con la punta del piede», R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, cit., p. 288.

¹⁷⁷ D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., p. 171n.

¹⁷⁸ Mimodramma: «Rappresentazione mimica con accompagnamento musicale, molto vicina al balletto, sebbene più libera nella formulazione coreografica.», Cfr. la relativa scheda della versione online del vocabolario Treccani, all'indirizzo <<http://www.treccani.it/vocabolario/mimodramma/>>.

¹⁷⁹ Cfr. David Bret, *The Mistinguett Legend*, London, Robson Books, 1990, pp. 40-48.

“*valse chaloupée*”, “quadro danzato” integrato nel film, che riprende uno spettacolo già sperimentato con successo dalla coppia sui palcoscenici parigini¹⁸⁰:

l'autonomie de ce morceau vis-à-vis de l'*Empreinte* est d'ailleurs parfaitement démontrée par l'existence d'un tirage ultérieur de cette seule séquence, devenu, sous le titre *la Valse chaloupée*, un court métrage pour le système d'appareils de salons KOK Pathé Frères. Ce produit spécifique, par le biais duquel ces images de Dearly et Mistinguett ont survécu jusqu'à nos jours, signale donc la trajectoire emblématique d'un numéro de music-hall «intégré» au départ dans une œuvre cinématographique et qui retrouve par la suite sa singularité sous la forme d'une bande à destination du cadre familial¹⁸¹.

Allorché il numero di danza viene assorbito nella narrazione filmica, alla partitura musicale originale di Colo-Bonnet si sostituisce una musica appositamente composta da Fernand Le Borne, allora incaricato della «direction de la partie musicale» presso la Film d'Art e pubblicata nello stesso 1908 per essere distribuita gratuitamente assieme alle copie della pellicola: una decisione che muove dalla convinzione che la coerenza estetica dell'opera cinematografica venga rafforzata da una relazione più stretta tra la musica e le immagini proiettate¹⁸².

Degli undici quadri del film se ne conservano soltanto sei, ovvero la sequenza di *valse* (IV) e i quadri finali (VII-XI) e colpisce l'indicazione contenuta nella partitura pubblicata, volta ad assicurare un perfetto sincronismo tra i movimenti sullo schermo e la musica d'accompagnamento: «le Cinématographe devra tourner à 120 tours à la minute, sauf pour la Valse Apache où il faut tourner un peu plus lentement, environ 100 tours à la minute»¹⁸³.

Il dato ci fornisce indirettamente un'informazione fondamentale riguardo alla sequenza di danza, che identifica immediatamente come “Valse apache”: essa verrà proiettata più lentamente, come per poterne saggiare con più agio la spettacolarità intrinseca. Quanto alla musica nello specifico, Guido rileva che la composizione appositamente realizzata da Le Borne insiste su una serie di variazioni intorno alla stessa aria in LAb maggiore e, indugiando su qualche misura introduttiva suonata “Vivo”, “aspetta” che la coppia inizi a danzare, prima di passare al “Meno mosso” su un tempo di

¹⁸⁰ Laurent Guido, «*Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles?*». *Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», [online] n° 56, 2008, messo online il 01 dicembre 2011, consultato il 20 dicembre 2011. URL: <http://1895.revues.org/4068>, p. 172.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 151.

¹⁸² *Ivi*, p. 153.

¹⁸³ Cit. in *Ivi*, p. 156.

valzer abbastanza lento, in tre tempi: più in generale il lavoro di composizione si rivela ricalcato direttamente sulla logica interna della coreografia¹⁸⁴.

Eppure quel che vediamo sullo schermo poco somiglia ad un valzer. Scrive ancora Guido nella sua attenta analisi della sequenza:

sitôt après l'entrée latérale du couple, le premier mouvement consiste en une succession de petits pas rapprochés où Max Dearly, portant casquette et foulard, adopte une attitude machiste aux limites de la brutalité pour maintenir constamment sous son emprise serrée la taille de sa partenaire, vêtue pour sa part d'une longue robe cintrée et décolletée. Ces divers gestes préparent l'effet chaloupé lui-même, qui consiste à faire basculer très fortement la femme en avant. Le Borne souligne ce moment-clé («Le danseur renverse sa danseuse », sur deux mesures) par un changement soudain de volume (du *piano* au *forte*), ainsi que par un ralentissement du rythme (*piu lento*), jusqu'à une relance de la cadence initiale (*a tempo*). La répétition à l'écran de toute cette succession de gestes est suivie à l'identique dans la partition¹⁸⁵.

L'intera sequenza è ambientata in una specie di taverna che vediamo ripresa in totale, dove Mistinguett e Dearly ballano circondati dagli avventori del locale, disposti in semi-cerchio di fronte alla macchina da presa. Al suono di un *bandoneón* (il musicista che lo suona è in campo), sono chiaramente riconoscibili alcuni passi laterali in tre tempi, che la coppia compie in simmetria. A caratterizzare specificatamente la danza sono però altri movimenti: Dearly strattona più volte la sua compagna di ballo in modo sempre più violento, facendola dapprima girare, poi riattirandola a sé con un rapido scatto del braccio, quindi la presa si tramuta in una morsa pericolosa, i *cambré* della schiena nei quali piega la ballerina si fanno man mano più esasperati e il cavaliere scuote più volte la testa della partner, finché al climax della drammaticità conduce la danza prendendola letteralmente per i capelli: «le second mouvement voit les danseurs retourner au centre du cadre pour effectuer un nouveau motif chorégraphique, très spectaculaire, où Mistinguett est violemment projetée vers l'arrière, retenue en bout de bras et ramenée par un Dearly dont l'expression de folie culmine ensuite lorsqu'il l'empoigne à la gorge. [...] Dearly fait chalouper la malheureuse en la tenant [...] par les cheveux [...]». Quindi la coppia esce di scena per poi tornare in campo per eseguire una serie di giri, finché «la simulation de servilité est poussée à son comble lorsque Mistinguett, maintenue uniquement par la nuque, est “valsée” à une vitesse vertigineuse par son partenaire. Après une ultime traversée commune du cadre, dans une même attitude fière, pas décidé et poings en avant,

¹⁸⁴ L. Guido, «*Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles?*»... cit., pp. 159-160.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 160.

Dearly propulse littéralement sa compagne hors du cadre, un geste aussitôt salué par la salve d'applaudissements qui clôt le tableau».¹⁸⁶

Sulla scorta dell'attenta analisi ritmica e musicale di Guido, ci addentreremo ora nello specifico della danza. Pur trattandosi di un film di produzione francese, che esula dunque dai propositi di questo lavoro, ritengo che la danza qui eseguita costituisca un modello ampiamente ripreso dalla successiva produzione cinematografica di *valse* e *tango apache*: una sorta di matrice cui la cinematografia internazionale, compresa quella italiana, farà riferimento allorché tenterà la strada del "film apache". Nella sequenza de *la Valse chaloupée* i due *performer* entrano da sinistra del quadro (totale). Una parte del pubblico entra in campo di seguito a loro, mentre altre comparse entrano da un'arcata sullo sfondo. Due poliziotti avventori del ristorante sono già in scena, seduti a un tavolino, disposto frontalmente rispetto alla macchina da presa.

La prima caratteristica che contraddistingue la danza è la postura: i due danzatori ballano "attaccati" all'altezza del petto, mentre la presa delle braccia (destra per la donna, sinistra per l'uomo) è raccolta sotto il mento, dimodoché i due sono molto vicini. La maggior parte dei passi vengono eseguiti con elevazione da parte della ballerina (i piedi scaricano cioè il peso sull'avampiede) e sono eseguiti perlopiù simmetricamente dai due partner, che vanno cioè nella stessa direzione.

I due ballerini (Mistinguett e Dearly):

- eseguono una serie di piccoli passi ravvicinati arretrando nella direzione di spalle alla ballerina, cioè verso la sinistra del quadro
 - due passi di valzer laterali (alla loro sinistra, poi alla loro destra)
 - un giro di coppia
 - i danzatori tornano al centro della sala eseguendo una serie di piccoli passi ravvicinati: stavolta è il cavaliere a indietreggiare
 - due passi di valzer laterali come prima (alla loro sinistra, poi alla loro destra)
 - un giro di coppia
 - alcuni passi di valzer in senso antiorario, ma simmetrici tra loro e chiusi da un *casqué*¹⁸⁷.
- Serie ripetuta per due volte.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Casqué: «Figura del tango, in cui il cavaliere si china in avanti e la dama si piega sotto di lui all'indietro», in Gabrielli Aldo, *Grande Dizionario Italiano*, Milano, Hoepli, versione online (http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano).

- Dearly fa girare la sola partner tenendola per un braccio, quindi la ritrae a sé preparandola per una “camminata”, che partirà dal fondo a destra del quadro: entrambi di 3/4 rispetto alla macchina da presa, guardano di fronte a sé.
- dopo due passi (camminata) in avanti (si sono così riportati al centro della scena), Dearly fa girare Mistinguett facendola scorrere lungo la presa del suo braccio destro, che subito “srotola” velocemente, quindi la riattira a sé stratonandola violentemente. Serie ripetuta per due volte.
- il ballerino prende la partner per la testa, che tiene serrata tra le mani, prosegue quindi la danza tenendola per la testa: riprendono i giri di valzer in senso antiorario, chiusi da un casqué: serie ripetuta per due volte (stavolta però i casqué appaiono molto più scattosi e violenti, provocati dal partner tirando la compagna letteralmente per i capelli).
- camminata laterale verso la destra del quadro
- dopo un nuovo giro della danzatrice scorrendo lungo il braccio del ballerino, la presa delle mani cambia: le braccia (il destro per la donna, il sinistro per l’uomo) sono ora stese lateralmente
- con la nuova presa, i due eseguono alcuni piccoli passi (è l’uomo ad arretrare), fin quasi a uscire a sinistra del quadro; poi tornano al centro della scena per un paio di giri in cui lei slancia la gamba sinistra indietro.
- nuovo giro della danzatrice scorrendo lungo il braccio del ballerino, poi due giri in cui Dearly tiene la partner per la nuca, sulla quale lei scarica tutto il peso, mentre le sue mani restano intrecciate dietro la schiena in segno di totale abbandono alla guida maschile.
- camminata finale della coppia verso il limite sinistro del quadro
- infine lui la spinge letteralmente fuori dalla scena. (Figg. 11.a.-b.)

Molti dei movimenti fin qui descritti tradiscono una matrice coreografica che su un ritmo ternario di valzer innesta passi e atteggiamenti ascrivibili piuttosto al tango, che in quegli anni si andava diffondendo nel *milieu* parigino dei *cabaret*, dove si sarebbe raffinato dei suoi elementi più sensuali.

Guardando alla danza, i passi della *milonga* sono corti e leggeri, soffici come gli appoggi delle zampe di un gatto, con poche figure per via della velocità da tenere nell’esecuzione. [...] il contatto di coppia può avvenire persino limitandosi alle teste, senza abbraccio, con le mani di ognuno dei partner allacciate dietro la propria schiena. I passi del *vals*, detto anche *criollo* [...] sono essenzialmente quelli del tango lento, ovviamente accentuando l’importanza e la frequenza dei giri. Si dice *cruzado* per via dei continui cambi

di direzione nel movimento della coppia. Nell'era del *ragtime*, parente della *milonga*, era chiamato *hesitation waltz*, nel senso di interrompere il legato tipico del *valzer* con un momento sospeso, staccato, pur mantenendo sempre lo scivolamento costante al suolo»¹⁸⁸.

Sono evidenti i punti di contatto tra tango e *Valz dei teppisti*, fin dalla postura: nel tango argentino – ma anche, si è detto, nelle sue matrici, dalla *milonga* fino a risalire al *canyengue* – «la coppia è guancia a guancia, e, a seconda degli stili, l'uomo può addirittura guidare solo col petto [...], lasciando spazio al resto del corpo, e quindi ai piedi, di muoversi all'unisono o in contrapposizione. Il tango argentino si balla con *cortes y quebradas*, vale a dire con continui arresti della marcia e torsioni del busto»¹⁸⁹. Torna persino il gesto di danzare con le mani intrecciate dietro la schiena.

Ricorrono nella sequenza descritta anche alcuni elementi peculiari del tango argentino, come il passo base detto *salida basica*, ovvero la “camminata”, modulo qui evocato a tratti eppure innegabilmente presente in quella camminata laterale verso la destra del frame o nella breve *promenade* conclusiva fino all'uscita dal quadro della danzatrice, violentemente spinta fuori dal partner: «sta di fatto che la sostanza ultima del tango consiste nell'incalzare dell'uomo, che avanza, da conquistatore, e nell'indietreggiare della donna, che riceve il segnale dal partner e che, nel fare ciò, man mano che i passi movimentano, articolandola, la *salida basica*, la camminata, muove il bacino-sedere in rotazioni seducenti»¹⁹⁰.

La descrizione del tango sopra citata, che fornisce Elisa Guzzo Vaccarino, aderisce qui singolarmente a quei piccoli passi ravvicinati con cui si apre la *Valz dei teppisti*. Ma anche le pause frequenti che interrompono la danza in corrispondenza dei *casqué* o dei violenti scatti con cui Dearly strattone la partner per poi riattirla a sé, dopo averla fatta piroettare, delineano una sorprendente assonanza con le *cortes* del tango, cariche di *pathos* e sensualità. Ancora, allorché Dearly e Mistinguett cambiano la presa delle braccia (che da raccolte sotto il mento si distendono lateralmente all'altezza del volto), la nuova posizione conquistata rievoca quella assunta da tanti interpreti del primo tango, testimoniata da una foto (Fig. 12) del tanguero argentino Bernabé Simarra, pubblicata il 28 marzo 1913, il quale fu tra i ballerini che esportarono la nuova danza in Francia e il cui abbigliamento in

¹⁸⁸ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., pp. 151-152.

¹⁸⁹ E. Muraca, *Il tango...*, cit., p. 1.

¹⁹⁰ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., p. 160. Cfr. anche *Ivi*, p. 139.

quello scatto – cappello e foulard al collo, la divisa dell'*apache* da manuale – ricorda quello di Dearly¹⁹¹.

Infine quei giri in cui Mistinguett slancia la gamba indietro sembrerebbero anticipare i *boleos*: «energici calci all'indietro, appunto, che sarebbero diventati popolari nel tango degli anni Quaranta»¹⁹². Quanto ai ricorrenti giri (*vuelatas*), in coppia o della sola ballerina guidata dal partner, essi erano particolarmente frequenti nei primi tanghi, dov'erano detti *giros* quando si facevano più vorticosi¹⁹³. Ancora quello “chalouper” in cui Dearly fa basculare la compagna tenendola per i capelli sempre più violentemente, rassomiglia incredibilmente al *balanceo*¹⁹⁴, parte del lessico del tango dei primi del Novecento e al tempo stesso il termine rievoca quel *balancé* o *pas de valse* della terminologia ballettistica, che si esegue in ritmo ternario e tradisce l'affinità col valzer.

Ho pertanto motivo di ritenere che allorché nel cinema muto degli anni Dieci si parla di *valse apache*, si faccia riferimento non allo stile e alla tecnica del valzer viennese, quanto piuttosto all'*Hésitation Waltz* sostanzialmente identificabile con il *vals porteño*, in cui la scansione del ritmo è in tre tempi e molto regolare; «il lato curioso del vals porteño sta piuttosto nel fatto che esso viene danzato con la coreografia del tango, adattando quindi a un ritmo ternario passi e figure destinate al ritmo binario. [...] ciò è possibile poiché quando si balla il vals porteño ci si appoggia principalmente sul primo tempo della battuta, mentre nel valzer viennese si è, per così dire, costretti a sottolineare tutti e tre i tempi, pur con la maggiore ampiezza del primo»¹⁹⁵.

L'identificazione del *valse apache* come *vals porteño* sarebbe oltretutto suffragata dal fatto che il tango, che da quest'ultimo in parte deriva, nasce e si sviluppa in un ambiente “apache”, nel senso di *milieu* urbano malfamato, fatto di bettole e postriboli in fin dei conti.

Cosa comporta nei fatti questa variazione della base ritmica (da 2/4 a 3/4) nei confronti del medesimo lessico coreografico (quello del tango)? «Si è detto di quanto il tango sia radicato al terreno; ebbene il vals rispecchia l'esigenza opposta cioè quella di vincere la forza di gravità e di elevarsi rispetto al suolo. Ciò è dovuto proprio alla

¹⁹¹ R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, cit., pp. 277-278.

¹⁹² *Ivi*, p. 306. «Nel *boleo*, il piede si muove all'indietro mentre scalcia rapidamente. In effetti, la gamba fa uno scatto all'indietro e ridiscende come una frusta.», *Ivi*, p. 320.

¹⁹³ *Ivi*, p. 319.

¹⁹⁴ «oscillamento e ondeggiamento, come nella polka e nelle danze del Congo», *Ivi*, p. 288.

¹⁹⁵ M. Brunamonti, *Il tango, musica e danza*, cit., p. 59.

conformazione della battuta in 3/4 che prevede un primo tempo con la duplice funzione di appoggio e di spinta e i successivi di elevazione»¹⁹⁶.

A riprova del successo della sequenza girata da Burguet, si consideri un caso di poco posteriore: un abbigliamento molto simile a quello indossato da Mistinguett e Dearly si riscontra ancora nel film danese *Afgrunden*¹⁹⁷ (*L'abisso* Urban Gad, 1910). Esso contiene tre scene di danza, ma – le prime essendo soltanto brevi stralci che anticipano lo spettacolo vero e proprio che seguirà¹⁹⁸ – ci occuperemo qui in particolare della terza, in cui ha luogo la danza vera e propria, su di un palcoscenico teatrale, col portato metalinguistico che ne consegue. Nelle didascalie originali del film la coreografia è definita “gauchodansen” (danza del gauch) e dura poco più di tre minuti¹⁹⁹.

L'angolazione di ripresa è singolare e rivela una certa incongruenza: pur trattandosi di un punto di ripresa frontale, sullo sfondo anziché un fondale scorgiamo le quinte laterali del palcoscenico, il che significa che in realtà la macchina da presa è posizionata sul lato sinistro del palco, con l'orchestra (si distingue chiaramente un musicista) e il pubblico sul lato destro del quadro e il vero fondale a sinistra. Tra le quinte mobili, di fronte alla macchina da presa, vediamo quindi gli artisti che aspettano di entrare in scena.

La “gauchodansen” è un passo a due, che la coppia di ballerini – Asta Nielsen e Poul Reumert – esegue sul palcoscenico a favore della macchina da presa e non del proscenio. Ondeggiando con il bacino lateralmente, la coppia avanza verso l'obiettivo (il lato sinistro del palcoscenico) a passo cadenzato, il busto lievemente volto in *cambré*. Poi i due danzatori si girano intorno a vicenda, in una sorta di “duello coreutico”, mantenendo la distanza di un paio di passi l'uno dall'altra. Quindi “si affrontano” in una serie di brevi duetti di passi speculari vagamenti affini al flamenco²⁰⁰, finché la donna prende letteralmente “al lazzo” l'uomo, lo lega e gli balla intorno avvicinandosi progressivamente.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 58.

¹⁹⁷ *L'abisso*, sceneggiatura e regia: Urban Gad, 1910; titolo originale *Afgrunden*. Produzione: Hjalmar Davidsen; Fotografia: Alfred Lind; Interpreti: Asta Nielsen, Poul Reumert, Robert Dinesen, Oscar Stribolt. Durata: 37 min. Copia in DVD visionata: restauro digitale del Danish Film Institute Archive & Cinematheque, 2004, lunghezza copia: 750m. Didascalie in danese.

¹⁹⁸ C'è una certa incongruenza tra la danza eseguita durante le prove e quella ballata in seguito in scena.

¹⁹⁹ Subito dopo la danza apache, entra in scena dalle quinte laterali sul fondo del quadro un'altra ballerina, in costume da danza classica e punte. Quest'ultima esegue una serie di *grand battements* – per altro non correttamente, poiché porta il busto verso la gamba anziché tenerlo ben eretto – finché non rientra in scena la Nielsen, che la interrompe bruscamente. La danzatrice che è stata disturbata reclama verso il pubblico, a destra del quadro. Dopo l'inchino i fiori arrivano da destra del quadro. La ballerina classica danza rivolta verso il reale proscenio (a destra del quadro), volgendo verso la macchina da presa il suo fianco destro e determinando quindi una vistosa incongruenza rispetto al punto di vista fin qui mantenuto. Anche la chiusura del sipario avviene a destra del quadro.

²⁰⁰ Principalmente per l'ampio movimento delle braccia accompagnato dai colpi battuti a terra con i piedi.

Sostanzialmente non fa che roteare il bacino in modo sensuale strofinandosi addosso al partner, immobilizzato dalla corda, girandogli intorno. Il movimento si ripete per un paio di giri, quindi la danza termina con un inchino in cui la Nielsen addenta con un morso vampiresco il collo del cavaliere, in un'immagine emblematica del mito della vamp, cui la sua fama resterà per sempre legata²⁰¹.

Qui non c'è traccia esplicita del tango²⁰², ma la “danza del gaucho” è senza dubbio la traduzione danese di quella *apache* parigina. L'abbigliamento maschile è appunto quello di una delle figure protagoniste del processo di nascita e affermazione del tango, il *gaucho*: camicia scura, foulard al collo, stivali e pantaloni svasati in fondo. L'abito femminile è invece costituito da un lungo tubino scuro, bordato di frange. Entrambi inoltre, all'inizio della danza, indossano il cappello a tesa larga tipico del gaucho, che poco dopo l'inizio della coreografia gettano via. Il foulard per lui, le frange per lei, sono gli immancabili oggetti-simbolo che fanno del ballerino un *apache* e della sua partner di danza una *gigolette*, stabilendo definitivamente la connotazione della coreografia come “danza *apache*”, dove l'erotismo si è fatto esplicito, non più o non ancora filtrato dagli stilemi della danza *porteña* che proprio in quegli anni si andava diffondendo in Europa²⁰³, eppure fortemente debitore di quell'immaginario iconografico e del contesto sociale argentino che lo aveva prodotto. (Figg. 13. a.-b.).

²⁰¹ Cfr. Renzo Renzi, a cura di, *Sperduto nel buio*, Bologna, Cappelli, 1991, pp. 17-18; 121-130.

²⁰² L'unica affinità che si riscontra con il tango è la reciproca invasione dello spazio del partner con una gamba, quando i due attori-danzatori si affrontano sbattendo letteralmente l'uno contro l'altra, subito prima di gettare via i cappelli. Tuttavia in questo caso non è lecito neanche parlare propriamente di danza di coppia, quanto piuttosto di “passo a due”, poiché i due esecutori sono per lo più indipendenti nel movimento, benché coordinati tra di loro.

²⁰³ Cfr. E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., pp. 152-153.

II.1.c Tango e danza apache nel cinema muto: la via italiana

L'Italia dà il suo prezioso contributo alla diffusione del tango anche attraverso la produzione cinematografica, suscitando le già citate preoccupazioni della stampa cattolica. È la comica – prima di altri generi cinematografici – a dare il polso dell'avvento del tango sul suolo italiano.

*Kri Kri e il tango*²⁰⁴, breve comica del 1913 targata Cines, costituisce la prima occorrenza del tango che ho riscontrato nella cinematografia italiana ad oggi censita. In questo caso si rende necessario condurre l'analisi filmica sull'intera pellicola, in quanto la danza gioca un ruolo decisivo all'interno di ogni inquadratura.

- Didascalia 1 (titolo del film): «Bloemer leert de tango» (Bloemer impara il tango)
- Didascalia 2: «Bloemer, die op een bal uitgenoodigd is, wil de Tango leeren.» (Bloemer, che è stato invitato a un ballo, vuole imparare il Tango)
- Quadro 1, figura intera, mdp fissa, colore rosso chiaro: totale, Kri Kri è al telefono. Poi riaggancia e prova alcuni passi di tango nel suo studio; esce dal quadro per andare a prendere un grammofono; rientra con lo strumento; esce di nuovo per poi rientrare con un manichino. Balla con il manichino facendone la sua partner di danza.
- Didascalia 3: «De oefening duurde twee uur.» (L'esercizio è durato due ore)
- Quadro 2, figura intera, mdp fissa, col. rosso chiaro: come il quadro 1, nello studio di Kri Kri. Il novello tanguero provando e riprovando la danza con il manichino, cade a terra stremato. Si rialza, si asciuga il sudore: è pronto per il ballo, dove farà sfoggio delle sue nuove abilità. Kri Kri esce a sinistra del quadro.
- Didascalia 4: «Het bal» (Il ballo)
- Quadro 3, piano americano, col. giallo: panoramica della cinepresa, da sinistra verso destra, che segue gli invitati mentre entrano nella sala da ballo, finché non incontra una coppia intenta a ballare il tango. Altre coppie sullo sfondo osservano incuriosite il nuovo ballo.
- Quadro 4, figura intera, col. giallo: è l'arrivo di Kri Kri, che dal fondo entra in scena aprendo una tenda, come fosse un sipario. Kri Kri si fa coraggio e invita una ragazza a ballare. La macchina da presa riprende il movimento di panoramica in senso contrario,

²⁰⁴ *Kri Kri e il tango* (Cines, 1913). Lunghezza originale: 108m. Lunghezza copia (nitrato, 35mm): 97,3m. Copia del Nederlands Film Museum (oggi Eye), con didascalie olandesi. Titolo copia: *Bloemer leert de tango* (traduzione dall'olandese: *Bloemer impara il tango*).

da destra verso sinistra (la coppia balla dunque in senso antiorario). Il cavaliere della ragazza, ingelositosi, li segue e fa inciampare Kri Kri: la coppia cade. Il cavaliere fa di nuovo inciampare Kri Kri che, rialzatosi, è tuttavia ancora instabile: finisce addosso al palco dell'orchestra, che fa crollare. Da questo momento la coppia riprende a ballare in direzione opposta, dunque se vogliamo in senso orario (in realtà la traiettoria è talmente scomposta che è impossibile definirla in senso stretto).

- Quadro 5, figura intera, col giallo: la cinepresa riprende una breve panoramica verso destra, finché, Kri Kri e la sua dama escono di scena da una tenda sullo sfondo, la stessa dalla quale era entrato Kri Kri. Quest'ultimo, come posseduto dal tango, conduce la ballerina e la cinepresa attraverso le stanze, senza interrompere la danza.
- Quadro 6, figura intera, mdp fissa, col rosso chiaro: lo ritroviamo in corridoio. Qui, ballando con la sua dama, fa inciampare un cameriere, che rovescia il vassoio.
- Quadro 7, figura intera, mdp fissa, col rosso chiaro: Kri Kri e la sua dama si trovano ora in un salottino, dove cadono inciampando su una chaise longue. Poi si rialzano e si dirigono verso il fondo del quadro, dove si scorge una terrazza.
- Quadro 8, campo medio, inq. fissa: esterno notte (col. blu). È la terrazza inquadrata dall'esterno dell'edificio in campo medio. Kri Kri e compagna cadono dal balcone nell'acqua.
- Quadro 9, campo medio, inq. fissa: esterno notte (col. blu). Raccordo sull'asse: la stessa terrazza, inq. più ravvicinata. Kri Kri e la compagna di ballo riemergono dall'acqua e risalgono fino alla terrazza (effetto ottenuto facendo scorrere la pellicola all'indietro).
- Quadro 10, piano americano, col. giallo: di nuovo nella sala da ballo. I due ballerini, esausti, siedono su di una panca. Arriva il cavaliere geloso col quale la ragazza era arrivata alla festa, che si riprende la sua dama per una nuova danza, la macchina da presa riprende quindi la panoramica verso destra. La coppia balla dunque in senso orario (contrariamente a come si fa nel tango) su quello che sembrerebbe un ritmo binario, con molti volteggi, le braccia (destro per la dama, sinistro per l'uomo) stese a lato, ma senza *cortes y quebradas*. Dunque probabilmente stavolta non si tratterebbe di un tango. Kri Kri si vendica dei dispetti dell'uomo legando la coppia con una fune.
- Quadro 11, figura intera, col. giallo: la macchina da presa continua la panoramica verso sinistra. Kri Kri srotola la fune velocemente per imprimere un movimento vorticoso alla coppia che, fuori controllo, riprende a girare verso destra.

- Quadro 12, figura intera, col. giallo: inquadratura praticamente fissa della coppia che inizia a girare vorticosamente verso destra.
- Quadro 13, campo medio, col. giallo: lunga panoramica a schiaffo dello sfondo – la sala da ballo e gli invitati – che scorre dietro la coppia in primo piano, la quale ondeggia come se fosse essa stessa a ruotare fuori controllo (in realtà i due protagonisti della scena sono immobili, mentre a muoversi è solo lo sfondo).

Tralasciando la scena delle “prove”, in puro stile *slapstick* e che a nulla vale per l’identificazione della danza (manca per altro nei pochi passi distinguibili la dinamica punta-tacco caratteristica del tango), nella scena ambientata nella sala da ballo è possibile decodificare la tipologia di ballo.

È la presa – nonostante il confusionario sviluppo della danza di Kri Kri nella sala da ballo – a chiarire che di tango si tratta, pur con evidenti intenzioni parodistiche: la dama spostata sul lato destro del cavaliere, petto contro petto, per lasciare le gambe libere di muoversi; i volti pericolosamente vicini e le braccia rigide distese a lato, secondo lo stile europeo²⁰⁵. In realtà a partire dal primo sgambetto che riceve Kri Kri dal cavaliere geloso, la coreutica del novello ballerino si scompone trasformandosi piuttosto in un saltellante spostamento lineare, ora verso sinistra, ora verso destra.

La vera epifania del tango in questo film si dà però nella danza di quella prima coppia che, entrando nella sala da ballo, rivela il tango allo sguardo incuriosito delle coppie circostanti: qui lo stupore per la novità introduce il tango con le braccia rigide e tese di lato all’europea, ora nella direzione della marcia, ora in direzione ad essa opposta, con le teste di profilo. Confermano l’ipotesi le pause, il ritmo binario, i cambi di fronte e direzione. La coppia va da sinistra verso destra, e viceversa, più volte di fronte all’obiettivo della macchina da presa e quello scorrere in orizzontale anziché in senso antiorario, come nelle *milongas* argentine, è sintomo qui non tanto dell’adattamento del ballo allo stile europeo, quanto dell’intervenire di una cifra mostrativa che fa della danza un’attrazione, sotto il duplice sguardo del pubblico della sala – da ballo e cinematografica – tutti parimenti attoniti in quel 1913, di fronte alla novità. In questo senso è la comica il primo genere cinematografico a testare le prime reazioni del pubblico italiano di fronte al vento nuovo che spira d’oltreoceano. Pertanto *Kri Kri e il tango* è particolarmente importante per una ricostruzione della storia della ricezione del tango in Italia e della danza nel cinema muto.

²⁰⁵ R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell’amore per un ballo*, cit., pp. 31-33.

Tuttavia non mancano, anche nella produzione italiana del periodo, incursioni nel genere *apache*, con conseguente immancabile presenza della danza ad esso correlata.

Emblematico della “danza *apache*” nel cinema di produzione italiana è il caso di *Sangue bleu*²⁰⁶, il film di Nino Oxilia, protagonista una già affermata Francesca Bertini che di lì a poco avrebbe lasciato la Celio Film per la Cines.

In *Sangue bleu* la danza ha luogo a pochi minuti dalla fine del film, come “scena nella scena”, all’interno dello spettacolo di café-chantant al quale Wilson costringe Elena a partecipare.

L’abbigliamento è ciò che ci permette di riconoscere i protagonisti della “scena nella scena” rispettivamente come un *apache* e una *gigolette*: la Bertini ha i lunghi capelli sciolti – un particolare che le conferisce una sensualità “zingaresca” – e indossa una camicia chiara, con un foulard appoggiato sulle spalle a mo’ di scialle e annodato sul petto, una lunga e ampia gonna a pieghe fermata da una fusciasca legata in vita, scarpe con tacco e stringhe intrecciate intorno alla caviglia “alla schiava”, il tutto di colore scuro. Il suo partner di ballo indossa invece un foulard legato al collo; un cappello a tesa larga che potremmo definire “da cowboy”; una camicia e larghi pantaloni chiari fermati in vita da una cintura scura. Qui è il foulard, ora citazione gitana ora simbolo del far west d’oltreoceano, a costituire la metonimia dell’*apache* e della *gigolette*, forse ispirandosi ai costumi visti solo qualche anno prima in *Afgrunden*, indosso ad Asta Nielsen e Poul Reumert.

Dopo una lunga sequenza in montaggio alternato che mostra la Bertini alias Mira, principessa di Monte Cabello²⁰⁷ in camerino mentre si veste per andare in scena, l’intertitolo «La danza della morte» (in originale «De doodendans»), annuncia la sequenza di tango a seguire. Sulla sinistra del quadro due musicisti suonano la chitarra, mentre accanto ad essi, sullo sfondo e sulla destra, sono pigramente disposti altri avventori della locanda che costituisce la scenografia teatrale. La danza si svolge dunque in inquadratura fissa, un totale del palcoscenico teatrale visto frontalmente²⁰⁸.

²⁰⁶ *Sangue bleu*, regia di Nino Oxilia (Celio Film, 1914). Copia consultata: Een kopie van het Nederlands Film Museum. Titolo della copia: *De Vorstin van Monte Cabello*. Dramatische Levensschets in Vier Deeten. Lunghezza originale 1308 m, 5 atti, Durata: 70', Lunghezza originale: 1308 m; lunghezza copia (nitrate, 35mm): 1300 m, Desmet Collection. Didascalie in olandese.

²⁰⁷ Questo il nome del personaggio riscontrato nei titoli della copia olandese, mentre nella versione italiana la Bertini è Elena, principessa di Montvallon.

²⁰⁸ L’inquadratura in totale del palcoscenico con cui è ripresa la danza, è inframezzata da due inquadrature in totale del palchetto dal quale il principe di Monte Bello e la sua nuova compagna assistono allo spettacolo, nonché da un’inquadratura in totale della platea, col pubblico seduto in sala.

Al totale della platea a teatro segue infatti quello del palcoscenico: Francesca Bertini fuma, pigramente sdraiata su di una panca sul fondo (del quadro e del palcoscenico teatrale insieme). Si alza e con la sigaretta in bocca dà inizio alla coreografia. Il primo movimento è una sorta di *tendu* del suo piede sinistro, tenuto *en dedans*, seguito da un *tendu* del piede destro *en dedans*. La sequenza di passi si ripete altre due volte, quindi – dopo un ultimo *tendu* a sinistra – l’attrice siede sulle ginocchia dell’*apache* in avampiano e getta la sigaretta a terra²⁰⁹. Questi siede a un tavolo, quasi in proscenio, fin dall’inizio della sequenza. Quindi i due si alzano. La donna fa due passi indietro e il cavaliere abbraccia la sua dama: è l’inizio della danza di coppia.

Si potrebbe obiettare a questo punto, all’identificazione di questa danza come tango, che l’andamento della stessa varia, anziché essere sempre in senso antiorario: i due ballerini percorrono la superficie del palcoscenico anche in orizzontale e in verticale, dal fondo verso l’avampiano e viceversa, disegnando uno schema “a croce”; oppure si muovono in diagonale e si verificano due cambi di presa (nel primo il cavaliere prende di spalle il braccio sinistro della dama con la mano sinistra; nel secondo i due danzatori ballano di nuovo frontalmente ma con entrambe le braccia stese lateralmente), ma qui non siamo in una milonga, con le coppie disposte in cerchio, e la conformazione rettangolare dello spazio, oltreché la collocazione stessa su di un palcoscenico, giustificano ampiamente variazioni sul tema, peraltro visibili tutt’oggi nel tango da esibizione su palcoscenico o nel tango fantasia, più libero di sperimentare²¹⁰.

La “danza della morte” termina con una posa di entrambi i ballerini che si inginocchiano²¹¹ su di una gamba (la destra per l’uomo, la sinistra per la donna) mantenendo la presa delle braccia. Quindi l’esibizione coreutica viene interrotta dall’omicidio dell’*apache* in scena (parte della metanarrazione), seguito dal tentato suicidio – metateatrale e cinematografico insieme – della protagonista, la gigolette/principessa di Monte Cabello, che si svolge a entrambi i livelli della finzione drammatica. Il pubblico corre preoccupato verso il palcoscenico, si chiude il sipario e la

²⁰⁹ Si noti l’affinità con la “gauchodansen” di *L’abisso* (Urban Gad, 1910), in cui Asta Nielsen entrava in scena con una sigaretta in bocca, che gettava poi via nel corso della danza.

²¹⁰ R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell’amore per un ballo*, cit., pp. 366-368. Cfr. Lidia Ferrari, *Elogio alla milonga*, in E. Muraca, *Il tango...*, cit., pp. 83-88.

²¹¹ La coppia si era già fermata una prima volta in una posa molto simile poco prima, di fronte al pubblico (poggiandosi rispettivamente sulla gamba destra la donna, sulla sinistra l’uomo), mantenendo la presa delle braccia. Poi, dopo un’ultima serie di passi in diagonale, dall’angolo sinistro in avampiano a quello destro sul fondo del palcoscenico, la medesima posa si verifica una seconda volta, con variazione minima.

sequenza termina in camerino, con i teatranti che cercano di soccorrere la collega morente e il titolo «De Vorst» («I sostenitori»). (Figg. 14. a.-b.)

Ancora una volta è la presa (braccio destro della Bertini, sinistro dell'apache tesi di lato, all'altezza del volto, mentre il braccio sinistro della dama è sulla scapola destra del partner) il primo elemento identificativo della danza. I volti di profilo; le braccia tese all'europea; petto contro petto per lasciare più spazio alle gambe; poi lo spostamento della dama più decisamente a destra del ballerino, dopo un cambio di presa; la camminata basica; i passi in senso laterale oltreché frontale; il tempo binario; la base ritmica a tratti riconoscibile lento, lento, veloce, veloce, lento; le pause (cortes); le torsioni (quebradas); le ginocchia lievemente flesse (eredità del canyengue) e la dinamica punta-tacco, sono tutti elementi che stabiliscono inequivocabilmente che di “tango apache” si tratta²¹².

Interessante è il fatto che il duplice livello narrativo (la scena teatrale nella scena cinematografica) si moltiplica ulteriormente nella misura in cui il “tango apache” costituisce uno spettacolo per gli avventori della locanda che vediamo rappresentata sul palcoscenico, con evidente effetto di *mise en abîme* su tre livelli di racconto. Ciò sottolinea il valore di attrazione della danza, nonostante sia pienamente giustificata a livello drammaturgico.

Altro caso significativo di danza *apache*, nello stesso 1914, si riscontra ne *Il supplizio dei leoni*²¹³. Qui la scena di danza si svolge all'incirca a metà film (min. 33'58''), aprendo il terzo atto. La danza ha luogo all'interno di una locanda, nella quale James Park si è recato per cercare dei complici che lo aiutino a incastrare l'onesto Fergusson, reporter del giornale «La Verità».

La sequenza inizia con la didascalia esplicativa (33'58'') «Gij moet mij helpen Fergusson gevangen te nemen. Hij is een spion» (Devi aiutarmi a prendere Fergusson. Lui è una spia), seguita da un piano d'insieme: un totale dell'interno della locanda, con due musicisti intenti a suonare la chitarra e altri avventori del locale disposti ai lati del quadro, mentre al centro, protagonisti della scena, un *apache* e una *gigolette* ballano

²¹² L'ipotesi è inoltre suffragata dal recensore de «La Vita Cinematografica», Torino, 30.07.1914, che definisce la danza della Bertini sul palcoscenico «il tango della morte», cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 205-208.

²¹³ *Il supplizio dei leoni*, regia di Luigi Mele, Produzione Pasquali Film, Torino, 1914. Titolo copia visionata presso Eye Library: *Overwinnig na strijd* [La vittoria arriva dopo la battaglia]. Copia con didascalie in olandese. Lunghezza originale: 1242 m. (cinque atti); Lunghezza copia, 1220 m (Desmet collection).

appassionatamente. Sia la scenografia che la disposizione dei personaggi, presentano singoli elementi di similitudine con il *vals apache* de *L'Empreinte*.

La didascalia successiva «James Park heeft zijn plan voorbereid» (James Park ha preparato il suo piano) introduce un'inquadratura in esterno della locanda (34'29'') che mostra l'arrivo di James Park, seguita di nuovo (34'42'') da un'inquadratura in interno della locanda. Qui, al di sotto di un arco posto sullo sfondo entra in campo Park, mentre in primo piano la coppia di ballerini continua a danzare.

Segue la didascalia (34'51'') «Saba de woestijnroover wordt bevrijd van de galeien» (Saba, il rapinatore del deserto, viene rilasciato dalla prigione), quindi (34'58'') una breve pausa dei ballerini all'interno della locanda: tutti i personaggi in scena si dispongono frontalmente rispetto all'obiettivo per discutere, poi riprendono il proprio posto all'interno del locale replicando la disposizione iniziale, mentre i due ballerini di tango ricominciano la danza, che termina definitivamente (35'58'') quando i personaggi discutono in avampiano, frontali rispetto alla macchina da presa. La scena della locanda termina quando Park si avvia verso il fondo del quadro, mentre gli altri personaggi lo salutano (36'29'').

La danza che vediamo appare subito chiaramente come un tango (il ritmo binario e marcatamente cadenzato; la presa dei ballerini fortemente debitrice di quella del *canyengue*, col sedere sporgente e le ginocchia piegate; le braccia tese a lato e i volti girati di profilo secondo lo stile europeo).

A ben guardare la presa delle mani, soprattutto dopo la pausa coreutica, è molto accentuata verso l'alto come nel *maxixe* brasiliano, mentre altri elementi – la mano del partner sulla vita della dama, il movimento tacco-punta, l'oscillazione e l'inclinazione avanti e indietro – fanno riferimento al vocabolario coreutico della polka argentina (o *polka-habanera*), qui evidentemente combinati con le torsioni dei fianchi (*quebradas*), la flessione delle ginocchia e il controtempo delle danze nere della Buenos Aires del 1900, dove prese vita il *canyengue*²¹⁴.

Il ballerino poggia la mano destra sulla schiena della ballerina, all'altezza della vita. Il braccio sinistro di quest'ultima nella prima *tranche* di danza è invece sopra la spalla destra del ballerino, a tratti addirittura attorno al collo di quest'ultimo, come nel *canyengue*, mentre dopo la pausa si sposta sotto la scapola, in concomitanza con l'ulteriore innalzamento della presa delle braccia (destro per la donna, sinistro per l'uomo), che si

²¹⁴ R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, cit, p. 287.

flettono leggermente per alzarsi al di sopra del volto, virando così verso lo stile *maxixe* cui si accennava.

È significativo il fatto che Park, in cerca di complici per catturare Fergusson, si rivolga all'ambiente *apache*: si reca quindi in una bettola malfamata, dove trova un consesso di personaggi, i cui costumi – che ricordano da vicino quelli dei *gauchos* argentini – ci permettono di identificarli come *apache*. Il pubblico della danza è composto quasi esclusivamente da uomini che indossano per lo più un'ampia camicia chiara, pantaloni scuri lunghi, stivaletti e cappelli di panno a tesa larga. Due fra questi suonano la chitarra. Anche le donne indossano cappelli maschili di foggia simile, una camicia, una gonna lunga, stivali e uno scialle annodato sui fianchi.

Quanto alla coppia che balla, l'uomo indossa un'ampia camicia e pantaloni scuri con due nappe di frange chiare applicate sull'orlo; stivaletti al di sotto dei calzoni e una cintura alta e scura in vita.

La ballerina indossa invece un morbido abito lungo fin sotto il ginocchio e un filo di perle. La parte inferiore del costume, divisa in più drappi, rivela la presenza di una sottogonna. L'abito è senza maniche ma con frange che pendono dalle spalline; lo decora una sottile cintura calata sui fianchi, che termina con una nappa di frange scure. I capelli sono raccolti in una morbida acconciatura da un foulard annodato a mo' di bandana, che termina con due lunghi drappi, mentre le scarpe scure, col tacco, presentano un incrocio di lacci sul collo del piede.

Ricorrono ancora una volta cappelli a tesa larga, frange, stivali e camicie ampie, tipici dello stile *gaucho* e che abbiamo visto definire anche quello dell'*apache*; tuttavia un gesto significativo ci rivela che ancora una volta è il *foulard*, più o meno ampio, l'indumento simbolo della danza *apache*: la ballerina indossa la bandana solo durante la danza. Ce ne accorgiamo perché durante la pausa fra una danza e l'altra, quest'ultima, a destra del quadro, defilata rispetto all'azione principale (Park che prende accordi con alcuni *apache*), se la mette in testa: evidentemente se l'era tolta – o le era caduta – al termine della prima *tanda* di tango ma ora deve reindossarla, segno che si tratta di un elemento indispensabile per il suo ballo.

Ne *Il Barcaiuolo del Danubio*²¹⁵ troviamo la scena della danza *apache* si svolge nell'ultima parte del film, durante la sequenza del Ballo dell'Ambasciata.

La scena ha inizio al min. 50'06'' ca. Sullo sfondo si vede una coppia che balla. L'inquadratura è un totale del salottino nel quale siede Clarissa in compagnia del duca Ivanovitch.

Nel quadro successivo, un campo medio, la coppia di ballerini diviene protagonista del quadro. L'avvicinamento della macchina da presa alla coppia danzante – non esattamente un raccordo sull'asse, poiché l'angolazione è leggermente spostata a destra rispetto all'inquadratura precedente – è giustificato dal fatto che Clarissa e il duca si sono spostati per assistere anche loro, come gli altri invitati, alla danza stessa. Pochi oggetti di scena in primo piano – una poltrona²¹⁶ sulla destra, un tavolinetto con sopra un busto marmoreo sulla sinistra – fanno da cornice alla danza che tutti gli invitati seguono con interesse, disposti a semicerchio dietro la coppia, che balla dunque a favore della macchina da presa. Proprio questa disposizione del pubblico fa del ballo uno “spettacolo nello spettacolo”, l'attrazione della festa, evidentemente un'esibizione *ad hoc*.

Tutta la scena del Ballo dell'Ambasciata sembrerebbe funzionale ad inserire nella narrazione l'attrazione scandalosa del periodo: il ballo importato dall'Argentina che proprio quell'anno destava scalpore in Italia: l'attualità trova così posto nella narrazione filmica. La danza è palesemente un tango, con accentuati elementi che derivano dal *canyengue* come la flessione delle ginocchia e il sedere proteso indietro.

Quando l'esibizione termina (51'41''), gli invitati applaudono e corrono a congratularsi con i ballerini, nascondendo così i due *performer* alla macchina da presa, mentre Clarissa viene verso l'obiettivo, fino ad uscire a sinistra del quadro, lasciando così il campo libero di mostrare sullo sfondo altre coppie che cominciano a danzare, ma del tango non c'è più traccia.

L'abbigliamento stavolta tradisce la volontà di allontanarsi dal contesto *apache*, per sposare quello socialmente ben più rispettabile della buona borghesia: tight per il cavaliere; abito lungo da sera, scarpe col tacco e un'acconciatura eccentrica con piume per la dama, secondo la moda contemporanea. La coppia di ballerini per fisionomia e coreografia eseguita (molteplici i passi che ricorrono), sembrerebbe essere la stessa che abbiamo visto

²¹⁵ *Il Barcaiuolo del Danubio*, regia: Leone Roberto Roberti (Aquila-Film, 1914). Titolo copia consultata presso Eye Library (Desmet collection): *Een Drama in de Alpen* [Un dramma sulle Alpi]; Lunghezza originale 1500 m; lunghezza copia 1180 m.

²¹⁶ La poltrona è la stessa sulla quale sedeva poco prima Clarissa.

danzare ne *Il supplizio dei leoni*, ciò che cambia è unicamente l'abbigliamento²¹⁷. Se ne deduce da un lato che a fare di un *vals porteño* o di un tango una danza *apache* è il costume in primo luogo, dall'altro – sul fronte strettamente coreutico – se ne arguisce il processo in atto di purificazione del tango dai suoi elementi più ferini: vengono meno rispetto all'acerba *Valse chalousée*, i *casqué* improvvisi e violenti, la presa per i capelli e più in generale quella retorica gestuale vagamente masochistica che aveva caratterizzato il “bal apache” della prima ora.

Ancora nel 1916 ne *La principessa Bebé*²¹⁸ il tango fa la sua fugace apparizione, affidato alla civetteria di tre *cocotte*. Il film in generale è intriso di una misura coreutica sottesa alla mimica attoriale anche al di fuori della scena di danza propriamente detta: i personaggi si muovono spesso all'unisono su di un pavimento ora a scacchiera, ora solcato da altri motivi grafici geometrizzanti, mediante piccoli passi ravvicinati, secondo un'andatura che potremmo definire “robotica”. In questo modo si definisce una sorta di coreutica implicita che filtra in più momenti del film. Accanto a questo tipo di danza o di “mimica danzata”, troviamo la scena di tango, introdotta dalla didascalia «Un tango delizioso...» (min. 1h 04'30''). Due delle tre amanti di Boleslao, principe del fantasioso regno di Curlandia, accennano a un tango in coppia su un'ipotetica musica in campo, suonata da Bebé al pianoforte. La traiettoria seguita dalla danza è un semplice avanti e indietro laterale delle due donne dal fondo all'avampiano e viceversa, ballando con i volti di profilo e stendendo l'una il braccio sinistro, l'altra il destro, lateralmente. Le due danzatrici procedono mantenendo ferme le braccia, che dunque si troveranno alternativamente nella stessa direzione della marcia, oppure no. Il modulo viene replicato altre due volte e il montaggio alternato, con le inquadrature della stanza in cui dorme Boleslao, taglia alcuni passi, ma si può ugualmente desumere questa struttura coreografica dai frammenti di danza visibili. Il ballo si protrae per pochi secondi (da 1h 04'48'' a 1h 05'17'') ma è sufficiente a dare conto di una moda coreica – quella del tango – in discesa, eppure ancora presente nel panorama coreutico-cinematografico italiano del tempo.

²¹⁷ Purtroppo nell'archivio della Bibliomediateca Mario Gromo di Torino, nei fondi contenenti documenti della Pasquali Film e dell'Aquila-Film, non ho rinvenuto documentazione originale attestante il cast: dunque la mia rimane una mera congettura.

²¹⁸ *La principessa Bebé*, regia di Lucio d'Ambra (Lucio d'Ambra Film/UCI, 1921), lunghezza originale: 2110 m, lunghezza copia George Eastman House 2264 m. Col., didascalie in italiano.

II.1.d Un tango “fuori tempo”.

Hollywood tra *cortes y quebradas*.

Emilio Ghione: l'ultimo tango, per l'ultimo *apache*

La stagione del tango era in realtà destinata a vita ben più longeva, ma è pur vero che la moda della danza *porteña* si esaurì invece piuttosto rapidamente. Se sulle pagine de «L'Unità Cattolica» la crociata contro il ballo scandaloso si esaurisce nel solo 1914, ciò trova spiegazione oltre che nella minore intransigenza papale e nel dibattito sulla difficile situazione politica internazionale, in ragioni più squisitamente coreutiche, che segnano gradualmente l'attenuarsi della moda del tango. Intorno al 1913 nasceva infatti il *foxtrot*²¹⁹, danza da sala americana dal ritmo sincopato, presto diffusasi oltreoceano, anche nelle varianti del *black bottom* e del *charleston*, quest'ultimo giunto al suo apogeo nella New York degli anni Venti, da dove era partito come numero delle riviste di colore ed era poi divenuto una vera e propria danza da sala intorno al 1926. Portato al successo dalla celebre ballerina Josephine Baker, il *charleston* consiste in una sorta di foxtrot più veloce e molto sincopato²²⁰.

Il *foxtrot* non avrebbe tardato a diffondersi anche in Italia:

Intorno al 1913 l'America cominciò a ballare una nuova danza, il fox trot, sui ritmi sincopati del ragtime. La nuova moda arrivò quasi subito in Italia, in gran parte per opera di ballerini e maestri di ballo. Già nel 1915, a Torino, si ha notizia dell'arrivo al Cinema Ambrosio del professor St. Clair, specialista di danze americane: «una novità assoluta per l'Italia» riferiva la «Gazzetta di Torino» del 5 febbraio. Frank H. St. Clair debuttò tre giorni dopo. [...] Nello stesso anno 1915 il fox trot faceva la sua prima timida apparizione a Roma. Nel più importante tabarin della città, l'Apollo, il violinista Umberto Bozza ne aveva inseriti alcuni nel repertorio della sua orchestra [...]. Era una novità sensazionale per quei tempi: gli unici balli proposti all'epoca erano valzer, mazurka, polka e tango. [...] Il fox trot, al suo apparire, non suscitò polemiche: [...] queste iniziarono solo nel 1920²²¹.

Musicalmente la scena internazionale si avviava a passi da gigante verso la cosiddetta “età del jazz”, che alle lente e malinconiche melodie del tango, avrebbe sostituito le veloci note degli “anni ruggenti”, affidate a strumenti diversi: tra il bandoneón

²¹⁹ H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 206. Il nome del ballo si può trovare nei testi nella duplice grafia: “foxtrot” o “fox trot”.

²²⁰ *Ivi.*, p. 120.

²²¹ A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia...*, cit., pp. 7-8.

e la tromba – rispettivamente, forse i due strumenti maggiormente evocativi dei due generi musicali – c'è un abisso, da esplorare al ritmo di passi nuovi.

Eppure, in un contesto musicale e coreutico così profondamente mutato, ancora negli anni Venti, l'italo-americano Rodolfo Valentino e l'italiano Emilio Ghione – entrambi “latini” dunque – affidano alle sensuali movenze del tango la propria consacrazione divistica, in due film capitali delle rispettive filmografie. Sia Valentino che Ghione scelgono cioè quel codice seduttivo – nei confronti della partner di danza, ma anche e soprattutto del pubblico femminile – allorché nella vita reale assumono il ruolo dell'emigrante: Valentino in America, dove giunge nel 1913, e Ghione in Germania, dove fugge dall'Italia in piena crisi post-bellica. Seguendo le orme dei compatrioti emigrati in Argentina nella seconda metà dell'Ottocento²²², entrambi scelgono i passi del tango per dare forma alla propria nostalgia, al dolore per la separazione dalla terra d'origine. È la *saudade* in fin dei conti l'altra faccia della medaglia, il prezzo dell'ascesa divistica.

L'abbigliamento da *gaucho* delle *pampas* argentine segna anche gli esordi del primo divo latino che fece sognare Hollywood, Rodolfo Valentino. Nel film che lo rese celebre, *The Four Horsemen of the Apocalypse (I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, Rex Ingram, 1921), proprio la danza, un tango, contribuì a farne un'icona della seduzione maschile degli anni Venti (Fig. 15). Qui Valentino, in una lunga sequenza, balla un tango in piena regola, tempo in 2/4, in cui impiega tutto il repertorio di passi attestati nel tango *porteño* dell'epoca, comprensivo della sensuale *sentada* e atletici sollevamenti della ballerina da parte del partner:

poi Rodolfo [*alias* Julio Desnoyers] e Beatrice [Domínguez] cominciano a danzare. I costumi sono talmente pesanti – nappe, scialle, vestito, garofani, cappello, camicia, gambali, frusta, stivali, speroni – che all'inizio i loro movimenti fanno pensare a un balletto fra due corazzate. Valentino talvolta getta in fuori il braccio rigido, alla europea, talvolta no. Incombe su di lei, stile pirata del tango, le fa piegare la schiena lanciandole uno sconvolgente sguardo dall'alto. Fa in modo che il mondo lo *guardi*. I due si piegano ancora e ancora, in una parodia [involontaria] delle *quebradas*, le torsioni argentine dei fianchi eseguite tenendo le ginocchia flesse. Un uomo di colore beve del mate e li guarda, freddo. Loro ondeggiavano. Un altro nero sorseggia una birra. Loro si inclinano. Primo piano: i piedi si incrociano, gli speroni di lui che scintillano. I suoi lineamenti seguono l'azione come una maschera. Non balla un tango: a danzare è il suo viso, insieme alle labbra e ai fiori della compagna. Prima del finale, in cui le loro labbra quasi si toccano, il *gaucho* dà sfoggio di tutta la sua

²²² R. Farris Thompson, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, cit., pp. 81-82.

forza. Solleva di peso Beatrice e la rimette giù. Il bar esplode in un applauso. Il gesto è piaciuto. Lo fa di nuovo. Adesso sono tutti in piedi e gridano. Stop²²³.

In realtà quello stile caricaturale, le braccia rigide e i passi lunghi, diverrà ben presto sinonimo di parodia del tango, ma qui, sottolinea giustamente Thompson, non è questione di danza in senso stretto: è il volto a fare l'icona; impassibile maschera dagli occhi sottili, è lì che si coagula il *pathos* della danza. Valentino incarna qui l'esotico, l'italoamericano per antonomasia, che attraverso la danza compie la sua opera di seduzione, dietro la quale si cela l'intento della scalata sociale.²²⁴ Nella scena di tango girata da Ingram, quello che emerge attraverso la danza è «il modo in cui un uomo può imporsi tra altri uomini e prendere il controllo di una donna attraverso la danza»²²⁵: Valentino introduce un'ideale di mascolinità ambiguo, «another kind of lover, one who combines strenght and tenderness», che ibrida virilità e femminilità²²⁶. Il tango, danza tradizionalmente considerata maschilista e misogina per il totale asservimento della coreografia femminile a quella maschile (la dama è detta *seguidora*, rispetto alla guida coreutica maschile), diviene qui paradossalmente veicolo di una mascolinità ambigua.

La cifra coreutica, veicolo dell'ambigua virilità del divo italoamericano è d'altro canto sostanza intrinseca della tecnica recitativa di Valentino:

dalla danza – intesa qui nell'accezione ampia di manifestazione di corpo in movimento ritmico in una situazione di presentazione (o rappresentazione), in cui la gestualità di quel movimento è qualitativamente diversa da quella quotidiana – deriva non solo la capacità di Valentino di controllare la posizione del proprio corpo rispetto alla composizione spaziale dell'inquadratura, ma anche una tendenza verso la *postura* che, come afferma il coreografo e danzatore Ted Shawn, è il “risultato del movimento”. Il corpo di Valentino appare come un *corpo ex attivo* o *attivo in potenza* (che ha agito o sta per agire) e molti dei suoi momenti performativi, benché apparentemente statici, sono invece *posturati*, nel senso indicato da Shawn. Anche quando non fa nulla, non agisce, è “in scena”, è come percorso dal movimento: il suo non è mai un corpo privo di dinamica – ma è sostenuto, dinamico appunto, nel busto come negli arti. Questa qualità particolare, questa sapienza nella gestione del corpo, mi pare certamente ascrivibile ai suoi trascorsi di ballerino, alla sua naturale predisposizione al movimento²²⁷.

²²³ Ivi, p. 31.

²²⁴ Cfr. Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, Columbia University Press, New York, 1996, p. 152.

²²⁵ Fred Gardaphe, *Rudy, Joe, Guido and the Boys. Valentino, la danza e la rappresentazione della mascolinità*, in Silvio Alovio, Giulia Carluccio, a cura di, *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Torino, Edizioni Kaplan, 2010, pp. 262-263.

²²⁶ G. Studlar, *This Mad Masquerade...*, cit., p. 174.

²²⁷ Mariapaola Pierini, *Recitazione “promiscua” e laicizzazione del divo*, in S. Alovio, G. Carluccio, a cura di, *Rodolfo Valentino...*, cit., pp. 361-362.

Del resto per Valentino quella di ballerino rappresentò una carriera parallela a quella hollywoodiana, una sorta di percorso di formazione *in progress* condotto anche oltre la consacrazione sul grande schermo, dove non a caso furono plurime le danze che interpretò in svariate pellicole (in *Beyond the Rocks*, Sam Wood 1922; *Blood and Sand*, Fred Niblo 1922, ecc.).

Al ritmo di *maxixe*, *one-step* e tango aveva mosso i suoi primi passi a New York, dove era arrivato dalla lontana Puglia nel 1913, cominciando a lavorare dapprima come *taxi dancer*, partner di ballo a pagamento, nei locali della città²²⁸ e celebri sono gli scatti che lo ritraggono come Pan, in singolare assonanza con gli altrettanto noti ritratti di Vaslav Nijinskij protagonista de *L'Après-midi d'un faune*, balletto che il maestro coreografò per i Ballets Russes di Djaghilev nel 1912²²⁹ (Figg. 16-17). Sembra naturale dunque che anche il suo ingresso nel cinema hollywoodiano dovesse portare la firma di Tersicore e gli abiti del *gaucho*, il simbolo di una latinità diversa dalla sua ma legata a lui dal ritmo di «quel tango pigro in cui si era spesso esibito nelle sale da ballo, intercalato da pose sensuali con le ginocchia piegate e la dama aggrappata con inequivocabile slancio al corpo del compagno»²³⁰.

Anche nell'Italia degli anni Dieci, fino alla metà degli anni Venti, si moltiplicano le incursioni degli *apaches* sugli schermi nazionali. Tuttavia, già negli ultimi mesi della prima guerra mondiale, la censura italiana si irrigidisce notevolmente nei confronti di questa produzione cinematografica, protagonisti «i tristi eroi della malavita», che nel 1918 l'avvocato Giuseppe Guadagnini stigmatizza in una condanna senza appello: «Ma vi sono pellicole intere in cui l'azione corre tra locali equivoci, bals tabarin, sale da giuoco, camerini d'artiste ecc., [...] il fior delle umane gioie è un balletto lascivo di una donnetta procace»²³¹. Le *gigolette*, così erano chiamate le degne compagne degli *apache*, erano infatti spesso impegnate, all'interno di taverne equivoche, in una lasciva *valse*, «al termine della quale quasi sempre i malavitosi si accapiglia[va]no in un maschio duello a lame corte». Il regista Baldassare Negroni nel 1913 (per la Celio-Film) trae da un soggetto di Augusto Genina il film *Ninì Verbena* nel quale compare, accanto a Francesca Bertini,

²²⁸ Alexander Walker, *Rodolfo Valentino*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 11-24.

²²⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 52; 54-55.

²³⁰ *Ivi*, p. 24.

²³¹ Giuseppe Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografia del Ministero, 1918, pp. 7, 12-15, cit. in D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., pp. 150-152 e p. 172n.

Emilio Ghione, per la prima volta nel ruolo dell'*apache*. Da quest'interpretazione l'attore saprà creare il personaggio di Za la Mort, ricalcandone i contorni già l'anno seguente per il suo *Nelly la gigolette* (Caesar-Film, 1914), purtroppo oggi perduto come il suo antecedente. Ce ne rimangono però considerevoli testimonianze, come quella di Francesca Bertini che nel 1982 dichiarò in proposito: «In Nelly facevo la gigolette, quella che balla il tango con la spaccata, roba che fanno anche oggi, e noi l'abbiamo fatta cinquanta anni fa!»²³². Lo stesso Ghione nelle sue *Memorie e confessioni* dichiarava che «a Parigi trionfava la creazione della danza la “Chaloupé[e]” meraviglia dell'arte della Mistinguet[t] e di Max Darling [sic, ma Dearly], ovunque dilagavano le armonie dei Sotto i ponti di Parigi, dei Cavalieri della Luna, non v'era varietà, musich-hall [sic], tabarin che non avesse la sua coppia di apaches danzanti»²³³. E la medesima formula vincente Ghione replicherà anche al momento del suo esodo tedesco, nel 1924, quando al fianco della fedele compagna – sul set e nella vita – Kally Sambucini, *alias* Za la Vie, sarà ancora una volta interprete del suo *alter ego apache* in *Zalamort – Der Traum der Zalavie* (1924)²³⁴. Qui la danza funge addirittura da motore dell'azione, intervenendo fin dall'*incipit*²³⁵.

Nella prima inquadratura del film una donna in elegante abito da sera entra in campo da sinistra per raggiungere il suo cavaliere, subito dopo seguita da un'altra dama con il suo accompagnatore, che entra da destra; poi un sipario si apre rivelando una coppia di ballerini, stretti in una presa ravvicinata, che un raccordo sull'asse stringe dal totale alla figura intera, facendone i protagonisti indiscussi della scena. Seguono quindi due inquadrature di ambientazione (alcuni gentiluomini attorno a un tavolo, la stessa scena in totale, da diversa angolazione).

A questo punto una didascalia ci presenta in mezzo primo piano Perla Cristal «donna dal fascino seducente»²³⁶ interpretata da Fern Andra, che pochi quadri più avanti, osservando rapita altri due ballerini impegnati nella loro danza appassionata, esclama «Ah, come sarebbe bello poter vedere come ballano i veri apache! Purtroppo... questo mio desiderio non sarà mai appagato...». Nella sequenza successiva, alcuni audaci galantuomini invitati al ballo accontentano quindi la coraggiosa Perla Cristal conducendola

²³² Gianfranco Mingozzi, a cura di, *Francesca Bertini*, Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani, 2003, p. 55, cit. in D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., p. 156 e p. 173n.

²³³ Emilio Ghione, *Memorie e Confessioni (15 anni d'Arte Muta)*, Milano, Edizione Cinemalia, 1928, pp. 66-67, cit. in D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., p. 156 e p. 173n.

²³⁴ D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., pp. 159-160.

²³⁵ Copia visionata presso la Biblioteca Renzo Renzi di Bologna, restauro a cura della Cineteca di Bologna. Titolo: *Za la Mort Der traum der Za la Vie (Ein Apachen-Film). L'incubo di Za-La-Vie*. Lunghezza originale della versione in due parti: 3246 m. Lunghezza copia consultata: 2550 m.

²³⁶ Così recita la didascalia che la presenta, seguita da un mezzo primo piano dell'attrice.

in un losco locale, «il covo tenebroso», come indica la didascalia, per assistere alla danza degli *apache*. In realtà qui vediamo ballare delle coppie strette in un abbraccio, ma esse rimangono sullo sfondo, come elementi del “color locale”, funzionali più all’identificazione dell’ambientazione come “apache”, che come “attrazione” del quadro. Al contrario, quella poco prima snobisticamente liquidata da Perla come una versione perbenista della “vera” danza *apache*, è il soggetto principale della sequenza, sul quale la macchina da presa insiste, giustificata dallo sguardo dell’elegante gentildonna in mezzo primo piano ed è da quella che prende avvio lo svolgimento della narrazione, introducendo la connotazione del racconto come “apache” e avvisando così implicitamente lo spettatore, le cui attese da questo momento si concentrano sui consolidati stereotipi di quel genere cinematografico. Tante e prolungate sono in questa prima sequenza le inquadrature legate alla danza di coppia, che questa – peraltro sottolineata dal gesto deittico dell’apertura del sipario – finisce per squarciare inevitabilmente il velo della diegesi, per divenire in sé oggetto d’interesse, attrazione, né più né meno che la *Serpentina* di una delle tante imitatrici della Fuller.

Nella prima sequenza, ambientata in un’elegante sala da ballo²³⁷, la danza è però ripresa in due *tranche*, divise da una manciata di inquadrature funzionali alla presentazione di ambiente e personaggi (Perla Cristal, i suoi commensali). Ne sono protagoniste due diverse coppie.

Nel primo caso è possibile riconoscere un più morigerato tango, mentre è nella seconda serie di inquadrature che si delinea la danza *apache* propriamente detta, sia pure edulcorata. È innanzitutto l’abbigliamento a consentirci la distinzione. La prima coppia indossa costumi di scena che diremo genericamente “latini”; pochi elementi li individuano immediatamente in questo senso: ampia blusa, pareo con frange e pantaloni scampanati per lui; uno scialle con frange drappeggiato sull’abito da sera per lei (che danza scalza) in evidente allusione alle origini argentine della danza. Ma è la postura a rivelarci che di tango si tratta: la ballerina spostata sul lato destro del partner, un braccio – il destro per la dama, il sinistro per l’uomo – disteso all’altezza del volto; i busti attaccati l’uno all’altra, lasciando spazio alle gambe. La base ritmica riconoscibile lento, lento, veloce, veloce, lento²³⁸ e infine «una delle caratteristiche portanti del tango, l’invasione con le gambe dello spazio del partner»²³⁹, confermano l’identità della danza.

²³⁷ In contrapposizione alla seconda sequenza di danza del film, quella ambientata nel «covo tenebroso».

²³⁸ Alex Moore, *Il ballo da sala*, [Copyright 1963-1974] Milano, Mursia, 1990, p. 201.

²³⁹ E. Guzzo Vaccarino, *Il tango*, cit., p. 131.

Nella seconda scena coreutica – inframezzata da alcuni primi piani di Perla Cristal – a ballare contro lo sfondo di uno scuro sipario è una coppia in cui il vestiario ci permette di riconoscere un *apache* e una *gigolette*: abito scuro, scollato e dalla gonna ampia, lunga fino al ginocchio per lei, che qui indossa calzature con il tacco; pantaloni e giacca scuri, berretto con visiera e foulard al collo per lui. Si tratta evidentemente di mise molto simili a quelle già viste indossate a Max Dearly e Mistinguett in *L'Empreinte*. In questa seconda danza, l'individuazione del ritmo è più difficile perché la coreografia eseguita si esaurisce per lo più in una serie di pose a effetto e movimenti repentini e violenti.

Analizziamo dunque nel dettaglio la danza apache in *Zalamort – Der Traum der Zalavie*:

Inq. 1: La danza si apre con due bruschi *casqué* della dama (totale), a destra e a sinistra del partner, quindi il cavaliere la bacia, prima di risollevarla dalla scomoda posizione.

Inq. 2: primo piano di Perla

Inq. 3: si ripete la serie

Inq. 4: primo piano di Perla

Inq. 5: i due ballerini in figura intera compiono alcuni passi in senso antiorario, in cui è la dama a indietreggiare; le braccia della presa sono raccolte anziché stese.

Inq. 6: primo piano di Perla

Inq. 7: mezza figura di due commensali della donna

Inq. 8: i due ballerini sono ora a sinistra del quadro, il cavaliere spinge la dama al centro della scena, quindi si toglie dal collo il foulard col quale afferra per la gola la partner, piegandola in un *casqué* alla sua destra, poi la risollewa

Inq. 9: primo piano di Perla

Inq. 10: la coppia di ballerini marcia arretrando da destra a sinistra del *frame*, compiendo quattro ampi e solenni passi eseguiti slanciando le gambe come in un *grand battement*, ma con le ginocchia piegate, continuando il cavaliere a sostenere la dama mediante la ferina presa del collo, come sopra. Poi questi la fa girare riportandola così al centro della scena e tenendola per la gola con il foulard, similmente a quanto visto in *L'Empreinte*²⁴⁰. Lei si libera dalla presa e dal foulard.

Inq. 11: primo piano di Perla.

²⁴⁰ Alludo qui al momento di *La Valse chalouspée* in cui M. Dearly prendeva la partner di danza per la nuca.

Inq. 12: il ballerino piega la danzatrice in un nuovo casqué alla sua sinistra e la bacia, stavolta dando le spalle all'obiettivo, poi respinge la ballerina scaraventandola a terra e mettendo così fine alla danza. (Figg. 18.a.-b.)

Quei quattro passi (si noti, in numero pari), che alludono alla solennità di una marcia, suggeriscono una scansione ritmica di tipo binario. Se così fosse, in questo caso a fare le veci della danza apache non sarebbe una *valse* ma un tango vero e proprio. Del resto a distanza di un decennio (siamo nel 1924) è plausibile che l'accettazione del tango fosse tale da potersi considerare ormai superata la "fase di transizione" del *vals criollo*.

Ancora, dopo che l'impavida Perla ha accettato l'invito dei suoi audaci commensali a seguirla nel «covo tenebroso», mentre l'allegria combriccola lascia la sala, scorgiamo a destra dell'inquadratura la nostra coppia *apache* che, riappacificata, danza *tête à tête*, a braccia raccorciate e a un ritmo binario più scandito del precedente, forse un 2/4 (tipico del tango), rispetto al quale il precedente tango *apache* si configurerebbe quindi con una battuta di 4/4.

Pur restando nell'ambito di una produzione di fatto muta, l'ambientazione *apache* è strettamente connessa all'elemento musicale, responsabile dell'atmosfera al pari delle scenografie e dei costumi: la danza – la *valse* o il tango *apache* – in questo senso diviene traduzione visiva di una musica che non c'è e che pure, mai come in questa categoria di film, diviene fondamentale. Prova ne è che ancora «nel 1927 Giuseppe Magro scrive un tango intitolato *Za la Mort*²⁴¹. Nel 1930 una canzone ci riporta alle atmosfere dei caffè concerto e delle taverne della mala: il fox trot [sic] di *Za la Mort*²⁴², scritto in occasione della morte di Ghione, è il degno addio al 'cavaliere del mistero'»²⁴³. Non a caso si tratta di due musiche per danza e, nel primo caso in particolare, di un tango, le cui movenze scandalose abbiamo visto essere la matrice della danza di tante *gigolette*.

Quanto al *foxtrot* (Slow-Foxtrot), si è già accennato ad esso come la novità che arriva dall'America di seguito al tango²⁴⁴, non incontrando tuttavia un pari ostracismo da parte del clero e della stampa cattolica. Ballo da sala di origine americana in 4/4, si tratta

²⁴¹ Giuseppe Magro, *Za la Mort, tango*, F. Ficano, Palermo 1927, cit. in D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., p. 166 e 175n.

²⁴² *Za la Mort* (fox moderato), versi di B. Cherubini e C. Bruno. Musica di Armando Fragna. Casa Editrice Musicale C.A. Bixio, Milano, marzo 1930, spartito musicale Edizioni C.A. Bixio, cit. in D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., p. 166 e 175n.

²⁴³ D. Lotti, *Emilio Ghione...*, cit., p. 166.

²⁴⁴ Vd. *supra*, pp. 69-70.

non a caso di nuovo, come per il tango, di un ballo il cui passo-base è in fin dei conti una “camminata”, analogamente alla *salida basica* del tango. Nel *foxtrot* il cosiddetto “tre passi” è infatti il movimento base, che si può ballare sia in avanti che indietro; «la camminata, come figura separata, non compare nel ballo, in quanto i passi lenti di camminata sono una parte della figura base»²⁴⁵. «Se tango, milonga e vals sono i tre pilastri consolidati del repertorio rioplatense, [...] Vi è poi un discreto numero di registrazioni di foxtrot, altro ritmo binario, a testimonianza della penetrazione della musica nordamericana nel bacino del Rio de la Plata»²⁴⁶. A ben guardare si tratta dunque di una danza non così distante dal tango, dei cui passi si era nutrita anche la danza *apache* del film di Ghione: pertanto ne consegue come un’operazione filologicamente corretta il fatto che una seconda composizione dedicata all’“ultimo apache”, fosse ascrivibile a questo genere musicale e coreutico.

II.2 Feste, balli e ricevimenti.

La danza di società come “color locale”

Il tango e la sua variante del *vals porteño* rappresentano un caso particolarmente significativo, che spicca su una congerie di film in cui all’interno di feste da ballo, ricevimenti o altre occasioni consimili, la danza sociale, raramente protagonista, più spesso è responsabile della restituzione di un’atmosfera, di un contesto sociale o di un momento storico, del “color locale” in ultima analisi, inteso in un’accezione ampia dell’espressione.

Come nel caso del tango, è ancora la comica il banco di prova di questa cinematografia, dove la danza “fa da sfondo”: in *Robinet ha un tic per il ballo*²⁴⁷, il protagonista il giorno del suo matrimonio si prepara nella propria stanza, quando sente il suono di una chitarra e non può trattenersi dal cominciare a ballare. Egli ha infatti un fastidioso tic che lo costringe a danzare ogni volta che sente una musica. Combina così

²⁴⁵ A. Moore, *Il ballo da sala*, cit., pp. 146-147.

²⁴⁶ M. Brunamonti, *Il tango, musica e danza*, cit., p. 59.

²⁴⁷ *Robinet ha un tic per il ballo*, Ambrosio, 1910. Titolo copia: *Tweedle-dum dancing fits*. Lunghezza originale: 126 m.

diversi guai: distrugge un negozio di fiori, va a sbattere addosso a un passante e rovina persino la propria cerimonia di nozze. Qui la danza è priva di un disegno coreografico, ridotta al saltellare indavolato e irrefrenabile di Robinet, che si muove scomposto come in preda a delle convulsioni. Per esasperare l'effetto del dannoso tic del protagonista, nel parossistico ritmo della danza finale, le immagini scorrono a una velocità maggiore. Gli ultimi due quadri mostrano alcuni pentagrammi e delle note che si dispongono al di sopra di essi, fuoriuscendo da una tromba, finché non compare lo stesso Robinet in sovrimpressionazione che fa delle smorfie.

Ciò che conta in questo caso non è la coreutica in sé, che potrebbe essere una qualunque danza di società e che qui costituisce soltanto il referente cui alludono i movimenti convulsi di Marcel Fabre, quanto piuttosto il fatto che la danza sia la vera protagonista della comica, per mezzo di Robinet. Essa costituisce il motore dell'azione, la *conditio sine qua non* dell'intero film, configurandosi pertanto come un elemento diegetico imprescindibile. Eppure il ballo è, qui come non mai, in primo luogo un'attrazione: la sguaiata ed esagerata danza di Robinet, infatti, è puro spettacolo del movimento. A dimostrazione di questo si valuti il fatto che il curioso tic del nostro eroe innesca l'azione e dunque lo sviluppo della trama, senza che poi vi sia un vero e proprio sviluppo narrativo: la storia è la danza e vice versa; l'interesse della visione sta tutto lì.

Nei film in cui il ballo da sala costituisce un mero fondale sul quale si dispone la storia, spesso la danza è letteralmente relegata nello sfondo, fatta di minuscole figure che si muovono nella profondità di campo, distinguibili quel tanto che basta a tracciare i contorni dell'occasione mondana del caso, come per la festa in maschera appena visibile nella comica *In assenza dei padroni*²⁴⁸.

Altrove, pur non essendo il soggetto principe dell'inquadratura, la danza si trova suo malgrado a fare da protagonista. È questo il caso de *Il bacillo della debolezza*²⁴⁹, breve comica del 1912 targata Cines. Nel film uno scienziato, assistito da un suo discepolo estrae il "bacillo della debolezza" dall'orecchio di un asino, quindi ne elabora una portentosa pozione che testa dapprima sul suo assistente, poi su vari gruppi di persone, impegnate in diverse attività. Tra queste anche alcune coppie intente a ballare nel cortile di una locanda.

²⁴⁸ *In assenza dei padroni* (Cines, Italia, 1912). Copia consultata presso Eye Library (Amsterdam); lunghezza originale 144 m; lunghezza copia: 140m; 35mm nitrato positive B/N; Desmet collection; Didascalie in olandese.

²⁴⁹ *Il bacillo della debolezza* (Cines, Italia, 1912). Copia film consultata presso Eye Library (Amsterdam). Titolo copia: *De microbe van de zwakte* (didascalie in olandese); 35mm nitrato positive; B/N; lunghezza originale: 126 m; lunghezza copia: 115m; Desmet collection.

L'effetto riscontrato è sempre lo stesso: quello di un potente sedativo che costringe gli individui ad accasciarsi a terra dopo una sola spruzzata della prodigiosa pozione.

Infine il professore nebulizza la formula addosso a due delle guardie che vorrebbero arrestarlo, ma altri due gendarmi sono in arrivo: riescono ad acciuffarlo e a spruzzare la pozione addosso a lui, che quindi si affloscia su se stesso. La bizzarra formula ha finalmente trovato un'utile applicazione!

Sofferamoci più approfonditamente sulla danza. La scena inizia all'incirca al min. 04'05''. Totale, inquadratura fissa e frontale. Uomini e donne, raggruppati in coppie miste e non, ballano al centro di uno spiazzo. Probabilmente si tratta del cortile di una locanda, che vediamo sulla sinistra del quadro. Tavoli e avventori sono disposti sullo sfondo e a destra del quadro. La macchina da presa riprende la danza frontalmente. Lo scienziato spruzza la formula contenente il bacillo della debolezza sulle coppie intente a ballare, che immediatamente rallentano la danza, fino a cadere a terra (la scena termina al min. 04:55 ca.).

Le coppie che ballano si muovono in senso antiorario e al contempo girano su se stesse. Stabilire con certezza di che tipo di ballo si tratti è impresa ardua: esse si muovono in modo piuttosto disordinato e il frammento di film "ballato" è davvero minimo, per di più dissimulato dal finale della danza che rallenta bruscamente in corrispondenza dello spruzzo del fatidico bacillo. Il ballo da sala più simile a quanto vediamo sullo schermo ritengo sia una polka²⁵⁰ (ballo a tempo binario in 2/4), della quale sono riconoscibili il moto duplice (della coppia su se stessa e lungo il perimetro dell'area) e i passi piccoli e "saltellati".

*Come una sorella*²⁵¹ contiene due scene di danza tra loro molto diverse: è nella seconda che ci imbattiamo in un "ballo da sala"²⁵². La scena in questione fa parte di una sequenza dedicata all'occasione mondana nel corso della quale l'aviatore John Kasalewsky (interpretato da Giovanni Casaleggio), uno dei protagonisti del film, conosce Kate Wilson (interpretata da Berta Nelson), della quale s'innamora. Si tratta di una festa che ha luogo in un'abitazione alto-borghese.

Qui la danza è introdotta al min. 12'41'' ca. dalla didascalia: «Miss Wilkinson is dadelyk smoorlyk verliefd geworden op den beroemden aviateur. Op een bal ter eere van

²⁵⁰ Polka o polca: «danza popolare boema in voga nel XIX secolo come danza di società», cfr: A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., Firenze, Le Lettere, 2011, p. 248.

²⁵¹ *Come una sorella* (Vincenzo Dénizot, Itala Film, 1912). Copia consultata presso Eye Library (Amsterdam). Titolo copia: *Noodlottige Luchtvaart* (Aviazione fatale); 35mm nitrate print; lunghezza originale: 773/825 m; lunghezza copia: 590m; colore; Desmet collection.

²⁵² Per l'analisi della prima scena di danza vd. *infra*, pp. 155 e sgg.

hem gegeven, biedt zy hem haar hand aan» (Miss Wilkinson presto si innamora disperatamente del famoso aviatore. Ad un ballo dato in suo onore, lei gli offre la sua mano). Uomini e donne in abiti eleganti tengono in mano delle specie di piccoli stendardi, oppure lunghi bastoncini con dei fiori posti sull'estremità.

Inizialmente li vediamo ballare a coppie miste su un ritmo di valzer; poi formano una sorta di trenino, che scorre davanti alla macchina da presa formando una serpentina, che esce a destra del quadro per poi rientrare da un arco posto sullo sfondo, nella stessa inquadratura. Quindi, mentre Kate e John si posizionano ai lati dell'arco, le altre coppie vengono verso la macchina da presa e si dispongono progressivamente in due file incolonnate di fronte all'obiettivo e tra loro simmetriche. I due schieramenti (le donne a sinistra, gli uomini a destra del quadro) si scambiano di posizione per due volte quindi, ponendosi frontalmente l'uno rispetto all'altro e sollevando gli stendardi, compongono una sorta di tunnel sotto al quale passa la coppia composta da John e Kate che era rimasta sullo sfondo e viene ora verso la macchina da presa: a questo punto le coppie si ricompongono e ricominciano a ballare a tempo di valzer²⁵³, finché non interviene il padrone di casa ad interrompere le danze. La scena – interamente colorata in giallo – termina al minuto 14'14''.

La cifra coreutica che la contraddistingue sembrerebbe essere il valzer, stavolta inteso nell'accezione più comune del termine, cioè di valzer viennese. Esso venne introdotto tra le danze di società già a partire dal XVIII secolo, ma è nel corso dell'Ottocento, sulle note delle celebri composizioni di Johann Strauss padre e del figlio (Johann), che si diffonde in Europa e trova spesso applicazione anche a teatro²⁵⁴. Nella

²⁵³ Mentre le altre coppie iniziano a ballare il valzer, quella composta da John e Kate si dilunga in una sorta di promenade girando sul posto; quindi i due si fermano per eseguire una specie di inchino reciproco a favore della macchina da presa; infine prendono a ballare il valzer come le altre coppie.

²⁵⁴ Valzer: «Danza con giri in 3/4 o 3/8 veloci, probabilmente derivante dal Ländler, [...] per secoli [...] danzato in Austria e Baviera, e chiamata la Deutsche da Mozart, Beethoven e Schubert. Il nome è apparso verso la fine del XVIII sec. ma la danza ha conquistato una vasta popolarità nelle sale da ballo viennesi grazie ai valzer di Lanner e degli Strauss. Sul palcoscenico è apparsa la prima volta nell'opera *La cosa rara* di Martin y Soler (Vienna 1786) mentre come coreografia di un balletto in *La Dansomanie* di Gardel (Parigi 1800).» H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 524; Cfr. anche A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., p. 248. Il valzer in Europa rimane in auge lungo tutto l'Ottocento, suscitando dapprima scandalo per la maggiore vicinanza tra i due danzatori della coppia, ma divenendo ben presto un *must* soprattutto per l'alta società, per la quale rappresentò una sorta di sigillo di appartenenza. Fu in particolare a Vienna che all'inizio dell'Ottocento – sogno gli anni del Congresso della Restaurazione – esso assunse grande rilevanza, in concomitanza con l'ascesa della borghesia in Europa: esso era per la classe di nuova attestazione ciò che il minuetto era stato per la nobiltà delle corti d'antico regime. Nella capitale austriaca la fortuna del valzer si lega alla fama di Johann Strauss, che insieme al figlio (Johann) compose la colonna sonora della borghesia europea fino al primo conflitto mondiale, che ne segnò la fine, Cfr. Rémi Hess, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993 e A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., pp. 111-115.

scena in questione se ne riconoscono a tratti alcuni caratteri salienti: il tempo tipico in 3/8 di cui il primo battito accentato; la postura di dama e cavaliere leggermente staccati l'uno dall'altra; la base costituita da «una serie di giri naturali [cioè a destra], seguiti da un'hesitation [peso trattenuto su un piede per più di un tempo] in avanti sul piede destro, da una serie di giri rovesci [cioè a sinistra] e da un'hesitation in avanti sul piede sinistro»²⁵⁵.

Tra una *tranche* di valzer e l'altra spicca un inserto di danza dal gusto retró, nella quale si possono forse ravvisare i sintomi dell'antica *country dance* inglese (diffusasi a partire dalla metà del XVI sec. ca.) ed in particolare di quel sottogenere detto *longways for as many as will*, che presentava la disposizione a doppia fila con i cavalieri disposti da un lato e le dame dall'altra, di fronte a questi²⁵⁶.

Si è detto che spesso la danza di società nel cinema muto italiano ha la funzione di contribuire alla definizione dell'atmosfera in cui si vuole calare il film. Rientra in questo tipo di impiego della danza anche *Histoire d'un Pierrot*²⁵⁷, film tratto dalla pantomima omonima (1893) di Fernand Beissier, nel quale Francesca Bertini recita *en travesti* nel ruolo del protagonista. Nel film la pantomima gioca un ruolo fondamentale non solo al livello della trama, ma anche per il modello di recitazione che implica, qui ampiamente riproposto.

Il dibattito sul rapporto tra cinema e pantomima risale alla nascita stessa del cinema, quando in molti individuarono nel primo una sorta di derivato della seconda, riconoscendo nella filiazione del cinema da quest'ultima ora un attestato di valore artistico, ora un difetto, essendo la pantomima caratterizzata da un modello di recitazione "sovraccarico" ed esagerato, avvertito come inadeguato al nuovo mezzo (il cinematografo)²⁵⁸.

Tra gli intellettuali che intervennero in proposito, Ricciotto Canudo, nel saggio del 1908 *Trionfo del cinematografo*, parlava del cinema come di «una nuova Pantomima, una

²⁵⁵ A. Moore, *Il ballo da sala*, cit., p. 252; cfr. anche *Ivi*, p. 28.

²⁵⁶ A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., p. 100. Cfr. anche Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 40-42.

²⁵⁷ *Histoire d'un Pierrot* (Italica Ars/Celio Film, 1914). Tratto dall'omonima pantomima di Fernand Beissier. Lunghezza originale: 1200 m. Lunghezza copia non reperita: copia video Goffredo Lombardo e RTSI (Radiotelevisione della Svizzera Italiana).

²⁵⁸ Ben Brewster, *What Happened to Pantomime?*, in «Cinema & Cie», n. 2, spring 2003, pp. 16 e ss.

nuova danza di espressione»²⁵⁹, mentre qualche anno più tardi avrebbe chiarito di considerare la pantomima, così come altri tipi di mimodramma, uno degli elementi che nutrono il cinema alle sue origini²⁶⁰. Sebastiano Arturo Luciani, nel suo testo *L'Antiteatro*, individuava invece i principali motivi di ritardo nello sviluppo della cinematografia proprio nel fatto di essere da molti considerata alla stregua della pantomima: «il pregiudizio più dannoso è tuttavia quello di chi si ostina a considerare il cinema come un teatro muto o come una pantomima riprodotta cinematograficamente. L'assenza della parola costituisce invece una delle caratteristiche essenziali del cinema. [...] l'assenza della parola fa convergere l'attenzione dello spettatore tutta su gli elementi visivi»²⁶¹.

Ancora Lucio D'Ambra, alla vigilia della prima del film al Teatro Argentina di Roma (11 febbraio 1914) dichiarava:

la rappresentazione di domani dell'*Histoire d'un Pierrot* crea un genere, apre al cinematografo un orizzonte nuovo, accenna forse ad una nuova forma di espressione per il teatro dell'avvenire.

Questa volta veramente il cinematografo non diminuisce la realtà, non sfigura l'opera d'arte. E questo perché nel caso del *Pierrot* l'opera d'arte rispondeva perfettamente alle esigenze, alle leggi, ai confini della cinematografia. In questa riduzione l'opera lirica perde la voce, il dramma la parola, il ballo il colore. La cinematografia invece lascia quale essa è una pantomima tra persone della stessa famiglia. Il cinematografo non può dimenticare di esser nato dalla pantomima, non può dimenticare che la pantomima costituisce oggi ancora la sua prima ragion d'essere, la sua stessa essenza²⁶².

Per un paradosso linguistico-semantico, proprio quella danza che ha “perso colore” sullo schermo d'argento del cinema, si fa veicolo del “color locale”, più in generale dell'atmosfera popolaristica del film. La scena di danza interviene circa a metà dello svolgimento, durante la sequenza della festa popolare che segna l'incontro tra Pierrot e l'avvenente Fifine. Qui le inquadrature del cortile/piazzetta in cui si svolgono le danze, si alternano agli interni della casa di Pierrot, nella quale egli si dichiara alla nuova conquista, per poi unirsi alle danze. Dunque il ballo si svolge in due inquadrature fisse e frontali

²⁵⁹ Ricciotto Canudo, *Il Trionfo del Cinematografo*, in «Giornale Nuovo», 25 November 1908, ora in Giovanna Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb, 1989, p. 109, cit. in Elena Mosconi, *The Art of “Speaking Silently”*, in «Cinema & Cie», n. 2, spring 2003, p. 40.

²⁶⁰ Ricciotto Canudo, “Le Septième art et son esthétique”, in *L'amour de l'art* (1922), ora tradotto in italiano in Riccardo Redi, *L'officina delle immagini*, Roma, Bianco e Nero, 1966, p. 85.

²⁶¹ Sebastiano Arturo Luciani, *L'Antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce editrice, 1928), pp. 9, 17-18.

²⁶² Lucio d'Ambra, “L'histoire d'un pierrot” cinematografata, in «La Tribuna», Roma, XXXII, 11 febbraio 1914, p. 3.

divise da un'inquadratura in interno: si tratta di due scorci del cortile in campo medio, in cui alcune coppie danzano seguendo una traiettoria grossomodo circolare. Nel primo quadro Pierrot e Fifine si incontrano ma non danzano, mentre nel secondo si uniscono al ballo formando essi stessi una coppia, quindi, protagonisti dell'inquadratura, ballano un valzer chiaramente distinguibile. Al contrario, gli altri personaggi si muovono in modo più disordinato. Nella prima come nella seconda inquadratura di danza infatti le coppie, sia miste che non, ballano in modo più disordinato e spesso ad un ritmo più scandito e a un tempo più veloce. Solo alcune delle coppie sembrano ballare un valzer, difatti anche la presa è per lo più diversa da quella richiesta per questo ballo: le braccia sono spesso in posizione frontale per entrambi i ballerini della coppia, con un braccio sull'altro sia a destra che a sinistra. Mentre Pierrot e Fifine danzano il ballo romantico per eccellenza, le coppie sullo sfondo sono funzionali alla resa del "color locale" e pertanto non ha importanza che ballino allo stesso ritmo, tantomeno la stessa danza, seguendo un costume frequente nell'approccio del cinema muto italiano alla danza di società. (Fig. 19).

Se la danza delle coppie sullo sfondo disegna il contesto da quartiere popolare in cui si vuole ambientata la storia, quella di Fifine e Pierrot acquista un valore diverso: ogni valutazione su *Histoire d'un Pierrot* non può prescindere dal portato pantomimico sotteso al film: «besides the white pantomime, which culminates with the notorious *Histoire d'un Pierrot*, besides the acting of comedians trained in the pantomime and another number of influences [...] the Italian tradition of pantomime expresses itself also with the pantomimic dance, following the example of Manzotti's great choreographies, very popular at the turn of the century»²⁶³. È quanto accade anche nel film con la Bertini *en travesti*: qui infatti il valzer è ballo da sala e danza pantomimica al tempo stesso poiché, al pari dei balletti settecenteschi di Gaspero Angiolini, il film prevede l'alternanza di momenti pantomimici e di espressione coreutica, seppure in differenti proporzioni; inoltre, al pari dei *ballet-pantomime* del maestro fiorentino, l'interpretazione e la danza di *Histoire d'un Pierrot* affondano le proprie radici nella scuola mimica italiana. La recitazione del film fa ricorso in modo evidente a una serie di movimenti convenzionali (le mani giunte sul cuore a significare l'innamoramento; la mano che simula la penna che scivola sulla carta per lo "scrivere"; il gesto di battere ripetutamente il dito indice delle mani l'uno contro l'altro a suggerire una *liaison* amorosa; ecc.) e gli interpreti non muovono le labbra come per simulare un dialogo comunque non udibile (cosa che avverrà soprattutto nel tardo cinema

²⁶³ E. Mosconi, *The Art of "Speaking Silently"*, cit., p. 43.

muto e già si riscontra nel cinema internazionale a questa altezza cronologica): sono queste le specifiche della pantomima, che ne marcano la differenza rispetto ad ogni altra forma spettacolare e che ritroviamo anche in questo film. La danza è dunque in certo senso “per osmosi” che acquisisce una connotazione pantomimica, a contatto col contesto filmico-interpretativo in cui è inserita.

La scuola pantomimica a quest'altezza cronologica trova i suoi principali riferimenti nei testi di Charles Aubert (*L'Art mimique, suivi d'un traité de la pantomime*, 1901); Antonio Morrocchesi (*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, 1832); Johannes Jehegerhuis (*Theoretische Lessen over de Gesticulatie en Mimiek*, 1827); Gustave Garcia (*The Actor's Art: A Practical Treatise on Stage Declamation, Public Speaking and Deportment, for the use of Artists, Students and Amateurs*, 1882) e non ultimo uno dei primi manuali di recitazione cinematografica: *Le Geste et l'attitude*, di Eugène Kress, il cui sottotitolo – *L'Art mimique au cinématographe* – ne rivela la matrice pantomimica. Tuttavia la maschera comica e lunare di Pierrot trova un forte referente nel lavoro di Gaspard Debureau al Théâtre des Funambules di Parigi, alla fine degli anni Venti dell'Ottocento. Alla morte di Debureau la pantomima persistette in Francia nel teatro di varietà, mentre il cosiddetto Cercle des Funambules (Parigi, 1888) si preoccupava di rinnovare la tecnica pantomimica cercando di depurarla proprio da quei gesti convenzionali che in *Historie d'un Pierrot* trovano ancora largo spazio²⁶⁴.

La danza veicola una specifica atmosfera anche nel film *Assunta Spina*²⁶⁵, ma in questo caso - a dispetto di ogni aspettativa (sarebbe gioco facile fare ricorso alla proverbiale specificità mimica napoletana) – il contesto filmico in cui s'inserisce la danza rinuncia non solo a una recitazione pantomimica, ma anche a qualsivoglia luogo comune interpretativo basato su detta caratterizzazione etnica caricaturale della mimica:

the repertory of gestures deployed by the actors – Francesca Bertini as Assunta, Gustavo Serena as Michele, Alberto Albertini as Raffaele, and Carlo Benedetti as Funelli – is quite standard, with no Neapolitan peculiarities, despite the notorious gestural specificity of the Neapolitan, and the availability of a famous book on Neapolitan gesture – Andrea de Jorio's *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* of 1832 – to use as a source. It may be that the national and international character of the film market deterred

²⁶⁴ B. Brewster, *What Happened to Pantomime?*, cit., pp. 16-20, 25.

²⁶⁵ *Assunta Spina*, di Gustavo Serena (Caesar-film, 1915), lunghezza originale: 1690 m., lunghezza copia consultata (Cineteca del Comune di Bologna): 1335m, 35mm, colore. Durata.: 73' (16 fps). Restauro L'Immagine Ritrovata, 1993.

filmmakers from the use of local peculiarities, unless these were immediately comprehensible to an international audience as “local colour,” so gestures which needed to be understood to follow the plot of a film had to belong to a cosmopolitan repertory (or be so firmly naturalistically motivated as to be comprehensible to anyone without previous familiarity)²⁶⁶.

In *Assunta Spina* oltre ad una scena di danza propriamente detta, Lucia Cardone ha giustamente sottolineato che

il percorso della protagonista dalla soave leggiadria dell’inizio alla tetra sconfitta dell’epilogo trova un riscontro visivo e scenico nella recitazione di Francesca Bertini, abilissima a costruire nel corpo del film un itinerario cromatico [dal costume di scena chiaro indossato nell’incipit, all’abito popolare scuro del finale] e coreografico che tende progressivamente ad abbuiarsi e a risolversi nell’immobilità. Pertanto la cifra danzante che [...] caratterizza le sue movenze e il suo modo di stare nel mondo nella prima parte del film si riduce progressivamente fino a scomparire, spogliando le sue azioni di ogni leggerezza. Allo stesso modo, le vesti chiare e il fascinoso scialle delle prime sequenze si tingono di scuro.²⁶⁷

La “cifra danzante” riconosciuta da Cardone nel film di Gustavo Serena – coautrice a tutti gli effetti la stessa Bertini – consiste in una sorta di «attitudine danzante»²⁶⁸ che percorre sottotraccia l’intera pellicola. Già nell’*incipit*, le pose in cui la Bertini alterna profilo e sguardo in macchina, o scioglie e riavvolge attorno al proprio corpo l’ampio scialle, disegnano la coreografia di un’impercettibile danza il cui ritmo è scandito da quello del vistoso respiro della protagonista: «il ritmo circolare del respiro, che a stento trattiene nel petto, scandisce i passi di questa minimale danza di sfida, nell’andirivieni del suo porgersi e repentinamente sfuggire all’obiettivo»²⁶⁹.

Più avanti è ancora il linguaggio della danza a dar conto della tensione amorosa, come nella scena del bacio, sullo sfondo del golfo di Napoli: «Assunta, il braccio destro sul fianco e il sinistro appoggiato graziosamente sul muretto, tiene Michele nel suo sguardo e si porge verso di lui in una graziosa torsione. L’uomo le afferra le spalle e le cinge il busto, mentre lei si sposta allacciandogli il collo, le mani intrecciate come in un romantico e muto valzer che culmina in un bacio travolgente»²⁷⁰.

Ancora la danza è il motore dell’azione in una delle scene clou della narrazione – la scena coreutica propriamente detta del film – fungendo da sineddoche della colpa di

²⁶⁶ B. Brewster, *What Happened to Pantomime?*, cit., p. 29.

²⁶⁷ Lucia Cardone, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012, p. 54.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 51.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 48.

²⁷⁰ *Ivi*, pp. 51-52.

Assunta, quella di sovvertire le leggi del melodramma, trasformandosi da oggetto del desiderio maschile a soggetto desiderante e macchiandosi così di un «eccesso di passione»:

mentre festeggiano il loro fidanzamento [...] con familiari e amici in una assoluta e canora terrazza di Posillipo, irrompe l'inopportuno Raffaele (Luciano Albertini), un tempo innamorato di Assunta che ancora non accetta di averla perduta. Il risentimento di Michele esaspera la ragazza che, dopo aver tentato invano di blandirlo e rasserenarlo, comincia per ripicca a flirtare con l'ospite non invitato, giungendo persino a ballare con lui in modo assai sensuale. La furia del sanguigno macellaio è irrefrenabile e sfocia nella scena della ferita [il taglio sul volto candido della protagonista].²⁷¹

Quel ballo con Raffaele è il simbolo della “hybris sensuale” di Assunta, che mentre innesca l'azione a seguire, segna anche la condanna di uno stereotipo femminile – quello della femme fatale – che il melodramma fa suo solo in quanto passibile di giusta punizione e dunque redenzione. Lo sfregio prima e l'omicidio del suo amante poi, saranno il fio pagato da Assunta, segno indelebile dell'impossibilità per la donna di uscire dai due soli ruoli per lei concepibili: «o *mater dolorosa* o prostituta»²⁷².

La danza interviene nella sequenza del compleanno della protagonista²⁷³. Su una terrazza di Posillipo con vista sul mare – ci informano le didascalie – Raffaele, rivale in amore di Michele, il fidanzato di Assunta, giunge a turbare la serenità dei festeggiamenti. A un tratto le coppie sulla terrazza iniziano a ballare a passo ritmato, piuttosto veloce, sullo sfondo; mentre Assunta e Raffaele in piano americano iniziano anch'essi a ballare, ma non fanno in tempo ad accennare qualche movimento che Michele, colto da una furente gelosia, mette bruscamente fine al ballo. In meno di due minuti di danza (26'06''-27'54''), questa è affidata più alle coppie sullo sfondo che a quelle in primo piano e in entrambi i casi (anche in quello di Assunta e Raffaele) è arduo stabilire di quale tipo di ballo si tratti, sia perché le varie coppie si muovono ciascuna secondo il proprio ritmo, sia perché la parentesi coreica è davvero troppo breve per giudicare. Poco importa: quel che conta qui è che alcune coppie, presumibilmente di innamorati, ballino su una terrazza che si affaccia sul golfo di Napoli. Prima che Assunta entri in campo da sinistra, sovrapponendosi così alle coppie sullo sfondo, una lunga inquadratura ci permette di osservare la danza delle

²⁷¹ *Ivi*, pp. 52-53.

²⁷² Angela Dalle Vacche, *Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto italiano*, in «Bianco e nero», Anno LXV, n. 3 (fascicolo n. 550)/Anno LXVI, n. 1 (fascicolo n. 551), settembre-dicembre 2004/gennaio-aprile 2005, p. 148. Cfr. anche *Id.*, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, cit., Austin (USA), University of Texas Press, 2008, in particolare pp. 1-21.

²⁷³ Benché Lucia Cardone parli di festa di fidanzamento, nelle didascalie della copia che ho consultato si fa invece riferimento al compleanno di Assunta Spina.

coppie, facendo per un attimo del ballo il protagonista, che assume quindi il ruolo di veicolo di un'atmosfera, quella della festa popolare e della Napoli da cartolina.

Quanto alla recitazione della Bertini nel film, Angela Dalle Vacche ne fornisce una lucida esegesi:

Assunta Spina usa le pieghe del suo scialle per segnalare come non riesca a staccarsi in modo definitivo da un vecchio amore per dedicarsi interamente alla nuova relazione. Lo scialle, durante la scampagnata per il compleanno di Assunta, diventa un equivalente del velo di Loïe Fuller, ma invece di innalzarsi libero verso il cielo, si affloscia. Lo scialle danza e cade più volte, a sottolineare, in modo molto sottile, tutte le incertezze, le mezze parole, le contraddizioni, i dubbi di Assunta. [...] siamo molto lontani dalla recitazione esagerata di cui si è sempre parlato²⁷⁴.

Ancora diverso è il caso de *La signorina ciclone*²⁷⁵, film sceneggiato da Lucio D'Ambra (autore anche del soggetto), nel quale la danza ha un ruolo marginale ma significativo. Qui la ballerina francese Suzanne Armelle interpreta la protagonista²⁷⁶ Fluffy Ruffles, una giovane ragazza americana che giunge d'oltreoceano per cercare marito, portando lo scompiglio nella vita dello zio. La prima parte del film, l'unica ad oggi che ci sia pervenuta, contiene una scena di danza singolare: è un'esibizione di fronte ad un pubblico, eppure non si tratta di uno spettacolo. Lo scopo ultimo doveva essere probabilmente quello di confezionare una scena *ad hoc* per la Napierkowska²⁷⁷ prima e la Armelle poi. Nella sequenza introdotta (min. 15'32'') dalla didascalia «Au grand Bal Tabarin à Sans-Souci», è contenuta un'esecuzione coreutica ad opera di Fluffy/Armelle: la ballerina si esibisce al centro della pista da ballo del locale: uno spazio circolare, attorniato dagli altri avventori. Qui, di fronte alla macchina da presa, Suzanne Armelle si produce in una sorta di *can-can*. Il piccolo *ensemble* di strumenti si compone di tre violini (o due violini e una viola, non è ben visibile), un clarinetto e un violoncello e non appena avverte le prime note della melodia, Fluffy si precipita in pista: ripresa in tre diversi tagli di inquadratura (una panoramica da destra verso sinistra che si ferma al centro della pista – raccordo sull'asse, un piano frontale in figura intera – inquadratura della pista da ballo

²⁷⁴ A. Dalle Vacche, *Il movimento femminile...*, cit., p. 148.

²⁷⁵ *La signorina ciclone*, regia di Augusto Genina (Medusa Film, 1916). Lunghezza originale: 1831m; lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna: 421m (solo la prima parte del film). B/N, didascalie in francese.

²⁷⁶ Vd. *infra*, p. 100.

²⁷⁷ Stacia Napierkowska, in un primo momento designata quale interprete principale del film, fu poi sostituita all'ultimo momento da Suzanne Armelle, in seguito a forti divergenze con il regista Augusto Genina. Cfr. Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Nuova Serie, n.8, Primavera-Estate 1988, pp. 9-10.

dall'alto a sinistra, che poi si prolunga in una panoramica da sinistra verso destra, speculare rispetto a quella che aveva aperto la scena), la danza termina dopo circa due minuti di esibizione (16'23''-17'22'') e consta per lo più di reiterati *grand battements* e passi incrociati laterali, simili a *pas de bourrée* e *pas de valse*. Sappiamo che il can-can è in 2/4 e che gli strumenti inquadri non sono in disaccordo con quelli previsti dalla partitura del *Galop infernal* composto da Offenbach per l'operetta in due atti *Orphée aux Enfers* (Orfeo all'inferno, 1858), che costituisce la più celebre musica per *can-can*²⁷⁸. Qui l'esibizione è evidentemente un'attrazione in sé, pur essendo integrata nella narrazione, ma ritengo che la funzione principale di questa scena risieda nel tramettere una congerie di elementi che definiscono un'epoca e un ambiente, quello nobile-alto-borghese della Belle-Époque, dei quali il can-can è appunto un simbolo. In quei pochi passi dal ritmo incalzante, sta la celebrazione e insieme il requiem (siamo nel 1916) di un'intera epoca. Inoltre una coreutica così dirompente si presta alla caratterizzazione del personaggio, travolgente come il ciclone del titolo, consentendo a Genina di incastonare perfettamente questo sottile gioco scenico nella diegesi.

È ancora in un film sceneggiato da Lucio D'Ambra che la danza, in forma di ballo da sala ma non solo, definisce l'ambiente alto-borghese nel quale si vuole svolto il film. In *Le mogli e le arance* (film in cinque atti)²⁷⁹ un certo "coefficiente coreutico" è disseminato lungo tutto il film. Al min. 02'18'' troviamo già una prima occorrenza della danza *in absentia* per così dire: vediamo il marchese Marcello intento a corteggiare alcune ballerine dietro le quinte di un teatro di varietà. Tuttavia non le vediamo ballare: sono i costumi a rivelarci la loro identità di danzatrici.

Nel secondo atto al min. 17'03'' una didascalia - «Marcello non pranza più in albergo» - introduce una sequenza contenente una nuova danza. Seguono quindi alcune inquadrature in montaggio alternato: della sala da pranzo dove si trovano le ragazze ospiti della stazione termale e della sala principale dove mangiano gli ospiti più anziani; fino alla didascalia successiva, (min. 17'16'') «...e neppure il barone», cui segue un totale della sala

²⁷⁸ Il Can-can nacque nel 1830 come austera danza di società, variante della quadriglia. Successivamente apparve nei music hall francesi (1844), dove assunse «un fervore sempre più sfrenato dovuto all'impudenza delle ballerine di slanciare le gambe così in alto da modtrar le mutande, tanto che venne proibito dalle autorità. È una danza estremamente eltrizante e brillante in 2/4 che alcuni ritengono discenda dal fandango.», H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 108.

²⁷⁹ Vd. *Infra*, pp. 100. *Le mogli e le arance*, di Luigi Serventi, Do.Re.Mi., Roma, 1917. Copia Cineteca Nazionale, Roma. Lunghezza originale: 1919 m, lunghezza copia: 1504 m (73' a 18 f/s).

da pranzo dove il barone e le fanciulle eseguono una sorta di marcia-balletto attorno a un tavolo. Finisce quindi la danza al minuto 17'34'', con l'arrivo di Marcello nella stanza.

Al min. 52'25''-52'34'', in campo medio: ritroviamo le ragazze intente a ballare attorno al tavolo della sala da pranzo loro riservata nell'albergo. È questa l'unica scena di danza propriamente detta del film: raggruppate in coppie, esse eseguono danze di tipo diverso. Infatti, mentre alcune coppie ballano probabilmente un valzer – se ne riconoscono l'oscillazione tipica e il ritmo ternario – altre volteggiano attorno al medesimo tavolo compiendo dei giri di coppia, anch'esse rispettando un ritmo ternario. La scena termina con l'annuncio del barone: «se n'è andato», che rivela alle ragazze l'avvenuta partenza di Marcello dall'albergo.

Al min. 55'16'' ca., riprese in una varietà di piani che spazia dal campo lungo alla mezza figura e al primo piano, troviamo di nuovo le ragazze intente ad eseguire una danza intorno al barone, seduto in giardino: esse lo circondano, mentre sta seduto su di una sedia. Formato una sorta di quadrilatero attorno a lui, queste si dispongono in quattro file (i lati del quadrato), poi alternativamente avvicinano e ri allontanano le file opposte del quadrato. Quindi si dispongono in due schieramenti ai lati del quadro, mentre quattro coppie di ragazze danzano intorno al barone di nuovo formando un quadrilatero: volteggiano vorticosamente su se stesse, in giri di coppia. La scena è introdotta al min. 55' 08'' dalla didascalia «Lontano dagli occhi, lontano dal cuore» e prosegue fino alla successiva «Dovunque il ricordo lo accompagna» (min. 56'00'').

A questo punto, tra le brevi inquadrature che raffigurano i ricordi di Marcello, compare una passeggiata in giardino eseguita saltellando ritmicamente (56'35''): è una sorta di allegro corteo, composto dalle ragazze, Marcello e due suoi amici, che vengono avanti dal fondo dell'inquadratura verso l'obiettivo della macchina da presa.

Poco dopo (min. 57' 41'' ca.) le ragazze, sdraiate in giardino in compagnia degli amici di Marcello, muovono ritmicamente gli ombrelli a destra e a sinistra all'unisono, mentre ricevono la notizia del suo ritorno; poi al min. 1h01'44'' le ragazze eseguono un girotondo/girandola intorno a Marcello; infine al min. 01h08'53'', in campo lungo, alcuni bambini formano una “ghirlanda” attorno alle coppie al centro del quadro.

Come si può vedere la danza ricorre lungo tutto lo svolgimento del film e secondo modalità diverse, dimodoché, fatta eccezione per quell'unica scena coreutica *stricto sensu* – nella quale protagonista è il ballo da sala e il valzer in particolare – nelle altre scene la danza è presente in maniera latente, in termini di qualità del movimento più che di ballo vero e proprio, cioè di movimento a tempo di musica. A conferma di una sorta di

vocazione coreutica di D'Ambra nella cui filmografia, a prescindere dal ruolo che di volta in volta rivestì – autore del soggetto, sceneggiatore, regista – la danza ricorre quale *leitmotiv* di un'idea di cinema.

In *Carnevalesca*²⁸⁰, film in costume su soggetto di Lucio D'Ambra, la danza è presente, parimenti asservita alla definizione dell'ambientazione. Quattro carnevali, per quattro diverse età della vita, si svolgono al castello di Malazia²⁸¹, tra gli intrighi di corte. Qui la danza è presente in un breve inserto, sotto forma di un ballo di corte. La scena, preannunciata dalle didascalie «E nel ballo, come nelle vita...» e «...pagliacci in quantità!», si svolge nella sequenza in cui l'Etmanno deve decidere della successione al trono: le inquadrature di questi alla scrivania si alternano a quelle della sala da ballo, dove per una manciata di secondi vediamo eleganti coppie di invitati eseguire un ballo di società piuttosto rigido e formale. Dame e cavalieri, disposti in cerchio lungo il perimetro della sala da ballo, si presentano con un inchino reciproco. Quindi si prendono le mani, fanno un giro di coppia sul posto mantenendo una certa distanza l'uno dall'altra, la dama leggermente spostata verso il fianco destro del cavaliere, dopodiché eseguono un nuovo inchino. Di danza vera e propria non vediamo altro e quel che abbiamo osservato in fin dei conti non è che la presentazione che precede la danza, ma la scena è funzionale alla resa di un'atmosfera e di un'imprecisata epoca passata (il Seicento?). Nello specifico della danza, data la brevità del brano, per un'identificazione sia pure approssimativa dobbiamo affidarci al contesto (un ballo di corte), e alla postura che dame e cavalieri assumono reciprocamente: troppo distanti l'uno dall'altra rispetto a danze relativamente recenti come il valzer, la presa affidata alle palme delle mani suggerisce che possa piuttosto trattarsi di un minuetto²⁸².

²⁸⁰ *Carnevalesca*, regia di Amleto Palermi, 1918. Lunghezza originale: 1755 m, lunghezza copia Cineteca del Comune di Bologna: 1614 m (87' a 16 f/s)

²⁸¹ "Malazia" nelle didascalie del film (copia Cineteca del Comune di Bologna), "Malesia" in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 41-43.

²⁸² Minuetto: «Da principio era una danza contadina originaria del Poitou, in seguito è stata la danza di corte più famosa durante il regno di Luigi XIV, e ha invaso l'intera Europa divenendo la danza aristocratica per eccellenza prima della rivoluzione del 1789. Tipica danza terre à terre dallo stile ben preciso, non veloce, con figurazioni rigorosamente geometriche e riverenze e inchini elaborati», H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 351.

III

Attrazioni in punta di piedi: la danza classica nel cinema muto italiano

È noto che il cinema delle origini, in cerca di soggetti da riprendere, attinse ad ambiti spettacolari ad esso contigui come il teatro, il circo e in larga misura anche la danza. Un mutuo scambio, considerato che il cinema stesso fu inizialmente ospitato all'interno degli spettacoli di varietà nei caffè-concerto e nei teatri, oltre che nelle fiere.

Ma che funzione assume la danza ai primordi del cinema? Attrazione irrelata o narrazione? Essa è – con lieve slittamento semantico – autosufficiente al pari del primo piano “emblematico”²⁸³ del capo dei banditi in *The Great Train Robbery* di Porter (1903) o ha senso solo in quanto parte inscindibile di una narrazione più ampia?

Ritengo che anche quando perfettamente incastonata in un racconto filmico, la danza conservi una forte componente attrazionale, tale da mantenerla ai limiti della diegesi, pur facendone parte: «ai margini dell'Istituzione [cinematografica, o Modo di Rappresentazione Istituzionale] esistono film che, pur aderendo sostanzialmente alle regole del suo sistema di rappresentazione, ricorrono occasionalmente a strategie affermative, consapevolmente mirate a indebolire in diversi modi il processo diegetico»²⁸⁴.

Fatta esclusione dei “dal vero” – nei quali sono soprattutto le danze folcloriche²⁸⁵ e il caso *sui generis* della *Serpentina*²⁸⁶ ad essere ripresi – tra le prime e più diffuse forme coreutiche che incontriamo nel cinema muto – italiano ma anche a livello internazionale – vi è il balletto o, più in generale, la danza classica²⁸⁷. I primi cortometraggi incentrati sulle riprese di una danza sono in ultima analisi dei saggi di teatro filmato, riproducono cioè pedissequamente una breve sequenza di danza, spesso oggetto di un già collaudato allestimento teatrale e dal teatro mutuano anche la visione piatta e frontale che la macchina

²⁸³ Il piano emblematico, affermatosi intorno al 1903, poteva essere posto in apertura o in chiusura di una narrazione filmica, con la funzione semantica di introdurre il dato fondamentale del film, oppure di sintetizzarne il senso (morale o burlesco che fosse). Cfr. Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 171 [1ª ed.: *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Editions Nathan/Her, 1990].

²⁸⁴ *Ivi*, p. 221.

²⁸⁵ Vd. *supra*, pp. 13 e sgg.

²⁸⁶ Vd. *supra*, pp. 122 e sgg.

²⁸⁷ Per un excursus sulla storia e la tecnica della danza classica, cfr. Gino Tani, *Storia della danza. Dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 1209-1260.

da presa reitera passivamente nell'inquadratura in totale, come si trattasse del palcoscenico visto dalla platea. Spesso questi film sono ripresi in un'unica inquadratura fissa, come una delle tante vedute unipuntuali del cinematografo Lumière. Così è, come si vedrà più avanti, per la maggior parte dei film sulla *skirt dance* delle imitatrici della Fuller (una per tutte *Danse serpentine n° 765*, 1896, di Louis Lumière), ma anche ogni qualvolta ad essere ripreso è un saggio di balletto classico-romantico.

A cominciare dal pionieristico *Un viaggio in una stella*²⁸⁸, film targato Cines ad opera del francese Gaston Velle, allora da poco assunto dalla casa romana, realizzato sulla falsariga del *Voyage autour d'une étoile*, che egli stesso aveva girato proprio quell'anno (1906) per la Pathé, in due diverse varianti. Nella versione italiana – come in quelle francesi – troviamo una serie di inquadrature fisse a distanza, la macchina da presa sempre in posizione frontale. La danza è affidata alla presenza di alcune “stelle”: ballerine con tanto di scarpe da punta, introdotte a bella posta per accattivare gli sguardi maschili, alla stregua delle *soubrette* del teatro di varietà.

Nel film, in un'inquadratura in totale, le ballerine/ninfe che abitano la stella entrano in scena dal lato destro del quadro con un *pas de bourrée couru* (eseguito sulle mezze punte, nonostante indossino scarpette da punta), descrivendo una traiettoria semicircolare, per poi disporsi in due file laterali che si fronteggiano ai due estremi del quadro. A questo punto la dea che abita la stella, disposta al centro tra le due file di ballerine/ninfe, spiega loro l'antefatto mimandolo (l'arrivo dell'astronomo Nigadimus). Quindi le danzatrici entrano in un'apertura a forma di stella sul fondo della scena, descrivendo una traiettoria circolare prima di varcarne la soglia.

In un quadro successivo, di nuovo un totale, le ninfe interpretano una coreografia in onore del loro ospite. Il punto di vista della macchina da presa propone una visione di tipo teatrale e la coreografia si sostanzia di passi di danza classica, essenzialmente *pas de valse* e *grand battement* eseguiti “coralmente” dalle ballerine. Vi è anche la breve variazione²⁸⁹

²⁸⁸ *Un viaggio in una stella* (Cines, 1906), regia di Gaston Velle. Lunghezza originale 220 m.; lunghezza copia (Museo Nazionale del Cinema di Torino) 150m. Durata: 9' a 16 ft/s. Copia senza didascalie. La versione italiana differisce dalle due francesi (entrambe del 1906) targate Pathé per il finale: nella variante Cines l'astronomo Nigadimus, scacciato dalla stella, precipita nella stessa tinozza per il bucato dalla quale era partito; mentre nella versione francese più diffusa (6'24", 18 fps) finisce infilzato da un parafulmine. Cfr. le schede relative alle tre versioni filmiche, redatte da Claudia Gianetto e David Robinson in Catherine A. Surowiec, a cura di, *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo del 31° Pordenone Silent Film Festival, cit., pp. 137-138. Anche nella versione francese (6'24", 18 fps) sono presenti delle danze, sempre basate sulla tecnica del balletto.

²⁸⁹ Questa scena di danza è sensibilmente più lunga e articolata nella versione italiana del film, rispetto a quelle francesi. Nella variante Pathé più diffusa, in cui il povero astronomo finisce infilzato da un

di una ballerina solista, rispetto alla quale le “ballerine di fila” fanno da sfondo, continuando a reiterare i *pas de valse* nella profondità di campo; poi tutte insieme girano intorno all’astronomo, quindi scompaiono mettendo così fine alla danza.

III.1 *Excelsior*, la danza classica al cinema

Persino l’ambizioso progetto del film *Excelsior*²⁹⁰ (Luca Comerio, 1913) stilisticamente non si discosta da queste semplici riprese a tema coreutico. Eppure nello stesso periodo Piero Fosco, *alias* Giovanni Pastrone, girava *Cabiria* (1914), primo colossal della cinematografia italiana, mettendo in campo innovazioni registiche come il carrello e una variabilità di angolazioni di ripresa fino ad allora sconosciuta. Comerio rimane invece ancorato alla spazialità teatrale, in un atteggiamento di completa sudditanza rispetto allo spettacolo originale; «manca una vera alternanza di piani che valorizzi, oltre alle coreografie, le doti mimiche dei protagonisti. [...] È inoltre scarsa la consapevolezza della frattura, della profonda novità rappresentata dal cinema rispetto alla danza»²⁹¹.

parafulmine, non compare infatti la variazione della ballerina solista in occasione delle danze eseguite in onore dell’ospite: esse vengono interpretate dalle sole “ballerine di fila”.

²⁹⁰ Edizione in VHS (2000?) a cura de La Fondazione Scuola Nazionale di Cinema Cineteca Nazionale in collaborazione con la rivista «Choréographie - Studi e ricerche sulla danza», *Excelsior* (1913) di Luca Comerio. Produzione: Luca Comerio. Lunghezza originale: 2000 m. Lunghezza copia: 350 m, Durata (titoli apposti compresi): 15’55”. Edizione restaurata dalla Scuola Nazionale di Cinema Cineteca Nazionale. La copia dispone dell’accompagnamento musicale originale del ballo: partitura musicale rielaborata, eseguita al piano e sincronizzata con la copia restaurata in sede di registrazione. Produzione realizzata con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche Comitato Nazionale per la Scienza e a Tecnologia dei Beni Culturali. Messa in scena: Enrico Biancifiori; costumi: Caramba. Coreografia di Luigi Manzotti (1881) Musica di Romualdo Marengo. Ricostruzione della coreografia e sincronizzazione: Flavia Pappacena; rielaborazione pianistica ed esecuzione: Vinicio Colella; Ricostruzione dell’edizione cinematografica: Maria amata Calò. «nel [...] frammento troviamo delle monocromie [...], ottenute con la tecnica dell’imbibizione [...]. Le imbibizioni rilevabili sono tre. La prima, blu, per il quadro dell’ “Oscurantismo”, corrisponde al normale codice espressivo del cinema muto, che usava questo specifico colore in imbibizione per le scene notturne. La seconda, rossa, marca il raccordo fra il primo quadro e il secondo: La Luce [...]. La terza imbibizione, che copre l’intero arco residuo del Secondo quadro, fino alla fine del frammento, è un giallo pallido con tendenza all’ambra [...] per denotare/connotare la solarità dell’azione del quadro e, al contempo, per velare il meno possibile i dettagli della ripresa in campo lungo, grandiosa e complicata.», Mario Musumeci, *Un Restauro a tempo di danza*, in Flavia Pappacena, a cura di, *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, 1998, p. 150. Si segnala inoltre che, presso l’Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010, è stata discussa la tesi di laurea triennale in Storia del teatro e dello spettacolo di Annalisa Cuccoli, *11 gennaio 1881: il ballo Excelsior, uno spettacolo immagine di un’epoca*, relatore Prof.ssa Sara Mamone.

²⁹¹ Elena Mosconi, *L’impressione del film*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 73.

Partendo da un'apposita messinscena del gran ballo *Excelsior* (coreografie di Luigi Manzotti, musiche di Romualdo Marenco), rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano l'11 gennaio 1881 (Figg. 20.a.-c.), il film è il risultato di una compilazione di azioni mimiche e danzate volte alla celebrazione del Progresso, inframezzate da sequenze "dal vero" nello stile documentaristico cui Comerio era avvezzo, come probabilmente dovevano essere quelle relative alla realizzazione del canale di Suez e del traforo del Ceniso²⁹².

Elena Mosconi, a proposito del film di Comerio, rileva anche l'influenza della pantomima, il cui ascendente sul cinema, anziché in un ristretto codice di gesti convenzionali, risiede in questo caso nella mimica delle masse e nella rappresentazione del movimento corale, per la prima volta visibile attraverso il cinema parimenti ai gesti minimi e ai volti dei personaggi.

The influences of pantomimic choreography on cinema are not merely limited to the film transposition of the *Excelsior* Ballet realized by Comerio in 1913 with the La Scala dancers, or to the citations ("in the manner of") of the same dance in films such as *Giornalissimo* by Ugo Falena (1914). Rather, and more in general, they extend from the reproduction of the mimicry of the masses, to choreography, to the spectacular and scenographical dimension of films.

It is precisely from this pantomime [...] that the interest for the composition of masses and for spectacle is born: a tendency shared by all genres [...] whose echo is found in the theoretical debate. As early as 1907, an anonymous newspaperman believes that cinema's ambition is not to become art but choreography, and explicitly indicates Manzotti as the model:

*Choreography is [...] the soul of cinema. The audience wants to have a good time, that is, be struck by the spectacle of greatness, of wonders, and comedy. The spectator will watch simple scenes, with few characters, with more or less interest, but he will soon be tired. His spirit, instead, will appreciate the agitated mass on screen [...] To bring all this together, however, a really talented choreographer is needed [...] Manzotti's skills*²⁹³.

Per quanto riguarda la trasposizione dello spettacolo originale, Comerio si attenne alla rivisitazione realizzata da Caramba²⁹⁴ (Luigi Sapelli) per il Teatro alla Scala nella stagione Carnevale-Quaresima 1908/09. Caramba – già dal 1904 consulente del teatro per

²⁹² Maria Amata Calò, *Il film Excelsior di Luca Comerio*, in F. Pappacena, a cura di, *Excelsior. Documenti e Saggi*, cit., p. 138.

²⁹³ E. Mosconi, *The Art of "Speaking Silently"*, cit., p. 43. La citazione interna è a sua volta tratta da: Pellicola, *La cinematografia è un'arte?*, in «La Rivista Fono-Cinematografica», n. 9 (Dicembre 1907), anche in Riccardo Redi, Claudio Camerini, a cura di, *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 35-38.

²⁹⁴ Con la collaborazione del coreografo Achille Coppini. Cfr. Flavia Pappacena, *Il nuovo Excelsior di Caramba*, in Id., a cura di, *Excelsior. Documenti e Saggi*, cit., p. 120.

gli spettacoli di danza – per il *Ballo Excelsior* non soltanto rinnovò costumi e scene, ma intervenne anche sulla coreografia per attualizzare uno spettacolo il cui tema – il Progresso – aveva fatto numerosi passi avanti dalla prima rappresentazione scaligera: «la grande protagonista, l'Elettricità, e le sue “varie e più moderne applicazioni” - l'illuminazione, il telegrafo, il telefono – divennero il tema di un nuovo quadro del rinnovato *Excelsior* che prese il posto di quello dei “Fattorini del Telegrafo” [il VI], definitivamente abolito. L'Elettricità fu protagonista anche sotto forma di tecniche di illuminazione, e non solo nell'omonimo quadro»²⁹⁵.

Vennero dunque inserite nel nuovo quadro le invenzioni che avevano segnato il passaggio al Novecento: la telegrafia senza fili e la navigazione aerea su tutte. Quanto ai nuovi costumi e le rinnovate scene, Caramba vi impresse la propria firma inconfondibile, frutto di un'abile commistione tra fedeltà storica e originalità. Si ponga attenzione a tal proposito alla scelta del vestiarista di sostituire l'originario costume disegnato da Edel per la Civiltà nel quadro della “Luce” con un semplice, candido tutù, recuperando in tal senso la tradizione del *ballet blanc*, della quale si può cogliere una certa eco anche nelle vesti lunghe e leggere – con profondi spacchi²⁹⁶ per agevolare il movimento delle gambe – indossate dalle ballerine delle prime tre quadriglie.

La versione cinematografica di Comerio, che chiamò a collaborare lo stesso Caramba, mutuò dall'allestimento del 1909 sia i costumi che l'impostazione dello spettacolo e la coreografia. Le riprese avvennero *en plein air* in un'area nei pressi di Milano, per poter sfruttare la luce solare, laddove a causa della bassa sensibilità delle pellicole dell'epoca l'illuminazione artificiale si sarebbe rivelata insufficiente per un profilmico così ampio. Sia a causa di una tecnica registica ancora immatura, sia per poter fornire una costante visione d'insieme della coreografia manzottiana, il cui splendore risiedeva principalmente negli “effetti caleidoscopici”, Comerio mantenne invariata la visione teatrale, riprendendo il film per lo più in campo lungo, frontale²⁹⁷. La tridimensionalità qui, a dispetto di tale spazialità “piatta”, è in parte recuperata dall'articolazione del palcoscenico su più livelli, dunque dalla scenografia di Caramba in

²⁹⁵ *Ivi*, p. 121.

²⁹⁶ Per le modifiche ai costumi originali apportate da Caramba, cfr. F. Pappacena, *Il nuovo Excelsior di Caramba*, cit., pp. 123-124.

²⁹⁷ Il restauro del film del 1998 è stato l'occasione per rimontare il film: i materiali originali, su pellicola infiammabile, erano disordinatamente assemblati su un unico rullo comprendente dei doppi, tra i quali in quell'occasione sono stati scelti quelli in campo medio, partendo dal presupposto, condivisibile, che Comerio li avesse girati per spezzare la monotonia del campo lungo. Cfr. M. Musumeci, *Un Restauro a tempo di danza*, cit, pp. 146; 148.

ultima analisi, ed è sottolineata dai costumi “in serie” di eco romantica: essi costituiscono un *pattern* che agisce di concerto con la disposizione dei danzatori per creare un suggestivo effetto di ulteriore moltiplicazione dei livelli del palcoscenico. Il corpo di ballo è distribuito su ciascuno di essi, perciò la profondità di campo, nell'inquadratura in campo lungo, è particolarmente funzionale alla leggibilità di un quadro tanto ricco. Proprio per poter riprendere in totale i vari quadri del gran ballo, questi vennero ridotti nelle dimensioni e adattati al palcoscenico allestito per l'occasione, più quadrato e più piccolo rispetto a quello del teatro scaligero.

L'adattamento della coreografia venne curato da Enrico Biancifiori, che riprodusse la versione della stagione teatrale alla Scala 1908/09, operandovi alcune modifiche, ricostruite in modo esauriente da Flavia Pappacena attraverso un confronto tra le trascrizioni della coreografia di Manzotti lasciateci da Giovanni Cammarano ed Enrico Cecchetti²⁹⁸ ed il breve frammento di film conosciuto al 1998²⁹⁹: originariamente accreditato di una lunghezza di 2000 metri, di *Excelsior* fino a poco tempo fa si conoscevano soltanto circa 350 metri corrispondenti all'intero I quadro (*L'Oscurantismo*) e ai tre movimenti (*La Fama, l'Entrata della Civiltà, Il Risorgimento*) del II quadro (*La Luce*), «fatta eccezione per la variazione della Civiltà»³⁰⁰. Su questo metraggio di pellicola si è basata la ricostruzione di Flavia Pappacena, che ha puntualmente dato conto delle modifiche apportate da Biancifiori alla coreografia originale:

raffrontando i quaderni di Cammarano e Cecchetti con il film di Comerio, le differenze più significative sul piano coreografico sono le seguenti.

a) *Passo a otto della Fama*³⁰¹. [...] nella versione filmica vengono eliminate le punte e la batteria: le cabrioles in arabesque diventano semplici temps levés e

²⁹⁸ Una terza trascrizione, conservata come le altre presso il Museo Teatrale alla Scala, è quella di Eugenio Casati.

²⁹⁹ «Fino ad oggi [2013] 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», Giovanni Lasi, *Excelsior*, in Paola Cristalli, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVII edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013, pp. 34-35. Purtroppo il frammento, proprio a causa del recente ritrovamento, non è ancora disponibile al pubblico per la consultazione. Pertanto non ho potuto procedere autonomamente ad un'analisi delle nuove immagini, che pure ho visto in occasione del Cinema Ritrovato 2013, dove ho potuto appurare che contengono anche nuovi frammenti coreografici.

³⁰⁰ M. A. Calò, *Il film Excelsior di Luca Comerio*, cit., p. 137.

³⁰¹ Per una dettagliata analisi strutturale del *Passo a otto della Fama* e del primo quadro (*L'Oscurantismo*), cfr. Flavia Pappacena, *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*

gli entrechat cinq, sissonnes in attitudes. Per quanto riguarda la composizione del passo, esso è costruito, come l'originale manzottiano, in quattro moduli: A, B, A', C, ma presenta le seguenti differenze. Il modulo A coincide con quello della versione cecchettiana (ad eccezione della batteria. Nel quaderno di Cammarano, invece del saut de basque che porta le ballerine "vis-à-vis", vi è contretemps; assemblé, entrechat cinq), il modulo B (piccoli emboîtés eseguiti dalle ballerine di profilo in un'unica fila) è analogo ad entrambi i quaderni; il modulo C (galoppetto di chiusura: avanzamento con pas de chat e développés) è completamente diverso. Infatti la versione Cammarano presenta una serie di jetés (3 «svelti» e 2 «marcati» per 3 volte di seguito) da una parte e dall'altra eseguiti da due file in senso trasversale; nella versione Cecchetti pas de bourrée, due jetés, per tre volte, 6 piccoli jetés e un giro e mezzo in dentro, la prima volta verso sinistra, la seconda verso destra, scorrendo su un'unica linea trasversale.

b) *Variazioni della Civiltà*³⁰². L'entrata della Civiltà (diagonale e saluto) è conforme alla versione cecchettiana. La serie di passi del Ballabile del Risorgimento è quasi identica alla versione Cammarano (questa parte manca nel quaderno di Cecchetti) con un aumento di difficoltà: gargouillades nella prima serie, ronds de jambe en l'air sautés nella terza serie (dalla Galimberti saltati sulle punte), ma échappés con changements saltati sulle punte (quelli della Galimberti) invece di entrechat quatre-échappé (Cammarano) nella seconda serie (l'arretramento).

c) *Ballabile del Risorgimento*. In questa sede segnaliamo soltanto due piccoli cambiamenti, per rimarcare l'"effetto caleidoscopico" di cui si è diffusamente parlato nei primi due articoli. 1- Nella figura 8^a [delle 39 che compongono il Quadro II – La Luce – nella trascrizione della partitura coreografica di Giovanni Cammarano, datata tra la fine del 1881 e il 1888] invece di eseguire contretemps con entrechat per tre volte, con un effetto balancé, nella versione filmica le ballerine attraversano la scena, scambiandosi, con contretemps, assemblé, sissonne in attitude. 2 – Nella figura 18^a le ballerine avanzano disposte su di un'unica fila (mani dietro la vita della compagna): nella versione Biancifiori con passé e pas de bourrée, nella versione Cammarano "marciando" con développés in avanti, ripetendo quindi la formula della figura 11^a (di profilo avanzando si aprono di lato)³⁰³.

Probabilmente le semplificazioni apportate da Biancifiori al *Passo a otto della Fama*, trovano valida spiegazione anche nel fatto che le ballerine impiegate nel film di Comerio non erano allo stesso livello delle distinte (allieve) scaligere dei primi allestimenti teatrali, se vennero espunte le principali difficoltà imputabili al brano: le punte e la batteria³⁰⁴.

italiano del XIX secolo, Atti del convegno, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 10 dicembre 1999, fascicolo della rivista «Choréographie», Roma, Associazione culturale Choréographie, 2000, pp. 154-156.

³⁰² Per una puntuale ricostruzione della *Variazione della Civiltà* (nell'interpretazione del 1928 da Bianca Gallizia), cfr. Flavia Pappacena, a cura di, *Testimonianze*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo...*, cit., pp. 238-241.

³⁰³ F. Pappacena, *Il nuovo Excelsior di Caramba*, cit., p. 126.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 125.

Più in generale l'*Excelsior* nella sua concezione originaria era fortemente connotato dallo stile «caratteristico» (simile a una danza di carattere), predominante rispetto a quello classico-accademico e alla modalità di marcia o quadriglia, che corrispondeva a una sorta di *défilé* danzante³⁰⁵. Lo stile del primo ballerino è quello tipico dell'ultimo ventennio dell'Ottocento: «unisce il rigore della danza accademica ai caratteri - impeto e slanci, giri «vorticosi» e salti sorprendenti – della scuola autoctona italiana»³⁰⁶.

Lo stile della prima ballerina è invece quello peculiare della scuola scaligera:

caratterizzato da una tecnica forte, basata su passi brillanti e veloci, [...] si distingue per una grande leggerezza di salto e una straordinaria forza di punte. Ad eccezione del quadro dell'«Abolizione della Schiavitù», dove ostenta la sua perizia nei giri e sulle punte, in generale, a quanto risulta dal quaderno di Cammarano, la prima ballerina usa una tecnica basata in larga parte su batteria (*entrechats six* e *entrechats quatre*, *brisés* e *cabrioles*) e veloci *gargouillades*. Secondo l'uso italiano, la fraseologia dei passi accademici è elementare e schematica e nelle variazioni di virtuosismo lascia spesso il posto a formule di iterazione di uno stesso passo o modulo (si veda nel ballabile del «Risorgimento» la ripetizione di *gargouillades* e *ronds de jambe en l'air sautés*). Analoga alla tecnica della prima ballerina, sebbene di minor impegno, è la tecnica delle «distinte» o prime allieve impiegata solo nel Passo a otto della Fama. Essa si basa prevalentemente sulla batteria (*cabrioles* in *arabesques*, *entrechats cinq*), su movimenti scorrevoli (*contretemps*) e su veloci passi a terra o leggermente sollevati dal suolo (*pas de bourrée*, piccoli *emboîtés* ecc.) con cui vengono scanditi i vivaci disegni ritmici del Marengo. Sempre nell'ambito della tecnica accademica, più semplice e schematica è, viceversa, la tecnica dei ballabili, subordinata al disegno generale³⁰⁷.

Quanto alla recitazione relativa alle azioni mimiche, questa si esprimeva secondo due modalità: «a) il gesto convenzionale codificato e fisso, b) espressioni libere»³⁰⁸. Vi erano poi i cosiddetti «mimi-danzanti», i quali, «Eredi dell'antica tradizione italiana del grottesco, [...] utilizza[va]no una tecnica di movimento basata su un vocabolario composito: gesticola[va]no in modo caricaturale, effettua[va]no vari tipi di passo e salti, anche difficili (*tour en l'air*), suona[va]no strumenti»³⁰⁹.

³⁰⁵ F. Pappacena, a cura di, *I fondamenti della struttura del ballo*, in Id., , *Excelsior. Documenti e Saggi*, cit., p. 78.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 79.

³⁰⁷ *Ivi*, pp.79-80.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 81.

³⁰⁹ *Ibidem*.

Per le proiezioni del film al Teatro Adriano di Roma (29-4-1914)³¹⁰, Lucio d’Ambra compose un prologo³¹¹ che il pubblico romano poté ascoltare nell’interpretazione dal vivo di Adele Garavaglia (secondo altra fonte Renata Sainati). Quello stesso d’Ambra che con la collaborazione di Caramba realizzò più di un film in cui spesso la danza giocava un ruolo importante, quando non da protagonista. (Fig. 21).

III.2 Lucio D’Ambra: le regie tra cinema e danza

Lo stile dambriano si profila come un’eccezione nel panorama cinematografico italiano a lui contemporaneo: brillante fantasista, come regista o semplice sceneggiatore realizza una nutrita filmografia, della quale ci rendono conto oggi i sia pur pochi film rimasti³¹², che svelano uno stile autoriale consapevole. D’Ambra «capisce [...] molto bene perché, continuando a fare teatro filmato, il cinema italiano sia rimasto indietro, e come ci sia bisogno di rimediare [...]: non solo negli intrecci, comunque stilizzati e irreali, ma nel ritmo del montaggio, nel taglio dei “quadri” (cioè delle inquadrature), nella libertà della costruzione narrativa, nell’impiego di trucchi, ma pur sempre girando spesso in ambienti reali. [...] [D’Ambra] gira per lo più commedie, velate casomai da sentimento»³¹³.

Tra i film ai quali lavora a vario titolo si riscontra una significativa incidenza della danza: così è nel caso di *Effetti di luce*³¹⁴, per il quale scrive il soggetto traendolo da una sua commedia omonima (1906), del quale è interprete principale la ballerina Stacia

³¹⁰ Prima visione del film dicembre 1913 (Genova, Teatro Carlo Felice). «Il prologo, scritto da Lucio d’Ambra, pare prevedesse uno spettacolo multimediale, composto da un monologo e da proiezioni di brani o di diapositive del film.», Luca Mazzei, a cura di, *Biofilmografia*, in Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio d’Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, p. 131.

³¹¹ Vd. *infra*, trascrizione in appendice, pp. 693 e sgg.

³¹² «Risultano attualmente conservati o preservati, in tutto o in parte, solo i seguenti film muti: *Effetti di luce*, *La signorina Ciclone*, *La chiamavano “Cosetta”*, *Le mogli e le arance*, *Carnevalesca*, *Papà mio, mi piaccion tutti!*, *Due sogni ad occhi aperti*, *La falsa amante*, *L’Illustre Attrice Cicala Formica*, *La fine dell’amore*, *La principessa Bebé*», L. Mazzei, a cura di, *Biofilmografia*, cit., p. 131 .

³¹³ Adriano Aprà, *Il regista-sceneggiatore/Lucio D’ambra ritrovato*, in A. Aprà, L. Mazzei, a cura di, *Lucio d’Ambra. Il cinema*, cit., p. 7.

³¹⁴ *Effetti di luce* (FAI, 1916); regia di Ercole Luigi Morselli, Ugo Falena.

Napierkowska; così è per *La signorina Ciclone*³¹⁵, di cui scrive la sceneggiatura, libero adattamento del testo di Ettore Marroni (1908) *Fluffy Ruffles, la fanciulla americana* e che in un primo momento avrebbe dovuto essere interpretato dalla stessa Napierkowska, poi sostituita da Suzanne Armelle, anche lei ballerina³¹⁶. Nello stesso anno (1916) scrive anche la sceneggiatura de *Il Re, le Torri, gli Alfieri*³¹⁷, il cui soggetto desume dal suo romanzo omonimo (1915-16) e nel quale pure, la danza fa la sua comparsa. Lo stesso dicasi per *Le mogli e le arance*³¹⁸ – del quale cura anche la supervisione – film di cui stila soggetto e sceneggiatura, come per *Carnevalesca*³¹⁹ e *Ballerine*³²⁰. Di quest'ultimo, oggi perduto, è anche regista. Lo stesso trittico di ruoli vede D'Ambra impegnato in *La valse bleue*³²¹, il cui titolo suggerisce il tema coreutico e che, ci informa Guglielmo Giannini sulle pagine di «Kines», nel marzo del 1921³²², «comincia con quel valzer bleu che imperversò qualche tempo fa».

Infine per *La principessa Bebe*³²³, adattamento di una commedia di Georges Berr e Pierre Decourcelle, è regista e sceneggiatore al contempo e anche in questo caso danza e ballerine vi hanno la loro parte.

È sintomatico che il nome dello stesso Caramba, artefice della scenografia e di parte dei costumi dell'*Excelsior* di Comerio, ricorra come costumista (insieme a quello di Giulio Folchi) ne *Il Re, le Torri e gli Alfieri*; come scenografo e costumista per *Le mogli e le arance* e ancora costumista in *Carnevalesca*: si direbbe che, sotto l'ala protettrice di Tersicore, il genio onirico del vestiarista del Teatro alla Scala si sia incontrato con l'altrettanto brillante fantasia del regista cinematografico.

Tra i titoli cui collaborò D'Ambra, connotati dalla presenza della danza, è possibile operare una suddivisione per categorie coreutiche, basata su trame e descrizioni dei film o sulla sceneggiatura, laddove rinvenuta, nonché sulla visione dei film, quando possibile. Anche la filmografia dambriana conferma il ballo da sala quale categoria di danza maggiormente ricorrente: *La signorina Ciclone* contiene, come si è visto nel capitolo

³¹⁵ *La signorina Ciclone* (Medusa Film, 1916), regia di Augusto Genina.

³¹⁶ Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià* in «Immagine. Note di storia del cinema», Nuova serie, n° 8, Primavera-Estate 1988, pp. 9-10. Vd. *supra*, pp. 87-88.

³¹⁷ *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (Medusa Film, 1916), regia di Ivo Illuminati.

³¹⁸ *Le mogli e le arance* (Do-Re-Mi, 1917), regia di Luigi Serventi e Caramba. Vd. *supra*, pp. 88-90.

³¹⁹ *Carnevalesca* (Cines, 1918), regia di Amleto Palmeri; soggetto e sceneggiatura di Lucio d'Ambra.

³²⁰ *Ballerine* (Do-Re-Mi, 1918), regia di Lucio d'Ambra.

³²¹ *La valse bleue* (Do-Re-Mi/I.N.C.I.T, 1919), regia di Lucio d'Ambra.

³²² Cfr. Anonimo (Guglielmo Giannini), in «Kines», Roma, 07.03.1921, cit. in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, fascicolo di «Bianco e Nero», n. 1-3, a. XLI, gennaio-giugno 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 275-277.

³²³ *La principessa Bebe* (Lucio d'Ambra Film/U.C.I., 1921), regia di Lucio d'Ambra.

precedente, una sequenza piuttosto lunga in cui la disinibita Fluffy dà spettacolo esibendosi in una sorta di can-can³²⁴, che sfugge qui al ruolo di danza teatrale per assumere la funzione di ballo sa sala, perché ambientato in un Bal Tabarin, dove il pubblico estemporaneo che accerchia Fluffy è composto da amici e avventori del locale, anch'essi potenziali attori, oltre che spettatori, della danza.

Quanto a *Il Re, le Torri e gli Alfieri*, da una descrizione coeva sappiamo della presenza di un «grande ballo a Corte»³²⁵; che «nella sala da ballo [...] la quadriglia reale si svolge in un'apoteosi di luci e di bellezza»³²⁶; che frattanto «nel parco del palazzo, la servitù balla una sua quadriglia campestre»³²⁷ e che alcune scimmie fuggite dalle gabbie nel parco «in pieno *cotillon* invadono il salone da ballo»³²⁸; quindi che nel finale «amorini in lutto [...] danzano intorno [al re]»³²⁹.

In *Carnevalasca* la danza di società è presente in un breve cammeo, sotto forma di un ballo alla corte del castello di Malesia. Per *La valse bleue*, Il titolo suggerisce invece che potesse trattarsi di un valzer, chissà se “apache” o meno; mentre in *La principessa Bébé* dapprima «il giovane Sigismondo [...] se la spassa a Parigi, tra ballerine e automobili»³³⁰; poi nel finale «Boleslao passa il tempo danzando circondato da leggiadre damigelle»³³¹. Ancora di danza di società si tratta in *Le mogli e le arance*, sebbene, come abbiamo visto,³³² in realtà nel film la danza ecceda l'occasione dell'unica scena coreutica pura, per informare di sé l'intero film.

Con *Effetti di luce* D'Ambra cambia categoria di danza: assistiamo ad una coreografia che afferisce pienamente al modernismo coreutico intriso delle teorie di Delsarte, Dalcroze e Laban³³³.

Unicum nella filmografia dambriana è il perduto *Ballerine*. Oltre al titolo, inequivocabilmente legato al tema della danza, possiamo ricostruire dalla sceneggiatura originale³³⁴ che tra balli e prove degli stessi, esercizi alla sbarra compresi, l'intero film

³²⁴ Vd. *supra*, pp. 87-88.

³²⁵ Anonimo, Programma di sala del cinematografo Edison di Firenze, marzo 1917, cit. in A. Aprà, L. Mazzei, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, cit., p. 39.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ivi*, p. 40.

³³⁰ L. Mazzei, a cura di, *Biofilmografia*, cit., p. 142.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Vd. *supra*, pp. 88-90.

³³³ Vd. *infra*, pp. 216 e sgg.

³³⁴ *Ballerine. Romanzo cinematografico in 4 parti*, «L'Arte Cinegrafica», Roma, 1, 2, 15 giugno 1918 e 3-4, 15-31 luglio 1918, [Sceneggiatura della prima parte del film. Le parti a seguire non furono mai pubblicate], cit. in A. Aprà, L. Mazzei, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, cit., pp. 41-47.

dovette essere una sorta di celebrazione della danza classica di scuola italiana (tra gli interpreti figura anche il corpo di ballo del Teatro Costanzi di Roma). È lecito ipotizzare che D'Ambra avesse applicato anche in questo caso la varietà di inquadrature e il ritmo di montaggio distintivi del suo stile registico, ponendosi dunque agli antipodi della modalità di ripresa della caleidoscopica fissità di Comerio. D'Ambra infatti, con precoce lucidità imputava come principale responsabile dell'arretratezza del cinema italiano la mancata ricerca di una specificità del mezzo:

il cinematografo si ostinò ad essere teatro e romanzo, teatro senza grido, romanzo senza parola, cioè caricatura muta e grottesca del teatro, andando avanti, a furia di titoli e di ripieghi, abbominevole deformazione del romanzo, sostituendo tutto ciò che è esteriore a tutto ciò che è interiore, riducendo le vicende ai loro gesti invece che ai loro sentimenti, dando d'un romanzo ciò che un uomo potrebbe capirne, di fronte ad un libro in una lingua a lui straniera, cogliendone sommariamente la vicenda dalle illustrazioni³³⁵.

Tanto maggiore è pertanto la curiosità di sapere come si comportò, lui che fu capace di esiti registici originali, di fronte alla danza classica di *Ballerine*.

III.3 Opzioni registiche per la danza classica nel cinema muto italiano

Tra i due estremi rappresentati da *Excelsior* e il perduto *Ballerine*, tra lo spoglio documentarismo di Comerio e il brioso montaggio caratteristico di D'Ambra, c'è una progressione di approcci diversi del muto italiano al balletto classico-romantico, che vanno discostandosi sempre più dalla fissità documentaristica, senza tuttavia pervenire alla molteplicità visiva dambriana. In essi, pur nella varietà, si enuclea una costante: anche quando il film narrativo nel suo complesso si discosta dalla statica frontalità di Comerio per sposare una più vivace articolazione dei quadri e della loro combinazione, neanche allora tuttavia approda al montaggio proteiforme di D'Ambra, recuperando invece detta

³³⁵ Lucio D'Ambra, *Lettere a S. E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana: I. I patrioti dello "sleeping" Roma-Berlino*, «L'Epoca», Roma, VI, 198, 25 agosto 1922, p. 3; VII. *Le Danaidi dell'ufficio soggetti*, «L'Epoca», VI, 208, 6 settembre 1922, p. 3.

fissità proprio nelle sequenze dedicate alla danza. Quel “teatro filmato” tanto esecrato da quest’ultimo, rimane una costante del balletto accademico – che del resto dal teatro proveniva – nelle scene di danza del muto italiano.

Nella linea evolutiva tra i due estremi or ora individuati, *Tristano e Isotta*³³⁶ è ancora molto vicino alla staticità di Comerio. In linea con i film di produzione della Film d’Arte Italiana, infatti, il soggetto rappresentato è un mito letterario che si perde nella tradizione celtica prima e del romanzo cortese poi, girato per lo più con inquadrature fisse e frontali (totali o quadri in figura intera nei quali al massimo vengono “tagliati” fuori dal quadro i piedi degli interpreti). Fanno eccezione alcune brevi panoramiche che accompagnano il movimento dei personaggi, comunque ripresi a distanza, in discesa da una scalinata o attraverso il bosco, diretti verso il mare: una breve panoramica accompagna Isotta e il suo seguito all’arrivo alla corte di re Marke; un’altra segue Tristano e Isotta in fuga dal palazzo del re, lungo una scalinata. Tale movimento di macchina viene quindi replicato quasi alla lettera allorché il sovrano, seguito dalle proprie guardie, scende le scale del palazzo per gettarsi all’inseguimento dei due fuggiaschi. Altre brevi panoramiche infine seguono gli amanti in fuga nel bosco, poi in direzione del mare, verso il tragico epilogo.

Nonostante questa moderata motilità della cinepresa di cui Falena dimostra di essere capace, per la scena di danza egli ricorre ancora una volta a un’unica inquadratura fissa e frontale, un totale della stanza nel quale la spazialità di tipo teatrale è accentuata dall’ambiguità del fronte di scena relativo alle danzatrici: queste, nonostante rivolgano il proprio inchino al re – che siede a destra del quadro insieme ad alcuni membri della sua corte –, danzano in direzione della macchina da presa. Ciò tradisce la concezione “primitiva”, in termini cinematografici, del pubblico in sala, considerato alla stregua di una platea teatrale.

Nel film la danza è introdotta dalle didascalie «Seconda parte» e «Per celebrare il fidanzamento con Isotta, il Re Marke organizza sontuosi festeggiamenti». Tre ballerine vestite con una semplice tunica lunga di stoffa leggera, dalle spalline sottili e di colore chiaro, avanzano verso la macchina da presa a piccoli passi ravvicinati (*pas de bourrée couru* sulle mezze punte), le braccia in posizione di “arabesca a braccia in opposizione”.

³³⁶ *Tristano e Isotta* (Film d’Arte Italiana, 1911), regia di Ugo Falena. Lunghezza originale: 620 metri. Lunghezza copia consultata (edizione a partire da una copia positiva su supporto nitrato conservata presso il Nederlands Filmmuseum, oggi Eye): 570 metri. Didascalie in italiano.

Si fermano dunque davanti all'obiettivo, ora in figura intera: la ballerina del trio in posizione centrale si china sul suo ginocchio sinistro ed esegue un *port de bras*, mentre le due laterali rimangono in piedi in *effacé devant* a sinistra ed eseguono il medesimo *port de bras*: si tratta di quello "in terza sinistra", la schiena in lieve *cambré*. Quindi la ballerina al centro si rialza, poi tutte e tre con le braccia in posizione di "arabesca a braccia in opposizione" come sopra ed eseguendo un *pas de bourrée couru* in mezza punta tornano verso il fondo del quadro dal quale erano arrivate, descrivendo così un semicerchio: compiendo questo tragitto volgono necessariamente le spalle al re (che si trova a destra del quadro). Poi si dispongono l'una dietro l'altra di fronte a quest'ultimo, in *effacé* rispetto alla mdp (*effacé devant* a sinistra), con le braccia in posizione terza sinistra (braccio sinistro in quinta, braccio destro aperto in mezza seconda) ma la danzatrice al centro è in *effacé derrière*, braccia nella stessa posizione. Le tre ballerine rimangono in questa posa mentre ne entrano in quadro da sinistra altre tre, con i medesimi *pas de bourrée couru* in mezza punta e le braccia nella posizione di "arabesca a braccia in opposizione", come sopra. Le nuove arrivate si dispongono davanti alle prime, di fronte alla tavola del re, e dopo una lieve flessione in un inchino, eseguono la medesima posa, accentuando il *cambré*, mentre le braccia – in seconda in *allongé* – assecondano la linea del busto che si piega lateralmente verso destra, cosicché il braccio sinistro si viene a trovare in posizione verticale, il destro in basso. Tuttavia la ballerina ora al centro è in *effacé devant* a destra anziché a sinistra e dunque anche le braccia sono in posizione opposta rispetto alle compagne (il destro in seconda/verticale *allongé*, il sinistro in mezza seconda), il busto flesso verso la sua sinistra). Poi anche queste tre ballerine vengono verso la mdp (finora erano rimaste all'altezza della tavola del re, in campo medio) compiendo un tragitto semicircolare a *pas de bourrée couru* per costeggiare il perimetro dell'area destinata alla danza: passano quindi davanti alla tavola del re e i suoi ospiti (a destra del quadro in campo medio) con piccoli *pas de bourrée couru* e le braccia in posizione di "arabesca a braccia in opposizione", col destro in avanti, finché non arrivano davanti all'obiettivo della mdp (sono ora in figura intera), dove eseguono contemporaneamente ciascuna il suo *port de bras*: quella al centro inginocchiata sul suo ginocchio sinistro e con le braccia in quinta, mentre quelle laterali si dispongono simmetricamente in *effacé devant*, ciascuna eseguendo contemporaneamente un terzo *port de bras* aperto verso l'obiettivo (cioè col braccio più vicino al fronte di scena in mezza seconda, l'altro in quinta, *allongé* in questo caso), il busto inarcato in un accentuato *cambré* per tutte e tre le interpreti.

Poi proseguono il percorso circolare dell'area mediante dei *pas de bourrée couru*, procedendo verso la sinistra del quadro, quindi verso il fondo della scenografia, dando pertanto le spalle al re, con le braccia in posizione di “arabesca a braccia in opposizione”, il destro davanti. La fila dietro passa avanti, quindi tutte e sei disposte in doppia fila vengono verso la mdp in *pas de bourrée couru*, le braccia nella medesima posizione di “arabesca a braccia in opposizione” e dunque col busto di 3/4 rispetto all'obiettivo.

Si dispongono in due file sfalzate di fronte alla mdp: la fila davanti in *effacé devant a sinistra*, quella dietro in *effacé devant a destra*; con le braccia eseguono il terzo *port de bras* (il braccio in quinta è il sinistro sia per la prima fila che per la ballerina centrale della seconda fila; mentre per le ballerine laterali della seconda fila il braccio in quinta è il destro).

Infine tutte insieme volgono le spalle alla mdp e si allontanano verso il fondo a piccoli *pas de bourrée couru*, alcune con le braccia in arabesca a braccia in opposizione, altre in quinta *allongé*. A questo punto eseguono un inchino in ossequio al sovrano (a destra del quadro) compiendo un sesto *port de bras* (si noti che le due ballerine ora centrali compiono questo passo simmetricamente, dunque una a destra e una a sinistra); poi escono di scena eseguendo dei *pas de bourrée couru* “all'indietro”, con le braccia in “arabesca a braccia in opposizione”. L'ultima che vediamo uscire, a differenza delle compagne, monta in punta per eseguire i *pas de bourrée couru*.

È evidente l'esclusivo ricorso ai codici della danza accademica, ripresa in modo da ricreare i parametri visivi della fruizione teatrale: Falena porta il cinema alla danza anziché tendere al contrario. Invece di ricorrere alle modalità di visione specifiche del nuovo mezzo per offrire la visione nuova di uno spettacolo antico, mantiene per quest'ultimo le condizioni della visione teatrale, dimostrando di aver travisato il senso della trasposizione cinematografica, ma del tutto in linea con la produzione italiana coeva.

Una menzione speciale merita il costume: dalle spalle dell'abito si diparte un velo di stoffa damascata, dello stesso colore dell'abito, le cui estremità sono cucite ai polsi delle maniche. Questa particolare foggia rievoca il modello dell'abito brevettato (1893) dalla Fuller per la sua *Serpentina*, il che si pone in eloquente contrasto con il fatto che tutte e sei le ballerine indossino delle scarpe da punta, pur rimanendo quasi esclusivamente sulla mezza punta, e col fatto che i passi adottati nella coreografia siano ascrivibili esclusivamente alla grammatica della danza accademica. Tuttavia è anche vero che un velo che si diparte dal retro del costume delle ballerine ricongiungendosi alle maniche si era già visto nei costumi del tradizionale allestimento dell'atto delle ombre, coreografato da M.

Petipa per *La Bayadère*, balletto in quattro atti su musica di Minkus, andato in scena per la prima volta al teatro Mariinskij di Pietroburgo il 4 febbraio 1877. La breve coreografia di *Tristano e Isotta* si compone inoltre di due semplici moduli molto simili fra loro, che ricordano sensibilmente *l'incipit* dell'atto delle ombre, apoteosi del *ballet blanc*, con le ballerine disposte in file orizzontali e parallele, che si muovono all'unisono ripetendo ossessivamente una sequenza di *arabesque* e *port de bras*.

Più articolato è il montaggio in *Krì Krì balla*³³⁷, che si divide idealmente in due parti. Nella prima prevalgono le inquadrature fisse e frontali in figura intera, mentre grossomodo a partire da metà film intervengono anche il primo piano (con sguardo in macchina ammiccante allo spettatore) e due scene riprese a passo uno, tecnica ancora poco frequentata a quest'altezza cronologica, quando si lega soprattutto alla fama dello spagnolo Segundo de Chomón (che ne fa uso ad esempio nel pionieristico *El Hotel eléctrico*³³⁸ e in *La guerra e il sogno di Momi*)³³⁹. È nella prima parte che troviamo la danza vera e propria, dapprima eseguita da due ballerini professionisti (o almeno tale è il ruolo che interpretano), poi da Krì Krì, che sogna di emulare i suoi beniamini sullo stesso palcoscenico. Qui la danza ricorre al vocabolario del balletto classico-romantico ed è ripresa in tre *tranche*, mediante inquadrature fisse e frontali del palcoscenico teatrale sul quale si esibiscono i performer. Nella seconda parte, ancora di danza possiamo parlare, ma in senso lato: Krì Krì piroettando fuori controllo imprime lo stesso moto vorticoso a mobili, persone e automobili. Il "contagio" della *pirouette* viene veicolato cinematograficamente da due differenti trucchi: l'aumento della velocità di scorrimento della pellicola e la ripresa a passo uno. Così facendo l'anonimo *metteur-en-scène* della Cines (che fosse proprio Chomón?³⁴⁰ O il direttore della fotografia Giovanni Grimaldi?) riesce a variare il montaggio, pur ricorrendo ancora prevalentemente a inquadrature fisse e frontali a distanza. Fa eccezione il movimento di macchina finale introdotto dal mascherino-

³³⁷ *Krì Krì balla* (Cines, 1915). Regista non identificato. Fotografia di Giovanni Grimaldi. Lunghezza originale: 119 m. Copia consultata presso Eye library (Amsterdam). Titolo copia: *Kri Kri balla*. Lunghezza copia (35mm nitrate print): 91m. Didascalie in lingua olandese.

³³⁸ *El hotel eléctrico*, regia di Segundo de Chomón, produzione Pathé Frères, 1908.

³³⁹ *La guerra e il sogno di Momi*, regia di Segundo de Chomón e Giovanni Pastrone, produzione Itala Film, 1917.

³⁴⁰ Segundo De Chomón giunse in Italia nel 1912, quando fu assunto come direttore della fotografia e operatore di ripresa dall'Itala Film di Torino, dunque la sua presenza in Italia si lega alla casa di produzione torinese ed è una pura congettura l'ipotesi che possa essere l'autore del film. Tuttavia non è impossibile una collaborazione non accreditata con la Cines nel 1915. Del resto de Chomón fu anche operatore e artifice dei trucchi di numerosi film di altri *metteur-en-scène*. In Italia rimase fino al 1925 (Cfr. Simona Nosenzo, *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Torino, Fert Rights, 2007 pp. 24-33).

contromascherino: in una sala cinematografica alcuni spettatori stanno guardando proprio *Krì Krì balla*; sullo “schermo nello schermo” vediamo una prolungata panoramica a schiaffo a 360° del ricevimento al quale Krì Krì sta partecipando. Si tratta dunque di una soggettiva di Krì Krì che restituisce il duplice moto rotatorio: il suo e quello degli altri invitati al ricevimento, da lui contagiati con la pirouette.

La danza è introdotta dalla didascalia «Patachon is zoo onder den indruk van het concert....» (Krì Krì è così impressionato dal concerto....), seguita dalla sequenza di Krì Krì a teatro, che assiste a uno spettacolo di danza, dal quale rimane folgorato. Le inquadrature del palcoscenico sul quale si svolge la danza sono due (inquadrature frontali, fisse del palcoscenico, alternate a inquadrature fisse e frontali della platea):

A) min. 00'13''-00'18'': un ballerino in frac che occupa la parte destra del palcoscenico (visto frontalmente) e del quadro esegue due *pirouette* triple *en dehor* a sinistra, col piede in *coupé* (e non in *passé*) e le gambe *en dedans*; termina ciascuna delle *pirouette* con un piccolo salto alla seconda (la *pirouette* si trasforma così in una sorta di *tour en l'air*).

B) min. 00'24''-00'30'': il ballerino esegue tre doppi *tour en l'air* verso la sua sinistra e una tripla *pirouette* a sinistra *en dehors* (con il piede in *coupé* e le gambe *en dedans*, terminata con un piccolo salto in quarta posizione, col piede destro avanti). Frattanto la ballerina a sinistra del quadro, che finora era rimasta ferma, esegue sette *fouetté en tournant* a destra ma anche lei con il piede in *coupé* invece che in *passé* e pasticciando un po' gli ultimi due giri: in realtà della tecnica del *fouetté en tournant* qui c'è solo la parvenza: la ballerina saltella sulla gamba di terra e il piede che dovrebbe “frustare” l'aria non segue una traiettoria precisa, ma esita e non tocca mai la gamba di terra né in *coupé*, né tantomeno in *passé*. Inoltre lo *spot* dei giri non sembra essere chiaramente individuato. A questo punto (min. 00'31'') interviene l'intertitolo «.....dat hij niets anders droomt, dan van dansen en pirouetten.....» (Non sogna niente altro che balli e *pirouette*), che anticipa la scena di danza successiva. Quindi fino al min. 00'47'' c'è un totale della camera da letto di Krì Krì, che cerca di dormire.

Nella seconda scena di danza Krì Krì sogna di esibirsi a teatro (tre inquadrature frontali e fisse dello stesso palcoscenico visto prima, alternate a inquadrature fisse e frontali della platea):

C1) min. 00'49''-00'52'': in dissolvenza incrociata lo vediamo concludere una sorta di *manège*; poi esegue una serie di salti composta da *assemblé* a destra *en dedans*, *soubresaut*, *assemblé* a sinistra *en dedans* (volutamente mal fatti).

C2) min. 00'54''-01'01'': Krì Krì esegue una nuova serie di passi e salti: *sisson fermé* a sinistra chiuso dietro, *pas de bourrée couru* con i piedi in sesta posizione venendo avanti con le braccia in posizione di *bras bas*; *tour en l'air* a sinistra, *pirouette* (8 giri) *en dedans* a sinistra (eseguita però con il ginocchio destro piegato indietro *en dedans*, il piede in *flexe* sporgente dietro e le braccia spalancate in una seconda irregolare, cioè con le braccia poco sostenute). Questa *pirouette* è velocizzata facendo scorrere più rapidamente la pellicola.

C3) 01'03''-01'12'': nuova serie di passi e salti eseguita da Krì Krì: di nuovo *tour en l'air* a sinistra; passo indietro e *saut de basque*; *pas jeté* in avanti (gamba sinistra a terra, la destra stesa dietro, le braccia aperte in “arabesca a braccia in opposizione”). *Temps levé* col piede destro in *passé* ma *flexe* anziché steso, mentre le braccia sono allungate in una sorta di *allongé* alla seconda; *royale* col piede destro che da dietro passa avanti; *échappé* alla seconda. Ripete la *pirouette en dedans* a sinistra saltellando sul piede di terra, con il ginocchio destro piegato indietro *en dedans* e il piede in *flexe* sporgente dietro, anziché in *passé*, mentre le braccia mantengono i gomiti piegati ma sostenuti. Compie così un giro e 1/2, poi fa due saltelli imprecisati per tornare indietro e ripete ancora la stessa *pirouette*, stavolta tripla + 1/2 giro *en dedans* nello stesso modo, ma con la braccia con i gomiti piegati, ora stretti sul busto. Nella dissolvenza incrociata s'intravede un altro *tour en l'air* a sinistra, eseguito volgendo le spalle al pubblico. (Figg. 22.a.-b.)

La danza è dunque ripresa in tre *tranche*: 1) i professionisti a teatro (A e B); 2) Krì Krì che li imita in sogno (C1, C2 e C3); 3) Krì Krì che li imita nella realtà e finisce per “contagiare” tutti con le sue *pirouette* fuori controllo. Quando ballano i pretesi professionisti, nonostante gli errori evidenti soprattutto da parte della presunta ballerina “professionista”, è chiaramente riconoscibile l'anelito alla tecnica della danza accademica e lo stesso può dirsi tutto sommato per la sconclusionata esibizione onirica di Krì Krì (si noti ad esempio che nelle *pirouette* non prende mai lo *spot*, ma pur sempre di *pirouette* si tratta); al contrario nella sequenza finale “reale” la tecnica classica è solo una vaga suggestione, intuibile dietro gli sfrenati giri di Krì Krì e le persone che gli capitano a tiro. Se ne deduce che l'autore del film deve aver avvertito una certa soggezione nei confronti della tecnica del *ballet* e pertanto ne ha rispettato la modalità di fruizione originale, quella dalla platea teatrale.

Proseguendo nell'ideale percorso coreutico che da Comerio porta alle regie dambriane, troviamo un altro esito interessante in *Tigre reale*³⁴¹ dove, nell'ambito della stessa sequenza (quella finale al Grand Hotel Theatre dell'Odeon), troviamo due scene di danza tra loro molto diverse non tanto per la modalità di ripresa, quanto piuttosto per il genere coreutico che veicolano: danza classica nel primo caso, modernismo coreutico intriso di orientalismo nel secondo. La scena sulla quale mi soffermerò ora è naturalmente la prima, rinviando oltre l'analisi della seconda³⁴².

Al min. 01h00'10'' la didascalia (in rosso su fondo nero) recita: «Natka sceglie per morirvi il Grand Hotel Theatre dell'Odeon» e nel quadro successivo (inq. 1) vediamo in campo lungo la facciata dell'hotel (il fotogramma presenta una colorazione monocromatica in rosso acceso, che prelude alle fiamme che di lì a poco divamperanno nell'edificio).

Inq.2: campo medio, scalinata dell'hotel, l'andirivieni dei clienti (col. giallo pallido).

Inq. 3: campo lungo (col. rosso chiaro), facciata dell'hotel.

Inq. 4, min. 01h00'55'' inizio della danza. Totale del foyer dell'hotel (col. rosso chiaro): si intravedono sullo sfondo alcune ballerine, impallate da una figura in avampiano. Si intuisce che stanno danzando.

Inq. 5, min. 01h01'12'', figura intera: le ballerine sono ora il soggetto principale della ripresa. Indossano dei tutù di colore chiaro (scena colorata in rosso chiaro) a gonna corta, decorati da un nastro annodato in vita, e le scarpe da punta. Sette ballerine, disposte in cerchio attorno a un'ottava, sostengono ciascuna i lembi di un lungo velo (i veli in tutto sono sette), mentre l'ottava ballerina al centro sorregge l'altro capo di ciascun velo, raccogliendone l'estremità dietro la schiena, all'altezza della vita. Il risultato è una sorta di girandola composta dalle 8 ballerine. La scena ricorda singolarmente la danza di Salomè che Alla Nazimova ballerà nel film di Charles Bryant del 1923³⁴³, in cui si assiste ad un'analoga impostazione coreografica e a una simile disposizione dei veli.

Tutte e sette le ballerine (sia quelle disposte in cerchio, sia quella al centro) fanno due passi oscillando prima alla loro destra, poi alla loro sinistra, accennando così due *balancé* laterali sulla mezza punta, quindi iniziano a girare verso la sinistra del quadro con dei *pas de bourrée couru* in mezza punta (la ballerina al centro gira su se stessa, eseguendo dei

³⁴¹ *Tigre reale* (Itala-Film, 1916) Regia di Piero Fosco (Giovanni Pastrone). Copia conservata presso il Museo Nazionale del Cinema (Torino). Copia colorata. Lunghezza originale: 1742 m; lunghezza copia: 1600m. Durata: 78' a 18 ft/s.

³⁴² Vd. *infra*, p. 157.

³⁴³ *Salomé* di Charles Bryant (1923).

bourrée marché sur place in mezza punta) all'unisono. Compiuto un giro ripetono per due volte la sequenza di *balancé* (che sono quindi quattro), poi si fermano. La ballerina al centro si siede sul suo ginocchio destro, stendendo invece la gamba sinistra in *effacée devant*, verso la quale esegue un *port de bras* piegando il busto in avanti (per eseguire il *port de bras* lascia le estremità dei sette veli³⁴⁴ che sosteneva). Quindi risollewa il busto portando le braccia in quinta posizione (metodo Cecchetti), in linea con la gamba sinistra, ancora stesa in *effacée*. Mentre esegue questo movimento, le colleghe fanno un *soutenu*, dispiegando ciascuna il proprio velo, del quale frattanto la ballerina al centro ha lasciato l'altro capo. Quest'ultima prende lo slancio dal *plié* in prima posizione, quindi sale sulle punte per eseguire un *bourrée marché sur place* rivolta verso la mdp, le braccia parallele in un manieristico *allongé* proteso verso la sinistra del quadro (posizione delle braccia di "arabesca con entrambe le braccia in avanti" come nel terzo arabesque del "metodo Cecchetti"). Frattanto le altre interpreti si sono a loro volta sedute sul proprio ginocchio, stendendo³⁴⁵ l'altra gamba in *effacée devant*: la gamba distesa è dunque la destra per le danzatrici sul lato destro del quadro e quella in fondo (parzialmente impallata dalla solista al centro); si tratta invece della gamba sinistra – simmetricamente – per le ballerine sul lato sinistro del quadro. Mentre si portano in questa posizione, le sette "ballerine di fila" eseguono un *port de bras* portando le braccia verso l'alto, probabilmente in quinta posizione (la scena è tagliata prima che possa vedersi l'esito finale del movimento). Min. 01h01'32" fine della danza. Did.: «Nell'ala dell'Hotel dove Natka si prepara a morire ferve la vita cosmopolita».

Pastrone, reduce dal successo di *Cabiria*, film al quale aveva collaborato anche Segundo de Chomòn, con *Tigre reale* gira un melodramma borghese, un film a basso costo nel quale ricorre a tutte le innovazioni tecniche collaudate nel colossal di due anni prima. Inquadrature più brevi e varie per angolazione e distanza dal soggetto ripreso, panoramiche e carrelli, compongono il puzzle di un montaggio articolato e relativamente rapido, che pone una distanza significativa rispetto agli esempi precedenti. Eppure anche in un film tecnicamente così maturo nel panorama del muto italiano, di fronte alla danza e al balletto nella fattispecie, Pastrone fa un passo indietro: neanche l'autore di *Cabiria* riesce a svincolarsi dalla prospettiva teatrale. Stavolta però si tratta di una scelta consapevole che il

³⁴⁴ Si noti che i veli in questione sono sette, esattamente come nella proverbiale danza di Salomè: forse si tratta di un'eco della "salomania" all'epoca dilagante.

³⁴⁵ Si intuisce che stanno stendendo la gamba: il movimento non è completo a causa del taglio di montaggio.

regista compie a fronte di altre possibilità di *découpage* e movimenti di macchina. Quali dunque le ragioni che devono aver spinto il direttore di scena torinese ad agire così? La spiegazione a mio avviso risiede nel fatto che la danza classica più di ogni altra è indissolubilmente legata al disegno coreografico che di volta in volta la contiene, fatto in special modo di geometrismi e simmetrie che necessitano della distanza e della visione d'insieme per poter essere colti e apprezzati a pieno. Un piano ravvicinato, un carrello, un'angolazione più stretta, necessariamente comporterebbero una perdita in termini di comprensione globale e allora addio a quegli "effetti caleidoscopici" di *Excelsior*, addio alla girandola di veli e tutù nel foyer del Grand Hotel Theatre dell'Odeon.

IV

Modernismo coreutico

La nascita della danza moderna si deve a un ristretto gruppo di innovatori, tra teorici e danzatori, che a cavallo tra Ottocento e Novecento diedero adito alle istanze di rinnovamento che scaturivano dal malcontento nei confronti della *danse d'école*, tacciata di eccessiva rigidità e vuoto virtuosismo. Vi fu chi, come Sergej Djaghilev e la compagnia dei Ballets Russes da lui fondata nel 1909, cercò di rinnovare le atrofizzate forme del balletto dall'interno, realizzando opere innovative a partire da quello stesso linguaggio coreutico e aprendo così la strada al "balletto moderno"³⁴⁶. Ricorrendo di volta in volta al genio di artisti quali Benois e Bakst per scenografie e costumi; Fokine, Nijinskij e Massine per le coreografie delle prime stagioni³⁴⁷ e musicisti come Stravinskij e Debussy, i Ballets Russes presentarono al pubblico spettacoli di forte impatto visivo, convogliando l'attenzione europea, e parigina in primo luogo, verso la cultura russa. Una tendenza questa, che si sarebbe accentuata dopo la rivoluzione del 1917, con l'arrivo nella capitale francese degli esuli aristocratici russi. Fin dalla sua prima stagione parigina (1909/1910)³⁴⁸, la compagnia colpì l'immaginario occidentale non soltanto per la sperimentazione inerente alla danza, ma anche per le diromponenti scenografie e costumi: «fino a quel momento [...] la danza classica era vestita in tutù e calzamaglia e le sue scene erano estremamente semplificate. Benois e, soprattutto, Bakst vestirono i danzatori con costumi mirabolanti [...] e li fecero muovere in scene elaboratissime e colorate»³⁴⁹.

Nel 1912 i Ballets Russes danzarono *L'après-midi d'un faune*, su coreografie di Nijinskij e musiche di Debussy. Celebri i costumi di Bakst per il balletto, su tutti la tuta aderente e maculata che colpì anche l'immaginazione di Natacha Rambova, tanto che volle immortalare anche il proprio amante – Rodolfo Valentino – con quel suggestivo travestimento (Figg. 16-17). L'anno seguente le coreografie antiaccademiche de *Le sacre*

³⁴⁶ Ballets Russes (Parigi, 1909-1929), compagnia fondata da Sergej Djaghilev con i migliori artisti del Teatro Marijinskij. Cfr. A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., cap. VIII, p. 146. Si segnala inoltre che è stata discussa, presso il dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013, la tesi di laurea triennale di Irene Carmignani, *Vaslav Nijinskij (1889-1950): analisi critica della parabola artistica e biografica di un ballerino d'avanguardia*, relatore Caterina Pagnini.

³⁴⁷ In seguito anche Bronislava Nijinska (1921) e Georges Balanchine (1925), ma della rivoluzione coreografica che riguarda il periodo di cui qui ci occupiamo sono responsabili i primi.

³⁴⁸ Enrica Morini, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Milano, Skira, 2000, p. 141.

³⁴⁹ *Ivi.*, p. 149.

du printemps, ideate da Nijinskij sulle musiche di Stravinskij, avrebbero scandalizzato ancora una volta Parigi e l'Europa e la carica eversiva dei Ballets avrebbe continuato inarrestabile la sua corsa fino alla morte dell'impresario, Djaghilev, nel 1929³⁵⁰.

Fu probabilmente anche per la forte suggestione derivata dagli allestimenti dei Ballets Russes che il celebre couturier parigino Paul Poiret, a partire dal 1910, creò modelli ispirati alle culture orientali e arabe³⁵¹. La donna vestita da Poiret era la femme fatale, per la quale creava abiti dal fascino altrettanto misterioso, «liberando il corpo femminile da corsetti e biancheria pesante»³⁵². Già nel 1906 infatti egli aveva eliminato il busto «che costringeva il corpo femminile ad assumere la linea ad S [...] sostituendolo con una cintura rigida e steccata, alla quale era cucita la gonna»³⁵³. Eliminando corsetto e sottogonna Poiret segnava la fine di un'epoca nella quale il corpo femminile era diviso in due masse separate dall'enfasi posta sulla vita molto stretta: «Poiret's new look stressed bright colours, physical movement, a reduced and unified body image, with clothes that hung from the shoulders. The waist [of the corset] was moved up to just below the breasts and dresses were designed to follow the line of the body, giving a revived Directoire look. This new trend was influenced by Isadora Duncan and, in turn, she went to Poiret for her own clothes and for the decoration of her Paris apartment»³⁵⁴. Poiret si faceva così concretamente interprete delle riflessioni che già sul finire dell'Ottocento si erano diffuse in Europa: nel 1881 era nata a Londra The Rational Dress Society, allo scopo di modificare l'abito femminile, colpevole di minacciare la salute della donna, tra i cui obiettivi c'era proprio l'abolizione del corsetto, ritenuto responsabile di malformazioni e pericoloso per la gravidanza. Nella stessa città nel 1890 si formò The Healthy and Artistic Dress Union, grossomodo con gli stessi intenti³⁵⁵.

A cavallo fra XIX e XX secolo il busto fu oggetto di accesi dibattiti in primo luogo tra medici e igienisti e, in Italia in particolare, la battaglia contro l'abborrito indumento ebbe inizio sul finire dell'Ottocento, ma ancora negli anni che precedettero la Grande guerra il corsetto era un indumento diffuso, nonostante la consapevolezza che si andava affermando

³⁵⁰ Cfr. A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., pp. 147-152. Cfr. anche Sergio Trombetta, *Vaslav Nijinskij*, Palermo, L'Epos, 2008, in particolare alle pp. 123-141; 163-181.

³⁵¹ Sebbene Poiret negò sempre di essere stato influenzato dai Ballets Russes, risulta arduo credere che non fosse a conoscenza del balletto *Shéhérazade*. Inoltre Lepape, mentre lavorava per Poiret, realizzò un dipinto di Nijinskij in *Shéhérazade*. Cfr. Peter Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, «New Formations», n.1 Spring 1987, p. 12.

³⁵² E. Morini, *Storia della moda...*, cit., p. 150.

³⁵³ *Ivi*, p. 146.

³⁵⁴ P. Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, cit., p. 10.

³⁵⁵ E. Morini, *Storia della moda...*, cit., pp. 130 e 135.

circa i suoi dannosi effetti: «polmoni, fegato, intestino, reni ancora in crescita, soffrono della costrizione. Svenimenti, colorito livido, alito cattivo, questi guasti così appariscenti convinsero le abitudinarie imbustate a liberarsene? Solo il vento della moda “libera” degli anni Venti fa scomparire i busti con stecche di balena dai cataloghi di biancheria, sostituiti da altri meno stretti, detti “fasce di sostegno”, come quelli proposti da medici e fisiologi pionieri o gradualisti»³⁵⁶.

Negli anni Dieci, mentre accadeva di frequente che i contratti per le ballerine di fila prevedessero l'esecuzione di ruoli *en travesti* e vi erano perfino artiste specializzate in questo tipo di interpretazioni, nella quotidianità per la donna la trasgressione del costume muliebre – ancora legato alla forma a “s” di fine Ottocento, strutturata tramite il bustino – era motivo di grande scandalo. Prova ne è un episodio significativo occorso a Torino nel 1911 e riportato dal «Corriere della Sera» del 25 febbraio di quell'anno: una donna che aveva avuto l'ardire di uscire di casa indossando una *jupe-culotte* secondo le ultime tendenze della moda parigina, fu costretta a nascondersi in un portone per sfuggire all'ira dei passanti³⁵⁷. Ad essere oggetto di tanto accanito sdegno, forse – suggerisce il «Secolo XX» – non era la “moda indecente” in sé, quanto piuttosto «la scalata al sesso forte cominciando dai calzoni»³⁵⁸. Parimenti osteggiati erano i tuoli *en travesti* nel teatro “alto” italiano. In questo senso il frequente ricorso ad essi nell'ambito del balletto conferma l'erotizzazione del corpo della ballerina, alla base del biasimo che le era riservato nella società coeva. Del resto un'arte come la danza, praticata spesso da donne povere come infima possibilità di sostentamento, costituiva al tempo stesso, mediante il corpo esposto, la massima trasgressione possibile nella società italiana³⁵⁹. Nell'Italia dei primi del Novecento, la ballerina, lavorando, sovverte la «ruolizzazione domestica», trasgredendo così le regole di genere³⁶⁰.

Proprio il sovvertimento di queste leggi non scritte, a cavallo tra Ottocento e Novecento, fu un tema caldo che raggiunse il suo apogeo negli anni della prima guerra mondiale, quando le donne, rimaste in patria si trovarono costrette loro malgrado a prendere il posto degli uomini inviati al fronte. In questo senso la guerra offrì loro

³⁵⁶ Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 214.

³⁵⁷ *I calzoni femminili in Italia*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 1911, cit. in *Ivi*, pp. 219 e 267n.

³⁵⁸ *Le pioniere e le martiri della «jupe-culotte»*, in «Secolo XX», n. 6, giugno 1911, p. 9, cit. in M. De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., pp. 220 e 267n.

³⁵⁹ Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, pp. 35-38.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 42.

un'occasione di emancipazione obbligata. Lo svolgere ruoli un tempo appannaggio dei soli individui di sesso maschile comportò un primo macro-cambiamento nell'abbigliamento, cosicché per alcune mansioni si rese necessario l'utilizzo dei pantaloni, dapprima come indumento da lavoro, in seguito come capo di abbigliamento femminile destinato a suscitare il già menzionato scalpore, almeno finché non interverranno le dive del cinema muto, come Lyda Borelli, a sdoganarlo sulle pagine della stampa coeva.

Nell'ambiente coreutico si registrò una forte eco di questo vento di cambiamenti anche sul piano degli abiti di scena. I Ballets Russes non furono infatti i soli a ideare costumi rivoluzionari, che presto avrebbero costretto anche le *maison* più conservatrici ad adeguarsi alle istanze di rinnovamento dell'abbigliamento femminile e dell'abolizione del corsetto in primo luogo.

IV.1 La danza nuova di Loïe Fuller

Dall'altra parte dell'oceano c'era chi andava tracciando le linee di una coreutica del tutto nuova, scevra dal verbo della danza accademica, e che non solo necessitava di un costume *ad hoc*, ma di esso non poteva fare a meno: senza l'abito non c'era danza.

L'americana Loïe Fuller nel novembre del 1892 approdò al celebre music-hall parigino delle Folies-Bergère, con il suo spettacolo di *Danza serpentina*³⁶¹. Si trattava di una sua personale rivisitazione della *skirt dance*, che aveva avuto modo di studiare nel periodo in cui aveva lavorato presso il Gaiety Theatre di Londra (1890). Il suo era uno spettacolo basato non tanto o non solo sul movimento corporeo, quanto su quello impresso alla seta impalpabile della quale era costituito il costume da lei stessa ideato. Metri e metri di stoffa leggerissima venivano fatti volteggiare creando figure fantasmagoriche (mediante l'utilizzo di bacchette cucite all'interno del costume, come un prolungamento delle braccia) e grazie al moto che scaturiva dalla torsione del busto che accompagnava i giri – su entrambi i piedi – della danzatrice. Sul pannello del costume, utilizzato in guisa di uno

³⁶¹ Cfr. Giovanni Lista, *Loïe Fuller e il cinema*, in «Cinegrafie», n° 19, *Il comico e il sublime/The Comic and the Sublime*, Bologna, Le Mani-Cineteca di Bologna, giugno 2006, pp. 115-131. Cfr. anche Loïe Fuller, *Una vita da danzatrice*, Roma, Dino Audino Editore, 2013 (1ª ed.: Id., *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Boston, Small, Maynard & Company, 1913).

schermo mobile, venivano quindi proiettate molteplici luci colorate, attraverso i complicati dispositivi illuminotecnici concepiti dalla Fuller. Questi si avvalevano della luce elettrica (le lampade ad arco erano già ampiamente diffuse negli anni '70 dell'Ottocento), che dovette abbagliare la Fuller anche all'Esposizione Universale di Chicago del 1893 (la World's Columbian Exposition di Chicago),³⁶² e dell'impiego di vetri colorati.

La *Serpentine Dance* debuttò nel 1891 all'interno dello spettacolo *Quack Musical Doctor*, per il quale la Fuller era stata scritturata per la tournée sulla costa orientale degli Stati Uniti. Brevettata nello stesso 1892, la sua danza consisteva nella creazione di suggestive spirali ottenute girando su se stessa, attraverso la torsione del busto e il movimento delle braccia amplificato dal costume, costituito da metri e metri di sottilissima seta bianca che manovrava mediante l'ausilio di lunghe bacchette³⁶³: «la danzatrice è al centro della scena, afferra a destra e a sinistra gli orli dell'abito, li solleva verso l'alto imitando una spirale e danzando verso il proscenio. Quando raggiunge la ribalta, riporta le braccia diritte e imprime alla stoffa un movimento rotondo che fa assumere al costume la forma di un grande fiore, i cui petali sono costituiti dall'abito in movimento»³⁶⁴. (Fig. 23)

Il costume, *conditio sine qua non* della danza, era stato ideato e brevettato (Parigi, 1893) dalla stessa Fuller e la gonna, vera protagonista della coreografia, constava di svariati coni di stoffa cuciti assieme, cui la danzatrice infondeva il movimento grazie a due bacchette di bambù ricurve, cucite all'interno della gonna stessa: «Imprimendo al corpo un movimento di bilanciamento o di rotazione, a seconda del carattere della danza che si deve eseguire, imprimendo alle braccia e alle bacchette di bambù [...] movimenti ondulatori in sequenza attorno al corpo, la gonna forma curve graziose e variate che consentono, in combinazione con proiezioni bianche o colorate di lampade elettriche di ottenere bellissimi effetti scenici»³⁶⁵.

Proprio gli strabilianti effetti creati per mezzo dell'abito, colpirono l'immaginazione dei simbolisti e di Mallarmé in particolare, che alla Fuller dedicò parole

³⁶² P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., pp. 78-82.

³⁶³ Cfr. Loïe Fuller, *Nuova combinazione di costume destinato specificamente alla danza teatrale*, brevetto, ora in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., pp. 320-321. Cfr. anche G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., pp. 62-64; 138-140.

³⁶⁴ Loïe Fuller, *La Danza Serpentina*, brevetto depositato nel 1892, cit. in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., pp. 313-314.

³⁶⁵ *Fuller Marie Louise, Brevet d'invention n. 227107*, Ministère du Commerce e[t] de l'Industrie, République Française, 8 aprile 1893, Bureau pour la Propriété Industrielle, Paris, cit. in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., p. 320.

di ammirazione nei suoi scritti *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller*³⁶⁶ (1893) e *Autre étude de danse. Les Fonds dans le ballet. D'après une indication récente* (1897) – quest'ultimo una rielaborazione del primo – contribuendo così a edificarne il mito e farne la musa dei simbolisti:

or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique!) est, uniquement, le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits, de jupe ou d'aile, instituant un lieu. L'enchanteresse fait l'ambiance, la tire de soi et l'y rentre, par un silence palpité de crêpes de Chine. Tout à l'heure va disparaître comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique. Châssis opaques, carton cette intrusion, au rancart! voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide³⁶⁷.

La fantasmagoria di seta e bambù dell'abito fungeva da schermo mobile agli effetti luministici che la Fuller ancora una volta ideò in prima persona:

tende nere e pesanti di ciniglia pendono tutt'intorno al palco e un tappeto nero lucido è steso su tutto il pavimento tranne che su una lastra di vetro che è stata inserita in uno spazio di un metro e venti per un metro e venti circa, ritagliato al centro del palco. A tre metri dalla lastra, sotto il palco, sta Burt Fuller, a guardia delle sue due lampade. Quattro scalette di altezza diversa sono disposte a destra e a sinistra fra le quinte più vicine al pubblico, e su ciascuna sta un elettricista con il suo riflettore in mano. Davanti a ciascun riflettore c'è un tondo girevole di cartone da 30 a 40 centimetri di diametro, con un bordo di dischi di gelatina di diversi colori. Alcuni di questi dischi hanno un colore unico, altri presentano una combinazione di due, tre, quattro o più colori, e gli elettricisti li manovrano in modo rapido e coordinato. I due riflettori principali sotto il palco sono molto potenti e da soli producono più effetti di tutti i riflettori laterali messi insieme³⁶⁸.

³⁶⁶ Pubblicato con questo titolo sulle pagine del «National Observer» il 13 marzo 1893, poi sul primo numero (giugno-agosto 1895) de «la Revue franco-américaine» con il titolo *Étude de danse* (cfr: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor, Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 1565). Per il testo dell'articolo *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller*, cfr. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, pp. 312-314. Per le note sulle varianti del testo, cfr: *Ivi*, p. 1631, dove si apprende che la prima parte di *Autre étude de danse* riprende, sensibilmente modificata, l'articolo del «National Observer» del 13 maggio [sic] 1893, mentre la seconda parte, scritta espressamente per *Divagations*, è un omaggio all'articolo di Rodenbach sulla danza, pubblicato su «Le Figaro» del 5 maggio 1896. Per il testo di *Autre étude de danse. Les Fonds dans le ballet. D'après une indication récente*, cfr: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor, Georges Jean-Aubry, cit., pp. 307-309 e Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, cit., pp. 174-176).

³⁶⁷ Stéphane Mallarmé, *Autre étude de danse. Les Fonds dans le ballet. D'après une indication récente* (1897), in: Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor, Georges Jean-Aubry, cit., pp. 308-309.

³⁶⁸ «Balde» di New York, 11 aprile 1896, cit. in Sally R. Sommer, *Loie Fuller, la fata della luce*, in Eugenia Casini Ropa, a cura di, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 244-245.

Autodidatta, la Fuller dovette subire l'influenza della scuola di Delsarte³⁶⁹, il cui metodo per attori, cantanti e oratori (le lezioni si tennero a Parigi tra il 1840 e il 1870) avrebbe inaspettatamente offerto un solido supporto teorico alla rivoluzione della coreutica moderna. Il sistema di Delsarte, partendo dall'attenta osservazione dei comportamenti umani, elaborava una complicata struttura (il trimundio) basata sull'accordo di nona, per cui l'interiorità dell'uomo sarebbe composta di vita (sensazioni), spirito (le facoltà mentali) e anima (i sentimenti), quest'ultima al vertice della triade. Ad ogni elemento dell'uomo interiore corrisponde a sua volta un elemento corporeo: alla vita l'apparato vocale che emana la voce; all'anima l'apparato dinamico, responsabile del gesto, e allo spirito l'apparato boccale, dal quale scaturisce la parola. Ciascuno di questi apparati è a sua volta tripartito. All'uomo interiore corrisponde dunque l'uomo esteriore. Dalla complicata etica delsartiana deriva la ricerca della corrispondenza tra uomo esteriore ed interiore, tra gesto e psiche. Il corpo è dunque divisibile in tre sezioni: la testa (cui corrisponde lo spirito), il busto (che pertiene all'anima) e le membra (che corrispondono alla componente vitale). La geometria corporea di Delsarte, derivata dal modello platonico espresso nel *Timeo*, «trova impiego in campo gestuale, serve a costruire la partitura mimica dell'attore. Dopo aver proceduto all'esegesi testuale, questi deciderà, sulla base della geografia anatomica, in che modo attivare la complessa macchina corporea nei suoi diversi agenti, assegnando ad ognuno di essi un ritmo, una forma, una direzione nello spazio»³⁷⁰. Ne deriva la definizione dei parametri del gesto armonico: «una delle caratteristiche fondamentali del gesto ideale, per Delsarte manifestazione sincera di una dinamica interiore ricca e raffinata, è l'armonia [...] l'armonia del gesto implica che esso sia compiuto dalla molteplicità delle parti da cui l'organismo è composto (testa, torso, membra)»³⁷¹. Quest'idea di "corpo totale", inteso come struttura unitaria in cui ogni parte è inscindibile dalle altre, si definì già tra secondo Settecento e Ottocento, in conseguenza del recupero della concezione del corpo propria della grecità classica, ma è solo con Delsarte che trova applicazione nella danza.

Se ne deduce che «il danzatore "classico" risulterebbe un produttore di movimenti nello spazio del tutto privo di una vita interiore»³⁷², poiché la tecnica del balletto si basa

³⁶⁹ Cfr. A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., p. 155. Cfr. anche Laurent Guido, *L'âge du Rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

³⁷⁰ Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra editrice, 1996, p. 168.

³⁷¹ E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte...*, cit., pp. 172-173.

³⁷² *Ivi*, p. 176.

sulla frammentazione anatomica, cioè sul movimento di ogni sezione del corpo indipendentemente dalle altre³⁷³. Probabilmente «constatando la corrispondenza tra gli indici gestuali di “freddezza” proposti da Delsarte e alcuni moduli della tecnica orchestrale accademica, i protagonisti della *modern dance* [...] [vullero] ravvisare nel sistema delsartiano un’opposizione al balletto, da loro contestato»³⁷⁴ e sulla base di questo lo elessero a propria «guida ideale».

Il pensiero teorico del musicista francese si diffuse in America tramite il suo allievo Steele Mackaye, rientrato in patria dall’apprendistato francese nel 1870. Esso prometteva a chi lo avesse praticato agilità nei movimenti e armonia interiore, sfociando poi in forme di spettacolo quali la pantomima, la recitazione e lo *statue-posing*, riservate ai dilettanti.

Con Genevieve Stebbins, allieva di MacKaye e autrice di *The Delsarte System of Expression* (1885), il delsartismo, ridotto a una sorta di blanda ginnastica, assurse a metodo teorico-pratico di danza, che permetteva di «scrivere sul corpo [...] un percorso emotivo».³⁷⁵ E come “ginnastica armonica” destinata alle giovani donne fu insegnato anche nei college, a partire dal 1890³⁷⁶. Paradossalmente il pensiero di Delsarte, il cui assunto fondamentale insiste sulla corrispondenza tra psiche e corpo, fu uno dei punti di partenza della corrente astratta della danza americana, tesa a «staccare il corpo dall’anima, a trasformarlo in luce e colore, a metterlo in sintonia, a con-fonderlo con lo spazio esterno anziché con quello interno»³⁷⁷ e che in Loïe Fuller ebbe l’innesco. Ciò avvenne in virtù della condivisa concezione di un “corpo totale” – in Delsarte finalizzato alla ricerca di un’interiorità altrettanto indivisa – cui doveva corrispondere un movimento parimenti unitario, il movimento “a successione” delsartiano³⁷⁸. Secondo il «“grande ordine della successione” di Delsarte, [...] il movimento comincia al centro del corpo e va all’esterno (“successione reale”) o comincia da un’estremità e va all’interno verso il centro (“successione rovesciata”). Questo costituisce il sistema più importante per l’espressione dell’emozione; la sua qualità è fluida, simile a un’onda»³⁷⁹. Una successione per cui un

³⁷³ *Ivi*, p. 175.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 177.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 178.

³⁷⁶ A. Pontremoli, *Storia della danza...*, cit., p. 154.

³⁷⁷ E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte...*, cit., pp. 186.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 181.

³⁷⁹ Vera Maletic, *Rudolf Laban. Corpo spazio espressione*, Paerino, L’Epos, 2011, p. 155 (1ª ed.: *Body Space Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York Amsterdam, Mouton De Gruyter, 1987). Secondo l’autrice «la legge della “successione” di Laban sull’avvio e l’accompagnamento del movimento dal centro alla periferia del corpo può essere paragonata al “grande ordine della successione” di Delsarte», *Ibidem*.

gesto doveva fluire in quello seguente senza soluzione di continuità, proprio come le linee sinuose create dalla Fuller per la sua *Serpentine dance*.

Responsabile di un radicale rinnovamento della danza in un momento in cui questa languiva nel superato formalismo accademico, Loïe Fuller sullo scorcio dell'Ottocento creò uno spettacolo che sfuggiva alla definizione tradizionale di danza e anticipava le istanze delle avanguardie artistiche che di lì a poco si sarebbero affermate:

Loïe Fuller annonce également tout un courant d'expression des avant-gardes modernes, comme le futurisme italien, l'expressionnisme allemand, le synchronisme américain et le constructivisme russe, qui ont misé sur une esthétique du cinétisme et de la lumière. Le tourbillonnement de ses voiles faisait vivre la forme dans l'éphémère d'une apparition-disparition qui, soumise au changement continu, se refusait à toute véritable fonction descriptive³⁸⁰.

La Fuller con la *Serpentine Dance* incarnava la vita culturale di fine secolo, nelle sue varie accezioni, dall'Art Nouveau, al decadentismo, le scienze occulte, il simbolismo, ecc³⁸¹. È in questa proteiforme temperie culturale che si situa anche lo studio condotto da Warburg (1893) sulla rappresentazione femminile nella pittura della fine del Quattrocento. Egli enuclea due principali paradigmi visivi: quello della donna vestita di ingombranti broccati e quello della donna drappeggiata di veli leggeri e fluttuanti mossi dal vento. Questa seconda tipologia, presente in molti dipinti di Botticelli e incisioni a questi coeve, assume un valore ideologico, facendosi segno della libertà femminile³⁸². Riassunta dallo storico dell'arte tedesco mediante l'archetipo della Ninfa, essa incarna la *Pathosformel* danzante che dalle Menadi antiche alle Grazie botticelliane fino alle volute disegnate nell'aria da Loïe Fuller, dà forma al paradosso che sta tra l'etereo librarsi dei veli e la massa corporea seminascosta dal tessuto, tra l'aria e la carne: «Ninfa, con i suoi capelli e i suoi drappaggi in movimento, appare così come un punto d'incontro, sempre mobile, tra il fuori e il dentro, tra la legge atmosferica del vento e la legge viscerale del desiderio»³⁸³.

Loïe Fuller giunse in *tourné* in Italia nel 1902, toccando Roma, Firenze, Genova, Torino e Milano, dove mise in scena la sua *Serpentina*. In quanto abile impresaria di se stessa ed interessandosi dell'illuminotecnica oltre che della coreografia dei suoi spettacoli,

³⁸⁰ G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., p. 22.

³⁸¹ *Ivi*, pp. 24-25.

³⁸² *Ivi*, p. 26.

³⁸³ Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 238-240 (1^a ed.: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parigi, Éditions de Minuit, 2002).

la danzatrice americana «trasgrediva i ruoli di genere»³⁸⁴. Ella inoltre anche fuori scena non indossava il corsetto; eppure ricevette una buona accoglienza in Italia, nonostante la profonda innovazione che le sue danze rappresentavano a confronto con la paludata tradizione ballettistica scaligera. Probabilmente l'accettazione della danza fulleriana in Italia passò attraverso la “desessualizzazione” della sua coreutica, che aveva luogo attraverso l'occultamento del corpo danzante nella stoffa del costume; in tal modo la *Serpentina*, nelle sue diverse varianti, diveniva espressione “spirituale”, che si prestava pertanto a una lettura cattolica: «in un paese conservatore come l'Italia, la negazione della sessualità operata dalla Fuller ben presto si prestò, del resto, a una ammirazione duratura»³⁸⁵.

La *Serpentina* nel cinema muto trovò due diverse modalità di realizzazione filmica: come “dal vero” in quanto mera esecuzione di teatro filmato su di uno spoglio palcoscenico, o come danza diegetizzata, inserita all'interno di un film di finzione. Se nel primo caso è facile attribuirgli la funzione di “attrazione”, fenomeno tipico del cinema delle origini, nel secondo assume invece una funzione più ambigua, tesa tra la giustificazione narrativa e una forte componente attrazionale.

Come “teatro filmato” essa ricorre in almeno due titoli di produzione estera, ma ambientazione italiana: *Danse serpentine*³⁸⁶ – protagonista Leopoldo Fregoli *en travesti*, impegnato in una parodia della rinomata *skirt dance*, a riprova della dilagante moda cui Loïe Fuller aveva dato adito – e un film del 1899 che reca lo stesso titolo³⁸⁷, ma nel quale protagonista è una danzatrice in piena regola. Sappiamo così con certezza che la novità coreica proveniente dall'America era nota anche in Italia fin dal 1897³⁸⁸, sia pure tramite la cinematografia francese. La *Serpentina*, o una delle sue varianti, oltre ad essere stata uno spettacolo teatrale a lungo oggetto di innumerevoli imitazioni³⁸⁹, sullo scorcio dell'Ottocento fu spesso soggetto di riprese cinematografiche soprattutto ad opera di Thomas A. Edison³⁹⁰.

³⁸⁴ P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 101.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 109.

³⁸⁶ *Danse serpentine*, Frères Lumière, 1897. Cfr. A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film “dal vero” di produzione estera 1895-1907*, cit., pp. 40-41.

³⁸⁷ *Danse serpentine*, Frères Lumière 1899, cfr. *Ivi*, p. 88.

³⁸⁸ La prima esibizione della Fuller in Italia risale al 1902. Cfr. P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 103.

³⁸⁹ G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., pp. 26-31.

³⁹⁰ Es.: *Annabelle Serpentine Dance* (Thomas A. Edison, 1894); *Annabelle Butterfly Dance* (Thomas A. Edison, 1894); *Danse serpentine* n. 765 (Louis Lumière, 1896).

I film costituiti da numeri (“attrazioni”) di varietà «condividono con la logica del “dal vero” il carattere prevalentemente riproduttivo delle immagini filmiche, trattandosi di una serie che riprende scene di una pantomima recitata sul palcoscenico di un teatro»³⁹¹. Le modalità di ripresa, sia per i “dal vero” che per i film di *fiction* contenenti una danza *Serpentina* sono generalmente le stesse: mediante un’unica inquadratura fissa (in campo medio o in figura intera), l’operatore di turno riprende frontalmente il danzatore/la danzatrice mentre balla su di un palcoscenico spoglio, davanti a un fondale nero. La messinscena si profila pertanto come uno spettacolo teatrale a tutti gli effetti, allestito *ad hoc* per la macchina da presa. Evidentemente qui ancor più che nel caso delle riprese di danze folcloriche – per le quali vi era forse anche un interesse puramente etnografico – è lo spettacolo del movimento in sé a costituire motivo d’interesse, magari esaltato da strabilianti effetti coloristici, come suggerito dal titolo italiano del film (*Danza serpentina a colori*). Lo stesso tipo di danza evanescente doveva proporre pochi anni dopo la Cines nel film *Le Farfalle*³⁹² (1908), in cui la *Serpentina* appare diegetizzata in una *féerie*. Dovremo attendere il 1914 perché la produzione italiana affronti in proprio la regia della danza evanescente venuta d’oltreoceano incastonandola in una cornice narrativa più matura, all’interno della quale essa apparirà diegetizzata, eppure sfuggente al racconto.

In *L’amazzone mascherata*³⁹³ troviamo infatti un breve saggio di danza *Serpentina* contenuto in una sequenza nella quale si svolge un ricevimento. Il film è uno spy-movie *ante litteram* all’interno del quale la danza non ha reale giustificazione, benché pienamente integrata nella narrazione. Se è vero infatti che la scena del ricevimento fa parte del

³⁹¹ A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia, i film “dal vero” di produzione estera 1895-1907*, cit., pp. 10-12.

³⁹² «La ripresa dal vivo di un balletto basato sull’iterazione della “danza serpentina”, viene usato come finale per una favola amorosa d’ambientazione cinese. I primi due quadri, con la cattura della ballerina-farfalla e la violenta punizione del pretendente-calabrone, rispettano una sorta di idea coreografica complessiva. Ma, nell’ultimo, la realtà documentale si trasfigura, e quell’insieme di tuniche bianche agitate con perizia sulle quali le colorazioni manuali vanno a depositarsi (forse?) casualmente in un incessante, complesso e fantasmagorico caleidoscopio, paiono (a posteriori?) anticipare quel “dinamismo cromatico” di sapore futurista di imminente certificazione (il Manifesto marinettiano, è noto, è del 1909).», CM, *Farfalle, Le* (Cines, 1908), scheda relativa al film nel database de “Le giornate del cinema muto” (http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=5002); cfr. anche A. Bernardini, V. Martinelli, *Il Cinema Muto Italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, cit., p. 146. Cfr. anche la scheda relativa al film, nell’indice di film in appendice al presente testo. Con il titolo *Les papillons japonaises*, Segundo de Chomón nello stesso 1908 realizzò un film di produzione Pathé, che termina proprio con una *Butterfly Dance*, una variante della *Serpentina*.

³⁹³ *L’amazzone mascherata*, di Baldassarre Negroni (Celio Film, 1914). Lunghezza originale: 1606m. Copia consultata presso Eye library (Amsterdam). Titolo copia: *De Geheimzinnige Amazona. Groot Spionnen Drama In 4 Acten* (L’amazzone misteriosa. Grande dramma di spionaggio in quattro atti), 35mm nitrate print, lunghezza copia: 1181m, Desmet collection.

racconto filmico a tutti gli effetti (dipende pienamente dal legame di causa-effetto che lega tra loro le sequenze), tuttavia la lunga inquadratura dedicata alla danza è del tutto accessoria: eliminandola il racconto sussiste. C'è di più: l'insistenza della macchina da presa su un'azione marginale rispetto al racconto spezza la diegesi, quella sospensione dell'incredulità che pertiene all'identificazione spettatoriale con lo sguardo della macchina da presa (identificazione primaria)³⁹⁴, recuperando alla danza quella funzione "attrazionale", di spettacolo esibito per se stesso e dunque autosufficiente, tipica delle vedute del primo cinema³⁹⁵. Ritengo infatti che questa dimensione di "spettacolo puro" della danza sia qui da interpretare come mero retaggio del Modo di Rappresentazione Primitivo³⁹⁶, in quanto a danzare non è la protagonista del film (Francesca Bertini alias Contessa Francesca Ferrara), bensì danzatrici professioniste – a quanto sembra – appositamente ingaggiate per l'esecuzione della coreografia e dunque non è possibile in questo caso addurre la presenza della scena ad una precisa volontà di esibizione della figura divistica, benché il film sia a tutti gli effetti un "diva film"³⁹⁷.

Secondo Angela Dalle Vacche, *L'amazzone mascherata* è un remake del film di Benjamin Christensen *Det Hemmelighedsfulde X (The Mysterious X/Orders under Seal;* Danimarca 1913-14), uno spy thriller che aveva ricevuto una buona accoglienza in Italia. La formula del film d'avventura riservava ai personaggi femminili un ruolo meno passivo rispetto ai soliti adattamenti operistici. Qui Francesca Bertini, che aveva già collaborato con Baldassarre Negroni per il ruolo *en travesti* di *Histoire d'un Pierrot*³⁹⁸, veste i panni divistici, in un film prodotto dalla Celio-Film di Roma, la casa di produzione presso la quale l'attrice aveva iniziato a lavorare nel 1912, reduce dall'esperienza nella Film d'Arte Italiana, e dove sarebbe rimasta fino al 1914, quando lasciò la Celio-Film per la Caesar Film. Proprio nel periodo in cui lavora alla Celio, si situa la sua consacrazione divistica: «L'ascesa dell'attrice culmina con *Sangue Bleu* di Nino Oxilia, il primo film Celio concepito in funzione assoluta del personaggio Bertini (1914). È la pellicola che la

³⁹⁴ Cfr. N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, cit., p. 217. Burch avvalorava qui la tesi espressa in Jean-Louis Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, «Cinétique», 7-8, 1970; Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980 [1^a ed.: *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977].

³⁹⁵ Vd. *supra*, p. 5.

³⁹⁶ Proprio cioè del cosiddetto "cinema primitivo" (1895-1915 ca.), cfr. N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, cit., *passim*.

³⁹⁷ «Il "diva film" è anzitutto un'esplorazione delle potenzialità del cinema: per la prima volta si intende fare di una pellicola il supporto promozionale dell'immagine divistica nel tentativo di compensare una costruzione mediatica di minimo spessore ed entità quantitativa», cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 19.

³⁹⁸ Vd. *supra*, pp. 81 e sgg.

consacra diva, termine coniato per lei nel 1915»³⁹⁹. Ma l'apice della carriera lo raggiungerà solo più tardi (1914-19), alla Caesar dell'avvocato Giuseppe Barattolo, che le accorderà compensi da capogiro. «Barattolo le offre il repertorio delle prime donne teatrali che avrebbe fatto ottenere al “diva film” la legittimazione culturale cui il genere aspirava»⁴⁰⁰. Il diva film si configurava infatti come l'ideale proseguimento del teatro melodrammatico borghese, incentrato sul movente della gelosia e dell'inganno⁴⁰¹.

Nel film, al modello di femminilità positiva incarnato dalla Contessa Francesca Ferrara (Francesca Bertini), si oppone quello negativo di Nadia, la zingara (Leda Gys), la cui identità esotica costituisce un escamotage per far passare nel cinema italiano un'icona di femminilità pericolosa, alter ego, in ultima analisi, della “donna nuova” che si andava affermando sull'onda dei movimenti femministi nati già alla fine dell'Ottocento⁴⁰². «The practice of putting characters with foreign last names in diva films also allowed filmmakers to explore stories of divorce, separation, and adultery»⁴⁰³ quando la legalizzazione del divorzio in Italia era ancora di là da venire (1974). Un tema, quello della donna nuova dall'immagine forte e volitiva, che ricorrerà in questi precisi termini in altri film come *Tigre reale*⁴⁰⁴ (dove si narrano le vicende di un'adultera recidiva) e che qui troviamo veicolato giustappunto dall'antagonista Nadia e dalle danzatrici-seduttrici che distraggono gli ospiti del ricevimento (sul piano diegetico) e il pubblico (su quello extra-diegetico).

Il diva film in altre parole è l'occasione per la protagonista di misurarsi anche sul grande schermo con i ruoli delle grandi attrici teatrali dell'Ottocento e insieme l'occasione per il cinema italiano di sdoganare temi che danno corpo a istanze già attive ma ancora frustrate nella cattolica società italiana.

In *L'amazzone mascherata*, la scena di danza è introdotta al min. 28':46'' dal titolo «*De geheimzinnige amazona. Derde acte*» (*L'amazzone misteriosa. Terzo atto*), seguita subito dopo dalla didascalia «In Silistrie. Stérosky leeft er lustig op los» (A Silistra. Stérosky vive lì allegramente libero), che introduce la scena di danza, del tutto superflua ai fini della narrazione.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 43.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 61.

⁴⁰¹ A. Dalle Vacche, *Diva...*, cit., p. 95.

⁴⁰² Cfr. Barbara Caine, Glenda Sluga, *L'Europa e la donna 1780-1920*, Porto Sant'Elpidio, 2002, Wizarts, pp. 121-123; 133-140.

⁴⁰³ A. Dalle Vacche, *Diva...*, cit., p. 94.

⁴⁰⁴ Vd. *supra*, pp. 109-111; vd. *infra*, pp. 157 e sgg. Per altri esempi, qui non analizzati, cfr. A. Dalle Vacche, *Diva...*, cit., p. 94.

La danza ha inizio (min. 28':52''): totale, salone dove si svolge un ricevimento. In primo piano la lunga tavola con i commensali. Sei ballerine vengono avanti dal fondo dell'inq. (da un'altra stanza visibile in profondità di campo) verso l'obiettivo, disposte due a due in tre file parallele, frontali rispetto alla macchina da presa. Tengono le braccia (e le bacchette del costume) in alto. Le due ballerine in prima fila scuotono velocemente le braccia/bacchette durante la breve corsa che compiono per venire verso l'obiettivo, mentre quelle dietro tengono le braccia ferme, chiudendo le bacchette in una sorta di *couronne*.

Le due davanti cominciano a muovere le braccia in questo modo: prima le allargano verso l'alto, poi le abbassano stringendole verso il busto. Il movimento si ripete per cinque volte. Poi si muovono secondo una traiettoria differente: disegnano delle spirali con la stoffa dell'abito portando le braccia dapprima in alto alla loro sinistra, poi abbassandole in posizione centrale, quindi portandole in alto a destra. Ripetono la serie per tre volte.

A questo punto compiono quattro giri su se stesse (da sinistra verso destra, piedi *par terre*, il peso alternativamente sull'uno o sull'altro. In questo modo si disegnano delle spirali attorno alle danzatrici, mediante l'abito) mentre tengono le braccia in alto e le scuotono velocemente avanti e indietro, finché si inginocchiano a terra (è la chiusura dell'ultimo giro nonché della coreografia) e si fermano coprendosi il volto con la stoffa dell'abito.

Nel frattempo le ballerine delle due file retrostanti hanno eseguito una diversa coreografia, rimanendo ferme sul posto. Dapprima l'ultima fila abbassa le braccia "alla seconda" (erano entrate in scena tenendole in alto *en couronne*), allargando così le bacchette. Un attimo dopo la fila di mezzo fa altrettanto. L'ultima fila rialza le braccia, poi le riporta in seconda. Allora è la fila di mezzo a rialzare le braccia (per un tempo più lungo rispetto all'ultima fila), quindi le porta in seconda (mentre le due ballerine davanti sono scese in ginocchio): siamo al termine della danza e le danzatrici, pur restando in piedi, rivolgono la testa verso il pubblico per lievi cenni di saluto. A questo punto abbassano le braccia e tutte le ballerine sciolgono le file: è la fine della danza (min. 29':20''). (Figg. 24.a.-b.).

La coreografia corrisponde quasi alla lettera ad alcuni passaggi della *Danse serpentine*, stando alla descrizione fornita dalla stessa Fuller nella richiesta di protezione di proprietà per i diritti d'autore che presentò all'ufficio dei copyright di Washington nel 1892. La domanda fu purtroppo invalidata pochi mesi dopo la presentazione (18 giugno 1892) a conclusione del relativo processo, sulla base del fatto che la legge americana sui

diritti d'autore ancora non riconosceva la proprietà intellettuale per danze o balletti sprovvisti di trama narrativa⁴⁰⁵.

Nel testo della domanda si fa riferimento, con dovizia di particolari, ad alcuni momenti della *Serpentina* nella sua prima versione; in particolare nel primo e nel secondo quadro è possibile riconoscere alcuni movimenti visti nella scena filmata da Negroni.

Nel primo quadro del brevetto si fa infatti riferimento ad una figura iniziale, che aderisce all'incipit della danza anche nel film: «Figure: robe balancée au-dessus de la tête de l'avant vers l'arrière et de l'arrière vers l'avant»⁴⁰⁶. Si tratta evidentemente del movimento oscillatorio delle bacchette tenute in verticale dalle sei ballerine, durante l'entrata in scena/campo.

Una descrizione del secondo movimento (le braccia prima allargate verso l'alto esternamente, poi abbassate stringendole verso il busto, modulo ripetuto per cinque volte), si trova invece nel secondo quadro enunciato nel brevetto: «ensuite, par un mouvement sur le devant, de l'intérieur vers l'extérieur, la danseuse fait avec la robe des rouleaux ou des vagues comme on en voit au bord de la mer»⁴⁰⁷.

Di nuovo nel primo quadro invece si ritrovano le tre spirali disegnate con le braccia frontalmente nel film: «la danseuse se tient au centre de la scène, attrape sa jupe de chaque côté en bas, la relève et, bougeant les mains de droite à gauche, elle imite la forme d'une spirale»⁴⁰⁸.

Lo stesso nel primo quadro è tratteggiata anche la chiusura della danza: «ensuite, par de petits tours rapides vers l'arrière (la jupe soulevée de chaque côté), elle revient vite vers le centre et enchaîne sur quelques tournolements. Enfin, enroulant la robe sur ses deux bras, elle pose un genou à terre, tenant la robe en haut derrière sa tête afin de créer un fond»⁴⁰⁹. In quest'ultimo brano, nonostante piccole variazioni (i giri compiuti in movimento anziché sul posto e senza scuotere le braccia, la posa finale con le braccia dietro la testa anziché davanti), non può sfuggire la sostanziale analogia delle due scene descritte: sia nel testo del brevetto che nel film le ballerine girano su se stesse tenendo le braccia e dunque il vestito in alto e si inginocchiano per concludere la coreografia.

La semplicità dei movimenti necessari all'esecuzione della *Danza Serpentina* era funzionale alla descrizione delle volute mediante l'abito. Ogni gesto veniva compiuto in

⁴⁰⁵ G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., p. 94.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 81.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 83.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 82.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

vista dell'effetto ottico che doveva creare e non perché fosse espressivo in sé. Nella *Serpentina* l'abito era la danza; inoltre esso serviva da schermo mobile, cui si sovrapponevano gli effetti luministici e pittorici creati mediante le lampade elettriche e i vetri colorati ad esse applicati.

IV.2 Isadora Duncan e la lezione greca

Il costume di scena fu al centro delle riflessioni anche di Isadora Duncan, pioniera della danza moderna e per un breve periodo allieva della Fuller, che ai primi del Novecento propose la sua personale rivoluzione coreutica, la quale prevedeva l'impiego di una tunica "alla greca", che lasciasse il corpo libero di esprimersi in modo naturale, non più costretto dal busto del tutù: «sbarazzandosi del rigido corpetto e delle scarpine a punta, il corpo doveva ritrovare l'assoluta bellezza della nudità»⁴¹⁰. Quella del recupero di un abbigliamento all'antica era una tendenza che si andava diffondendo trasversalmente nella cultura occidentale dei primi anni del secolo. Ciò fu dovuto sia alla riforma dell'abbigliamento femminile in corso "per la salute della donna" – la Healthy and Artistic Dress Union di Londra si schierò a favore di un abito sul modello greco-antico⁴¹¹ – sia alla straordinaria scoperta di Schliemann, l'archeologo tedesco che negli anni settanta dell'Ottocento aveva scoperto i resti di Troia, Micene e Tirinto, riportando così quelle civiltà prepotentemente "alla ribalta".

Nell'ambito della moda femminile fu Mariano Fortuny, artista catalano attivo a Venezia, a riscoprire il modello del chitone greco rivisitandolo in una moderna tunica, il "Delphos", cui aggiunse la sciarpa "Cnossos" (1907), in omaggio alla riscoperta della civiltà minoica e agli scavi condotti a Creta dall'archeologo inglese Arthur Evans⁴¹². Anche Madeleine Vionnet, alla ricerca di un modello di abbigliamento per la donna moderna, si rivolse all'iconografia della Grecia antica, realizzando abiti innovativi dal gusto arcaico, basati sul concetto del drappaggio:

⁴¹⁰ P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 123.

⁴¹¹ E. Morini, *Storia della Moda...*, cit., p. 205.

⁴¹² *Ivi*, p. 135.

Vionnet ricominciò da capo, tornando all'antico abito mediterraneo e lavorando con il tessuto senza tagliarlo secondo [le] forme del corpo, ma montandolo in maniera tale che potesse seguire autonomamente le fattezze corporee. Una delle sue prime realizzazioni in questa direzione fu un modello composto di quattro quadrati di tessuto utilizzati in diagonale e sospesi alle spalle con uno spigolo per ciascuno [...]. Il risultato era una specie di chitone greco con una caduta del tutto nuova, che aderiva al corpo senza richiedere nemmeno la fitta plissettatura che Fortuny aveva brevettato pochi anni prima, ma lo faceva naturalmente per il semplice effetto dell'elasticità e del peso della stoffa usata in sbieco. Una cintura annodata in vita era il massimo intervento di costrizione⁴¹³.

Probabilmente Madame Vionnet risentì sia della battaglia dell'unione britannica, che delle idee della Duncan⁴¹⁴, la quale era solita presentarsi in scena «senza gioielli, senza busto, senza scarpette, le linee libere del corpo e la pelle nuda visibili sotto una semplice tunica alla greca, i movimenti senza alcun genere di virtuosismo, solo tesi all'eloquenza, sorgenti dalla vita invece che da una convenzione fissata, e proclamanti la pienezza della convinzione emotiva con un'elevazione di stile che trasformava la verità personale in una sorta di universalità eroica».⁴¹⁵

In antitesi alla tradizione accademica che comprimeva il corpo delle ballerine in corsetti e scarpe da punta, la danzatrice promossa da Isadora rinnegava quella tecnica coreutica come innaturale e indossava morbidi peppli, danzando scalza, compiendo movimenti semplici e quotidiani come passi, brevi corse e saltelli. Il testo *La danza del futuro*, scritto intorno al 1902-1903 in occasione di una conferenza tenuta da Isadora al Circolo della Stampa di Berlino nel 1903⁴¹⁶, costituisce una sorta di manifesto di poetica, o meglio di coreutica, della danzatrice americana. Qui Isadora esalta i movimenti del corpo nudo come i soli veramente naturali, suggerendo in tal modo che la scelta del costume riformato alla maniera greca, più aderente al corpo senza costringerlo, fosse finalizzata ad avvicinare quanto più possibile quell'ideale di corporeità e di movimento. Al contrario, nel balletto classico il ricorso ad un abbigliamento scomodo e movimenti innaturali è responsabile della deformazione dello scheletro. Nel testo ella stigmatizza infatti la scuola del balletto accademico come foriera di un tipo di movimento sterile perché innaturale, in quanto studiato per contrastare la forza di gravità e contro la natura dell'individuo. La

⁴¹³ *Ivi*, p. 208.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 206.

⁴¹⁵ John Martin, *Isadora Duncan: la danza*, in E. Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, cit., p. 148.

⁴¹⁶ Poi ripubblicato nello stesso anno (1903) da Diederichs Verlag, il testo uscì per la prima volta negli Stati Uniti nel 1909. Cfr. Isadora Duncan, *L'Arte della Danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2007, p. 76.

gestualità e i passi della danza libera da lei proposta dipenderanno invece dalla forma del corpo, per cui ciascun danzatore elaborerà il proprio movimento, diverso da quello di ogni altro. In questo contesto il riferimento alla pittura vascolare e dei bassorilievi della Grecia Antica è finalizzato alla ricerca del movimento primigenio, supposto naturale, in cui da ogni gesto scaturisca il successivo; un movimento che sia il risultato di un rapporto armonico tra corpo e anima⁴¹⁷. Non pedissequa imitazione della danza antica, ma ispirazione a quel modello per trarne la lezione di armonia del movimento che sottintende.

Sebbene nel pensiero della Duncan scompaiano i tratti della dottrina delsartiana intrisi di religiosità, tuttavia ella ne conserva le tesi fondamentali, pur non dichiarandone esplicitamente una diretta derivazione. Come il musicista e teorico francese, anche Isadora crede fermamente che la dinamica debba essere sincera manifestazione dell'anima, pena la creazione di un movimento sterile o insignificante, quale si profila invece quello del balletto, esecrato dalla Duncan come da Delsarte. Il movimento "sincero" auspicato, sorge per entrambi dal plesso solare⁴¹⁸.

Anche il cinema, attenta specola della contemporaneità, risente della fascinazione per la Grecia antica attraverso la danza. Si riscontrano cioè, nella produzione italiana del muto di cui qui ci occupiamo, casi in cui è quella suggestione iconografica a delinearsi attraverso la gestualità del modernismo coreutico principalmente riconducibile alla concezione di movimento applicata da Isadora Duncan, giunta a Roma nel 1912, quando si esibì al Teatro Costanzi in alcuni spettacoli che ottennero un grande successo, senza tuttavia dar adito ad una tournée. Vediamo dunque alcuni esempi significativi di questa casistica cinematografica italiana.

In *Rapsodia satanica*⁴¹⁹ le occorrenze della danza sono tre. La prima si verifica nella sequenza dell'incontro tra la contessa Alba d'Oltrevita e i due fratelli Tristano e Sergio: nel parco in cui si conoscono, durante una sorta di festa della primavera, ragazze e ragazzi descrivono girotondi e girandole scorrazzando da una parte all'altra in modo estemporaneo. Alla fine della prima parte, durante il ricevimento nel corso del quale Sergio si toglie la vita, alcuni invitati ballano insieme ad Alba una danza in forma circolare, sostanzialmente un girotondo con semplici incroci dei piedi e un'inversione della direzione del giro. In questa sequenza Lyda Borelli appare vestita come una Salomè (Fig. 25), in una

⁴¹⁷ Isadora Duncan, *La danza del futuro*, ora in. Id., *L'Arte della Danza*, cit., pp. 67-76.

⁴¹⁸ E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte...*, cit., pp. 182-184.

⁴¹⁹ *Rapsodia satanica*, regia di Nino Oxilia (Cines, 1917). Lunghezza originale 905m. Lunghezza copia consultata (Cineteca italiana): 850 m (35 mm. nitrato).

toilette simile a quella con la quale era apparsa in *Ma l'amor mio non muore!* (1913), il film del suo trionfale esordio cinematografico, che segnò anche l'avvento del "diva film". Entrambe le mise derivano a loro volta da quella da lei indossata in occasione dell'interpretazione teatrale di Salomè per la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, con Ruggero Ruggeri primo attore che per lei allestì nel 1909 il dramma omonimo di Wilde (*Salomé*, 1893)⁴²⁰ (Fig. 26).

La terza ed ultima danza è quella finale: l'abbandono all'amore di Alba prende la forma di una rarefatta danza dei veli⁴²¹. Indossato un velo che si pone sul volto con fare rituale (la vediamo contemporaneamente in primo piano e in piano americano grazie a un sapiente gioco di specchi)⁴²², Alba si produce in una sorta di passeggiata lenta e solenne attraverso il parco, ripresa in diversi tagli, dalla figura intera al primo piano, all'effetto primo piano⁴²³. Parlare di danza in questo caso potrebbe apparire una forzatura, ma a cifrare coreuticamente questa sequenza non è tanto ciò che vediamo sullo schermo, quanto piuttosto quello a cui rimanda: l'abito lungo di tessuto velato simile nella foggia a una "tunica alla greca", il lungo velo con cui si cela il volto, la posa fuggevole nella quale si lascia cogliere per pochi istanti e che assurge a metonimia di tutta la danza, rinviano al modello della danza libera di Isadora Duncan (Fig. 27). Il ventre proteso in avanti, le braccia aperte e stese all'indietro come ali spiegate, il volto coperto dal velo a simulare la mancanza della testa, ricalcano le linee della Nike di Samotracia (II sec. a. C.), statua acefala oggi conservata al museo del Louvre di Parigi, *topos* della prima danza moderna e posizione ricorrente nelle danze di Isadora, a giudicare dalle numerose rappresentazioni pittoriche che la ritraggono proprio in questa posizione⁴²⁴.

Angela Dalle Vacche ha invece individuato nella coreutica di Loïe Fuller il modello sotteso alla "danza" di Lyda Borelli nel film: «Mindlessly seductive, the diva enjoys dancing as much as Salome does, without thinking about the effect of her actions. In the second half of the narrative, however, as soon as Borelli rebels against the devil's influence, she embraces a completely new role model, the famous American dancer Loie Fuller»⁴²⁵. Ritengo tuttavia che in questo caso essendo la danza sostanzialmente ridicibile

⁴²⁰ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 97-98.

⁴²¹ *Ivi*, p. 137.

⁴²² È la sequenza introdotta dalla didascalia: «Si velò sacerdotessa dell'amore e della morte»

⁴²³ Effetto primo piano: «deriva da un attraversamento profilmico della profondità da parte di un soggetto che si avvicina alla macchina da presa.», Cfr. Giulia Carluccio, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb, 1999, p. 63.

⁴²⁴ Patrizia Veroli, *Una pioniera del modernismo*, in Isadora Duncan, *L'Arte della Danza*, cit., pp. 43,52.

⁴²⁵ A. Dalle Vacche, *Diva...*, cit., p. 80.

a una camminata durante la quale si individuano alcune “pose” statuarie, il principale riferimento sia piuttosto la gestualità tipica della Duncan; si noti inoltre che l’abito della Borelli somiglia molto a un lungo peplo, come la tunica “alla greca” con cui era solita danzare la Duncan.

In *L’invidia*⁴²⁶ sono contenute quattro scene di danza, la prima delle quali – interpretata da Francesca Bertini nella parte della ballerina Lelia di Santa Cruz – è intrisa del modernismo coreutico greco-connotato ascrivibile al pensiero della Duncan.

Nella prima scena di danza del film l’attrice indossa una lunga tunica “alla greca” con due profondi spacchi laterali decorati con il classico motivo “a meandro”. Lo stesso decoro sottolinea lo scollo a barca dell’abito smanicato con spalline sottili. Una cintura con alcuni pendagli le cinge la vita e ha un diadema in testa. Completa la tenuta una lunga stola ricamata che indossa sopra l’abito. Danza a piedi nudi. Spesso si sofferma in pose bidimensionali a imitazione dei bassorilievi greco-antichi⁴²⁷. Nella sequenza di cui questa scena fa parte, il conte di Monfiore (Livio Pavanelli) visita un teatro di Varietà di Parigi, dove assiste a un’esibizione di Lelia.

La scena di danza ha inizio al min. 02’:09” e si protrae fino al min. 04:14.

Inq. 1, campo lungo: palcoscenico visto frontalmente, a sipario chiuso.

Inq. 2, piano americano: ingresso del palchetto. Entrano in campo da sinistra il conte e i suoi amici che si siedono all’interno del palchetto e si chiudono la porta alle spalle.

Inq. 3: un’iride si apre svelando in campo medio una porzione del palcoscenico visto frontalmente. Lelia entra in campo/scena da destra. Mantenendo una posa bidimensionale – le spalle al pubblico, il braccio sinistro poggiato sul fianco, il destro steso indietro – esegue una camminata lenta e solenne a passi cadenzati, ciascuno dei quali è compiuto poggiando a terra prima la mezza punta, poi il tallone. Delinea una traiettoria semicircolare a partire dal lato destro del quadro. A un tratto esce dal quadro a sinistra, quindi rientra in campo dallo stesso lato ma quando riappare ha cambiato posa: di spalle rispetto al pubblico, ora è il braccio destro che poggia sul fianco e “guida” la marcia, mentre il sinistro è steso

⁴²⁶ *L’invidia*, regia di Eduardo Bencivenga (1919). Sulla copia del film consultata è indicata come casa di produzione la Società Anonima Leoni Films, mentre nel volume Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, cit., p. 137, è indicata come casa di produzione la «Bertini per la Caesar-film». Lunghezza originale 1936m. Copia consultata: NFA - Národní Filmový Archiv (Praga). Titolo copia: *Závist. Tanečnice Lelia* (Invidia. La ballerina Lelia). Film ricostruito a partire da due copie nitrato colorate, rispettivamente della lunghezza di 1478m e 1555m. Lunghezza copia (B/N): 1473,7m. Il metraggio più corto della nuova copia è dovuto al fatto che uno dei materiali di partenza contiene lunghe didascalie in tedesco. Copia con didascalie in ceco.

⁴²⁷ Cfr. P. Veroli, *Una pioniera del modernismo*, cit., p. 26.

indietro. Terminato il semicerchio si volge verso il pubblico, cui poi volta nuovamente le spalle girando verso il lato sinistro del quadro per eseguire una breve corsa diretta al fondo del palcoscenico, mentre tiene tutte e due le braccia in posizione di “arabesca a braccia in opposizione”. Così facendo “disegna” al suolo un percorso immaginario a forma di “S” e, con le braccia in arabesca come detto, dispiega la lunga stola ricamata che indossa sopra l’abito.

Inq. 4, campo medio: il palchetto dove si trova il conte di Monfiore con i suoi amici, visto frontalmente.

Inq. 5, figura intera: Lelia si è tolta la stola, che ora giace ai suoi piedi. Scorgiamo però un secondo velo che indossa drappeggiato sopra l’abito (è agganciato alla spallina sinistra e al lato destro della cintura). Si dispone in una posa bidimensionale: porta le mani sulla testa mantenendo i gomiti bene allargati, il volto di profilo leggermente all’insù. Cammina quindi verso la sinistra del quadro a passi solenni e ritmati come prima. Poi indietreggia velocemente in diagonale verso il fondo della scena, con le braccia in posizione di “arabesca a braccia in opposizione”. Quando ha già percorso quasi tutta la longitudine del palcoscenico si gira verso il fondo, riporta le mani alla testa come sopra e descrive un piccolo cerchio a terra spostando il peso ora su di un piede, ora sull’altro.

Intertitolo: «Sotva ji Spatřil, vznřtřlo se jeho srdce požřrem» (appena la vide, il suo cuore si incendiò).

Inq. 6, mezzo primo piano: il conte incorniciato da un mascherino rotondo.

Inq. 7, figura intera: Lelia danza ora in una nuova posa ieratica. Dispone le braccia alla sua sinistra: il sinistro steso, il destro che lo “insegue” similmente a quanto accade nella posizione di “arabesca con entrambe le braccia in avanti”, secondo la definizione del metodo Cecchetti. Il volto è di profilo, orientato anch’esso verso la sua sinistra. Mantenendo questa posizione si sposta verso la sinistra del quadro incrociando i piedi con i medesimi passi cadenzati. Quindi fa scivolare il braccio destro sul sinistro, mentre quest’ultimo gira il palmo della mano alternativamente verso l’alto e verso il basso e il viso si volge a sinistra del quadro per poi tornare verso destra. Poi riporta le mani alla testa; dando le spalle al pubblico compie un giro su entrambi i piedi, quindi si rivolge nuovamente verso il pubblico e la mdp. Indietreggia a piccoli passi (in una sorta di *pas de bourrée couru* eseguito con i piedi paralleli), mentre rivolge le braccia al cielo con i gomiti piegati verso il basso, in atteggiamento di preghiera come il volto. A un tratto si ferma sul fondo della scena, porta entrambe le braccia verso il suo lato sinistro. A questo punto – lo

deduciamo dall'inquadratura di Lelia a seguire – sfilata il velo chiaro che indossava, drappeggiato sull'abito, fin dall'inizio della danza.

Inq. 8, mezzo primo piano: il conte incorniciato da un mascherino rotondo.

Inq. 9, campo medio: Lelia sostiene ora il velo alla sua destra con entrambe le braccia, quindi se lo porta dietro la schiena e con uno scatto repentino corre verso il proscenio a piccoli passi con i piedi paralleli. Circa a metà del palcoscenico rallenta e solleva prima il ginocchio destro, poi il sinistro. Quindi riporta il velo davanti a sé e stratonandolo rapidamente per due volte indietreggia velocemente verso il fondo. Poi esegue un *balancé* laterale a sinistra volgendo le spalle al pubblico; si gira di nuovo a favore della macchina da presa ed esegue un *balancé* laterale a destra e uno a sinistra.

Inq. 10, piano americano: il conte e i suoi amici nel palchetto.

Inq. 11, figura intera: Lelia assume una posa bidimensionale. Il busto frontale, il volto e le gambe di profilo rivolti verso la sua destra. Il braccio sinistro è all'altezza del viso, verso la sua sinistra, con il gomito piegato verso il basso di profilo, similmente alle raffigurazioni dell'antico Egitto, mentre il braccio destro è steso in basso alla sua destra. Sostiene il velo con entrambe le braccia. Il peso poggia sulla gamba destra, mentre la sinistra è in *croisé devant* a sinistra, rivolta *en dedans*, con il ginocchio leggermente flesso e il collo del piede steso. Da questa posizione arretra lateralmente verso la destra del quadro. Quindi avanza di nuovo verso sinistra e ripropone la medesima posa laterale. Fa un passo indietro verso la destra del quadro, poi ne fa un secondo incrociando il piede destro sul sinistro.

Inq. 12, piano americano: il conte e i suoi amici nel palchetto.

Inq. 13, campo medio: il busto proteso in avanti, il volto velato, il braccio sinistro piegato a sorreggere il velo davanti al volto, mentre il destro è steso indietro, corre verso il proscenio. Solleva il ginocchio destro. Torna indietro correndo verso il fondo della scena. Manipolando il velo, inizia una traiettoria circolare correndo verso la sinistra del quadro, che prosegue nell'inquadratura successiva. Per muovere il velo piega alternativamente le braccia, che lo sostengono, alla sua sinistra e alla sua destra (tre volte: sx-dx-sx), assecondando così l'inclinazione del busto. Questo movimento ricorda sensibilmente quel «[bouger] les mains de droite à gauche», con cui la Fuller creava la spirale della *Serpentina*⁴²⁸.

Inq. 14, figura intera: conclude il cerchio verso la destra del quadro muovendo le braccia come sopra (due volte: dx-sx), quindi compie due giri su se stessa verso la sua sinistra su

⁴²⁸ G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., p. 82.

entrambi i piedi, finché cade a terra come una menade. Durante i giri il velo, che sostiene con le braccia al di sopra della testa, le si avvolge intorno al corpo. (fine della danza vera e propria al min. 03':42'').

Inq. 15, mezzo primo piano: il conte applaude, incorniciato da un mascherino rotondo.

Inq. 16, campo lungo: il sipario è già chiuso sul palcoscenico.

Inq. 17, figura intera: Lelia sul palcoscenico con in mano un mazzo di fiori inclina il capo in segno di gratitudine per l'apprezzamento del pubblico (fuori campo) che le getta dei fiori. Mentre arretra per lasciare il palco un'iride chiude l'inquadratura.

Inq. 18, campo lungo: il sipario si chiude sul palcoscenico

Inq. 19, figura intera: il conte e i suoi amici gettano dei fiori dal palchetto.

Inq. 20, figura intera: due valletti aprono lateralmente il sipario per fare spazio a Lelia che si avvicina al proscenio per i saluti al pubblico. Ha di nuovo indosso l'ampia stola ricamata che aveva all'inizio e reclina la testa verso il pubblico (fuori campo) che le getta dei fiori, quindi indietreggia nuovamente.

Inq. 21, mezzo primo piano: il conte applaude, incorniciato da un mascherino rotondo.

Inq. 22, figura intera: il conte e i suoi amici gettano dei fiori dal palchetto, quindi si alzano dalle loro poltrone.

Inq. 23, piano americano: ingresso del palchetto che il conte e i suoi amici abbandonano uscendo a sinistra del quadro e lasciando il campo vuoto (Fig. 28).

Nella seconda scena, che si svolge durante la sequenza di una festa privata, l'abito identifica la danza come orientalista. Per l'analisi della stessa rinvio pertanto al paragrafo dedicato a questa sottocategoria coreutica, in modo da poterla collocare nel quadro del contesto più ampio al quale fa riferimento⁴²⁹.

Le altre due scene di danza del film sono piuttosto attinenti alla sfera del ballo da sala. Nella stessa sequenza della festa, in una delle successive inquadrature, si scorgono due coppie che ballano a ritmi diversi sullo sfondo, mentre Lelia in piano americano sta conversando e bevendo con altri due invitati. Lo scarto ritmico tra la danza delle le due coppie lascia supporre il mancato uso della musica sul set al momento di girare la scena: una coppia sembra ballare un valzer, mentre l'altra una danza su un ritmo binario.

La quarta ed ultima scena di danza ha luogo durante la sequenza successiva: ritroviamo la figlia di Lelia ormai grande ad una festa, dove si ballano forse un valzer –

⁴²⁹ Vd. *infra*, pp. 176 e sgg.

l'inquadratura in campo medio è davvero troppo breve per poter valutare inequivocabilmente – poi dei semplici girotondi.

Nelle prime due scene qui menzionate, sono innanzitutto i costumi a chiarire l'ambito coreutico di riferimento: come una divisa informano immediatamente dell'identità della danza a seguire. Nella prima⁴³⁰ Lelia/Francesca Bertini indossa una tunica alla greca, evidente richiamo alla danza libera di Isadora Duncan in voga in quegli anni, così come la moda degli abiti "alla greca" diffusa da Mariano Fortuny e Madeleine Vionnet in primo luogo. Il lungo velo che la Bertini indossa nella fase introduttiva della coreografia ha infatti il gusto e il taglio dello scialle "Cnossos" ideato da Fortuny, la cui ispirazione era fin dal nome nell'antica Grecia.

Il richiamo alla greicità classica è confermato dalla coreografia: sebbene la Bertini danzi per tutto il tempo sulle mezze punte, le pose bidimensionali in cui congela il flusso coreutico ricordano quelle che la danzatrice americana mutuava dalle raffigurazioni dei bassorilievi antichi⁴³¹ e che già Delsarte aveva recuperato attraverso la pratica dello *statue posing*, finalizzata al conseguimento di quell'armonia spirituale di cui si riteneva quelle pose fossero espressione. Una pratica recuperata anche da Geneviève Stebbins - che con McKaye diffuse negli Stati Uniti il delbartismo e la cui lezione la Duncan doveva dunque conoscere - nelle «narrazioni plastiche» derivate dal sistema di Delsarte⁴³². Anche la corsa col busto proteso in avanti e il velo sul volto a simulare la mutilazione della testa, ricalca una delle pose ricorrenti nella danza della Duncan, ispirata come si è visto alla Nike di Samotracia.

IV.3 Orientalismo: coreografia di una seduzione

In apertura del presente capitolo si è accennato alla "rivoluzione dall'interno" che Djaghilev e i Ballet Russes realizzarono in seno alla *danse d'école* e i cui costumi influenzarono notevolmente la moda femminile del primo Novecento, arricchendola di

⁴³⁰ Per il costume della seconda scena di danza si rinvia al paragrafo nel quale viene affrontata l'analisi della danza stessa, vd. nota precedente.

⁴³¹ P. Veroli, *Una pioniera del modernismo*, cit., p. 26.

⁴³² *Ivi*, p. 28.

suggerimenti orientali. Si pensi ad esempio a quelli scaturiti dalla fervida fantasia di Bakst per *Shéhérazade* (1910), balletto coreografato da Fokine, o a quelli ideati da Roerich per *Le Sacre du printemps* (1913). Doveva averne subito tutto il fascino esotico Poiret che, già incline al giapponesismo *fin de siècle*, nel 1905 aveva realizzato un modello di mantello-kimono⁴³³ e nel 1911 probabilmente dopo aver visto *Shéhérazade*, presentò la *jupe-culotte*⁴³⁴: un paio di pantaloni «da harem» da indossare sotto una tunica lunga fino al polpaccio. Proposta da Poiret come veste “da camera”, la novità più che farsi interprete delle istanze coeve del femminismo, s’inseriva nella più ampia corrente dell’Orientalismo. Difatti, se è pur vero che l’adozione di un abbigliamento pseudo-maschile assecondava il luogo comune delle suffragiste “virilizzate” sul modello delle femministe d’oltreoceano⁴³⁵, è sintomatico il fatto che nell’album promozionale *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* (pubblicato il 15 febbraio 1911), illustrato appunto da Lepape e intriso di un’aura giapponese, vi sia un’illustrazione che ritrae alcune figure femminili con il turbante in testa, intente ad assistere a una rappresentazione presumibilmente proprio di *Shéhérazade*⁴³⁶.

La fantasia di Bakst tanto doveva aver colpito quella del couturier francese che questi per la promozione della Maison organizzò una festa in costume ispirata all’ambientazione de *Le mille e una notte* (da cui deriva anche la trama del balletto di Fokine), che intitolò *La Fête de la Mille et Deuxième Nuit* (24 giugno 1911)⁴³⁷ e alla quale parteciparono anche ospiti illustri del mondo della danza: «poi, Regina Badet danzò su un prato senza che l’erba fosse schiacciata dai suoi piedi, tanto era leggera e immateriale. [...] Si vide danzare anche la Trouhanowa, generosa e fantastica. E poi la squisita e delicata Zambelli»⁴³⁸. Peter Wollen sottolinea come proprio da quel momento, in concomitanza con l’influenza esercitata dai Ballets Russes, “the Oriental look” dominò la moda e le arti decorative. Egli suggerisce inoltre che Léon Bakst, Paul Poiret e Henri Matisse crearono una scenografia dell’Oriente che consentì di ridefinire l’immagine del corpo, in special modo di quello femminile⁴³⁹. In realtà i costumi e le scenografie ideati da Bakst, così come la donna vestita da Poiret, s’inseriscono nel più ampio contesto dell’orientalismo primo-novecentesco.

⁴³³ E. Morini, *Storia della moda...*, cit., p. 145.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 151.

⁴³⁵ M. De Giorgio, *Le italiane dall’Unità a oggi...*, cit., p. 218.

⁴³⁶ E. Morini, *Storia della moda...*, cit., pp. 151-152.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 152-155.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 154.

⁴³⁹ P. Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, cit., pp. 5; 12.

Edward Said, nel suo celebre saggio del 1978⁴⁴⁰ definisce l'orientalismo come quella «branca specialistica del sapere», il cui «inizio nell'Occidente cristiano viene di solito fatto coincidere col Concilio di Vienne del 1312, nel corso del quale fu decisa l'istituzione di una serie di cattedre di “arabo, greco, ebraico e siriano a Parigi, Oxford, Bologna, Avignone e Salamanca”»⁴⁴¹. Egli identifica dunque l'origine del fenomeno con l'istituzione delle prime cattedre di lingue orientali in Europa, descrivendolo così come una disciplina accademica e dimostra come l'orientalismo sia essenzialmente un prodotto dell'Occidente: «una sorta di proiezione occidentale sull'Oriente con la volontà di dominarlo, prima intellettualmente poi anche materialmente»⁴⁴². Ma soprattutto chiarisce l'ambito teorico ascrivibile al concetto di “Oriente”, tentando di delinearne i confini geografici, culturali, linguistici ed etnici, dandone così una definizione, pur provvisoria e suscettibile di variazioni nel corso tempo⁴⁴³: se ne ricava un territorio che grossomodo si estende dal Marocco alla Cina, nel grande calderone che diviene l'orientalismo a metà Ottocento.

Tralasciando i successivi sviluppi del fenomeno che non interessano il periodo cui qui facciamo riferimento, giungiamo al 1798, quando l'invasione napoleonica dell'Egitto apre la strada all'orientalismo moderno⁴⁴⁴. L'occupazione francese impresso una forte accelerazione all'interesse occidentale nei confronti dell'Oriente, anche per effetto della *Description de l'Égypte*⁴⁴⁵ sull'*humus* culturale europeo: grazie alla campagna napoleonica si andava infatti ampliando il bagaglio di suggestioni, immagini e conoscenze a disposizione degli orientalisti per *creare* un Oriente “addomesticato” e dunque meno pericoloso⁴⁴⁶. Certo l'orientalismo nei secoli XIX e XX ebbe un'ampia diffusione anche perché le distanze geografiche si ridussero⁴⁴⁷, cosicché l'Europa colonialista che andava alla ricerca di nuovi mercati e risorse da sfruttare trasformava l'orientalismo stesso «da

⁴⁴⁰ Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2007 (1ª ed.: *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978).

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 56.

⁴⁴² *Ivi*, p. 100.

⁴⁴³ *Ivi*, p. 57: “In linea di massima, sino alla metà del secolo XVIII gli orientalisti furono studiosi della Bibbia e delle lingue semitiche, esperti dell'islam oppure, dopo che i gesuiti ebbero stabilito intense relazioni con l'Estremo Oriente, sinologi. L'Asia centromeridionale non divenne preda accademica degli orientalisti prima della fine del Settecento [...]”.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 81.

⁴⁴⁵ AA. VV., *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le grand*, 23 voll., Imprimerie impériale, Paris, 1809-1829.

⁴⁴⁶ E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 92.

⁴⁴⁷ È del 1869 la costruzione del canale di Suez.

discorso di dotti a istituzione imperiale»⁴⁴⁸. Fatto sta che in seguito alla spedizione napoleonica nacque una nutrita serie di opere artistiche e letterarie, ad opera di pittori come Delacroix e Decamps e scrittori come Nerval e Flaubert, per fare alcuni esempi.

L'orientalismo fu dunque un "chiodo fisso" della cultura francese durante il XIX secolo e ricevette una nuova spinta dalla comparsa nel 1899 di una nuova traduzione de *Le mille e una notte* ad opera di J.-C. Mardrus, pubblicata dal giornale simbolista «Revue Blanche» e apparsa in volumi successivi nei cinque anni a seguire⁴⁴⁹.

Sia per Nerval che per Flaubert vale la stessa considerazione: "le loro opere di ispirazione orientale costituiscono una parte significativa della loro *oeuvre* complessiva"⁴⁵⁰. Basterà qui ricordare per il primo *Le voyage en Orient* (1851)⁴⁵¹ e per il secondo il *Voyage en Egypte* (1849-50). Per entrambi, nota ancora Said «figure femminili come Cleopatra, Salomé e Iside ebbero un significato speciale; e non si può in alcun modo ritenere casuale che nelle loro opere ambientate in Oriente, così come nei loro viaggi laggiù, essi abbiano particolarmente valorizzato tipi femminili di tale genere leggendario, riccamente suggestivo ed evocativo»⁴⁵² e più avanti scrive: «negli scritti di viaggiatori e romanzieri [...] la donna è quasi sempre una creazione delle fantasie di predominio dell'uomo; esprime una illimitata sensualità, è più o meno stupida e, soprattutto, disponibile. La Kuchuk Hanem di Flaubert è il prototipo di tali caricature»⁴⁵³.

A tal proposito è sintomatico che allorché Flaubert introduce nella sua produzione letteraria dei personaggi femminili orientali, per connotarli della loro proverbiale sensualità, li ritragga reiteratamente mentre danzano o alla danza alludono. È così in *Salammbô*⁴⁵⁴ (1862-1879), ne *La tentation de Saint Antoine* (soprattutto nella prima delle sue tre redazioni⁴⁵⁵, che contiene la descrizione di una danzatrice che balla con un aspide⁴⁵⁶) e in *Hérodias* (1877, è il terzo dei *Trois contes*) ad esempio, dove l'autore ricorre alla danza quale veicolo di seduzione esotica, che conferma un'immagine stereotipata della donna orientale. Scrive infatti Flaubert in *Salammbô*:

⁴⁴⁸ E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 100.

⁴⁴⁹ Cfr. P. Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, cit., p. 8.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 181.

⁴⁵¹ Cfr. La versione online dell'Enciclopedia Treccani, alla voce «Nerval (nervà), Gérard de» (<http://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-de-nerval/#operen-1>).

⁴⁵² E. W. Said, *Orientalismo*, cit., p. 182.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 206.

⁴⁵⁴ Gustave Flaubert, *Salammbô*, Éd. déf., Paris, Charpentier, 1879, p. 344. Per la versione in lingua italiana, cfr. [Gustave] Flaubert, *Tutti i romanzi*, a cura di Massimo Colensanti, Roma, Newton Compton editori, 2011, p. 382.

⁴⁵⁵ La prima risale al 1848-1849, la seconda al 1856 e la terza fu pubblicata nel 1874. Cfr. Massimo Colensanti, Nota introduttiva all'opera, in [G.] Flaubert, *Tutti i romanzi*, cit., p. 714.

⁴⁵⁶ [Gustave Flaubert,] *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, L. Conard, 1910, pp. 255.

les prêtresses les suivaient dans des robes transparentes de couleur jaune ou noire, en poussant des cris d'oiseau, en se tordant comme des vipères; ou bien au son des flûtes, elles tournaient pour imiter la danse des étoiles, et leurs vêtements légers envoyaient dans les rues des bouffées de senteurs molles. [...] D'ailleurs le principe femelle, ce jour-là, dominait, confondait tout: une lasciveté mystique circulait dans l'air pesant [...].⁴⁵⁷

E nella prima edizione de *La tentation*: «au milieu une danseuse, vêtue d'un caleçon de plumes de paon et les cheveux noués par un aspic, qui du front, lui coulant sur l'épaule pour s'entortiller à son col, laisse retomber entre ses seins sa tête qu'il dresse en avant quand elle danse, balance au mouvement de sa taille, sur les bras levés».⁴⁵⁸

Nell'edizione de *La tentation de Saint Antoine* del 1874, tra i numerosi riferimenti coreutici (termini come *danse* e *danseuse* compaiono innumerevoli volte nel testo) figura l'espressione «je danse comme une abeille»⁴⁵⁹. Quella stessa “danza dell'ape” affiorava dalle pagine del *Voyage en Egypte*, proprio nelle sensuali movenze di Kuchuk Hanem⁴⁶⁰; da quelle stesse pagine emerge anche il referente della danza di Salomè, così come l'autore la descrive minuziosamente in *Hérodias*:

ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales.

Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler.

[...] Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas.

[...] Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. [...] Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher [...].

Ensuite elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières [...] Elle tournait toujours; les tympanons sonnaient à éclater, la foule hurlait. [...] Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air,

⁴⁵⁷ Gustave Flaubert, *Salammbô*, Éd. déf., Paris, Charpentier, 1879, p. 344. Cfr. [G.] Flaubert, *Tutti i romanzi*, cit., p. 382.

⁴⁵⁸ [G. Flaubert,] *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, cit., pp. 255.

⁴⁵⁹ [Gustave Flaubert,] *La tentation de Saint Antoine, par Gustave Flaubert*, Paris, Charpentier, 1874, p. 48. Per la traduzione italiana, “danzo come un'ape”, Cfr. [G.] Flaubert, *Tutti i romanzi*, cit., p. 728.

⁴⁶⁰ Cfr. Gustave Flaubert, *Viaggio in Egitto*, a cura di Luca Pietromarchi, Como-Pavia, Ibis, 2004, p. 121.

parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée; et s'arrêta, brusquement⁴⁶¹.

Ancora nel *Voyage* si trova: «Kuchuk si è spogliata ballando. Quando si è nudi, si tiene solo un fisciu⁴⁶² con cui si fa il gesto di nascondersi e si finisce col gettar via il fisciu; ecco in cosa consiste l'ape. [...] dopo aver saltato con quel famoso passo, con le gambe che passavano l'una davanti all'altra, è ritornata ansimando a coricarsi sull'angolo del divano, dove il suo corpo si muoveva seguendo il tempo»⁴⁶³.

Da *Hérodias* a Kuchuk, non solo torna il medesimo passo (le gambe che passano l'una davanti all'altra), ma scopriamo che la danza dell'ape è una sorta di *striptease d'antan*, assimilabile alla proverbiale “danza dei sette veli” di Salomè, così come ce l'hanno consegnata la tradizione e il dramma di Oscar Wilde ad essa intitolato (1893).

È Stacia Napierkowska⁴⁶⁴, ballerina francese protagonista negli anni Dieci e Venti di numerosi film per la Pathé e la Film d'Arte Italiana, a fornire ulteriori informazioni su questa peculiare danza esotica. Prima di giungere in Italia (1914), aveva debuttato al Palace Theatre di New York con lo spettacolo *The Captive*, nel quale interpretava una principessa catturata da una compagnia di arabi, che danzava in cambio della propria libertà. Il ballo in questione è ancora una volta la “danza dell'ape”:

io imploravo la mia libertà ed il capo me la prometteva a patto che ballassi la danza dell'ape: un'ape nascosta nella rosa che colgo; tento di scacciarla, ma questa mi svolazza intorno. Ogni volta che sto per afferrarla, l'insetto mi sfugge. Spaventata al pensiero d'essere punta, la principessa cerca di difendersi con la sua sciarpa, ma troppo tardi. Contorcendosi per il dolore della forte puntura, la principessa vorrebbe strapparsi di dosso l'abito, ma non osa compiere tale atto in presenza degli arabi e infine impazzisce e cade sulla sabbia⁴⁶⁵.

Forse una simile diegesi stava anche all'origine dell'esibizione di Kuchuk Hanem, che dunque agitava il fisciu per scacciare l'insetto, poi si spogliava in preda a un dolore insopportabile, infine si coricava sul divano – come la Napierkowska si gettava sulla sabbia – e continuava ad agitarsi animata dalla febbre della puntura velenosa. Certo è che

⁴⁶¹ Gustave Flaubert, *Trois contes (5e éd.)*, Paris, G. Charpentier, 1877, pp. 238-241, Cfr. [G.] Flaubert, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 842-843.

⁴⁶² Cfr. la definizione riportata dall'enciclopedia Treccani online (<http://www.treccani.it/vocabolario/fisciu/>): «s. m. [dal fr. fichu, sostantivazione di fichu part. pass. di ficher «ficcare»: propr. «messo in fretta, alla meglio»]. – Fazzoletto di forma triangolare, con gale o frange, di stoffa leggera o di lana, di seta o di merletto, usato dalle donne, spec. nel passato, come elegante drappaggio per coprire le spalle e il petto [...]».

⁴⁶³ Cfr. G. Flaubert, *Viaggio in Egitto*, a cura di L. Pietromarchi cit., p. 123.

⁴⁶⁴ Vd. *infra*, pp. 215 e sgg.

⁴⁶⁵ H. Bousquet, V. Martinelli, *La bella Stasià*, cit., p. 5.

quale che fosse la narrazione sottesa alla coreografia, alcuni elementi di essa costituiranno un cliché ricorrente nella coreutica orientalista, del quale rimarrà traccia anche nel cinema.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento la dilagante voga orientalista, oltre alla pittura e alla letteratura, contagiò anche l'arte coreutica occidentale, in quel periodo interessata da una forte spinta innovatrice. Se i Ballets Russes permisero al vento che spirava da est di scompaginare il rigido schematismo della danza accademica, le pioniere della danza moderna, a partire dalla fine dell'Ottocento, portarono l'Oriente anche nella "danza nuova" che promuovevano.

Eccetto la Duncan – che si rifaceva alla teatralità dell'antica Grecia e per la quale dunque l'esotismo coincise con un'altrove "cronologico" anziché spaziale – attinsero ampiamente all'immaginario orientalista sia Loïe Fuller⁴⁶⁶, la cui *Danse Serpentine* (1892) altro non era in fondo che una rivisitazione della proverbiale danza dei veli⁴⁶⁷, che Ruth St. Denis, il cui capolavoro, *Radha. La danza dei cinque sensi* (1906), metteva in scena una dea indiana.

Gaylyn Studlar ha lucidamente riconosciuto la complessità delle ragioni che presiedono alla contaminazione della danza con l'orientalismo: non il frutto di una superficiale fascinazione, ma l'espressione più o meno consapevole delle istanze della donna nuova in progressiva ascesa. Pur riferito nelle intenzioni dell'autrice al solo contesto americano, ritengo che il discorso possa essere esteso anche a quello europeo:

the New Woman's desires for freedom were strongly felt in American concert dance, which became one place where the emblematic value of the Orient as a locus of release from repression could be safely acted out with pagan abandon [...]. In dance, those qualities of the New Woman [...] became attached to sensual ritualized movement and to the spectacle of orientalized identities associated with ambiguous feminine power.

⁴⁶⁶ Per un approfondimento su Loïe Fuller, Cfr. anche Tom Gunning, *Loïe Fuller and the Art of Motion*, in *La decima musa*, atti del VI Convegno DOMITOR/VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli 21-25 marzo 2000, a cura di Leonardo Quaresima; Laura Vichi, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, ed. Forum, pp. 25-34.

⁴⁶⁷ Cfr. Elisa Uffreduzzi, *Salomé, modern dance and the liberation of female body in early cinema*, paper del convegno internazionale Doing Women's Film History: Reframing Cinema Past & Future, hosted by the Centre for Research in Media and Cultural Studies, University of Sunderland, in association with Women's Film History Network-UK/Ireland (13-15 April 2011), scaricabile online all'indirizzo <http://wfh.wikidot.com/dwfh-full-programme>. La *Serpentina* si basava sul movimento impresso alla stoffa dell'ampio costume attraverso lunghe bacchette cucite al suo interno e mosse dalle braccia della danzatrice, mentre girava vorticosamente su se stessa. Cfr. i brevetti depositati dalla stessa Fuller, riportati in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., pp. 313 e seguenti.

Women's newly realized social and sexual freedoms were crystallized in dance in the figure of Salome⁴⁶⁸.

Anche Loïe Fuller fu autrice di ben due spettacoli incentrati sulla figura di Salomè, il primo nel 1895 e il secondo nel 1907, la base dei quali era ancora una volta la *Serpentina* in varie versioni, mista a sequenze mimiche. A tal proposito è Patrizia Veroli, in un recente e accurato testo sulla Fuller, a condensare il portato orientalista nella danza *Serpentina*: «la descrizione di linee serpentine d'altro canto ha caratterizzato la visione delle danze orientali, quelle reali, ma molto più spesso quelle immaginarie, da parte di tutta una pletora di artisti che negli ultimi decenni dell'800 ne fecero la sigla di un Oriente in gran parte inventato. [...] Già la *Serpentine* di Loie si prestava ad essere percepita in questa chiave». ⁴⁶⁹ Vi era cioè, da parte della danzatrice americana, la consapevolezza di portare in scena l'Oriente attraverso la danza e l'icona della danzatrice biblica si prestava ad esserne il tramite ideale. La figura di Salomè aveva infatti dato luogo ad una vera e propria mania già a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, quando si era inserita nella tradizione moderna delle femme fatale, cui avevano attinto numerosi artisti, tra i quali Moreau⁴⁷⁰, Mallarmé⁴⁷¹ e il già citato Flaubert⁴⁷².

IV.3.a. Salomè, l'Oriente, la danza moderna

Il mito di Salomè ha origine nella narrazione biblica⁴⁷³. La *fabula* narra che fu una principessa giudaica (14ca. – 62/71 d.C.), figlia di Erodiade e di Erode Filippo e protagonista dell'episodio evangelico della morte di san Giovanni Battista.

⁴⁶⁸ Gaylyn Studlar, *Out-Salomeing Salome*, in Matthew Bernstein, Gaylan Studlar, a cura di, *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick (New Jersey, USA), Rutgers University Press, 1997, p. 106.

⁴⁶⁹ P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., pp. 200-201.

⁴⁷⁰ Gustave Moreau presentò al Salon del 1876 il dipinto *Salomé dansant devant Hérode* e l'acquarello *L'apparition*, descritti con dovizia di particolari nel quinto capitolo del romanzo *Controcorrente (À rebours)* di Joris Karl Huysmans (1884).

⁴⁷¹ Stéphane Mallarmé tra il 1864 e il 1867 compose un poema narrativo intitolato *Hérodiade*, dedicato alla vicenda biblica di Salomè. Vd. anche *infra*, pp. 117-118.

⁴⁷² Vd. *supra*, pp. 139 e sgg.

⁴⁷³ Nei Vangeli di Marco; VI,14-29 e Matteo; XIV,1-12.

Nei Vangeli di Marco e Matteo, viene menzionata solo come “figlia di Erodiade”; mentre è lo storico Giuseppe Flavio (nel I secolo d.C.) a darle il nome di Salomè nelle *Antichità Giudaiche* (XVIII, 136-137), in cui l’autore si dilunga nella presentazione della vicenda storica della principessa, pur non accennando né alla danza né alla decapitazione. Del resto alla danza non alludono neanche i Vangeli. L’unico riferimento coreutico che possa in qualche modo ricollegarsi alla vicenda della figlia di Erodiade sarebbe allora quello narrato da vari autori latini (Cicerone, Livio, Seneca e Plutarco): la storia del governatore della Gallia Lucio Flaminio (o Flaminio) che, durante un sontuoso banchetto, fece decapitare un condannato che aveva insultato la sua cortigiana favorita in seguito alla danza oscena che quest’ultima aveva ballato con il governatore stesso. La fanciulla aveva poi chiesto che la testa decollata le fosse portata sul tavolo del convito.

La storiografia della vicenda di Salomè (per la quale il riferimento più attendibile è quello all’opera di Giuseppe Flavio) parla della «figlia di Erodiade ed Erode Filippo (fratellastro di Erode Antipa), [che] fu fatta sposare con suo zio Filippo, e poi, rimasta presto vedova, si risposò con il re Aristobulo, divenendo regina della Bassa Armenia»⁴⁷⁴. Il mito composito racconta invece della relazione peccaminosa di Erodiade con il cognato Erode Antipa, tetrarca di Galilea e di come l’unione adulterina fosse stata apertamente condannata dal profeta Giovanni Battista. In seguito a tale condotta il re lo aveva fatto imprigionare e poi decapitare, per soddisfare il desiderio della giovane Salomè, in premio alla danza da lei offerta a Erode e i suoi invitati, durante un banchetto. I passi del Vangelo che riferiscono la vicenda, limitano la menzione della danza all’espressione «saltavit et placuit», ma dobbiamo paradossalmente ai Padri della Chiesa, San Giovanni Crisostomo e San Gerolamo,⁴⁷⁵ se il personaggio nel corso dei secoli è divenuto un paradigma artistico-letterario frequentatissimo. Essi infatti vollero farne lo stigma della lussuria fondendo in un unico personaggio madre e figlia e creando attraverso la figura di un’«adolescente isterica e ninfomane l’epitome della donna quale strumento del diavolo»,⁴⁷⁶ ma aggiunsero anche alla concisa narrazione evangelica la danza del ventre o danza dei veli e «i gesti eroticamente convulsi di una baccante in delirio»⁴⁷⁷. Proprio quella danza di seduzione ne avrebbe segnato la longeva fortuna artistica e letteraria. Durante il Medioevo ulteriori leggende si fusero col nucleo evangelico arricchendo il racconto di

⁴⁷⁴ Claudia Corti, *La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella Salomè di Oscar Wilde*, in Delia Gambelli, Fausto Malcovati, a cura di, *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 135-159.

⁴⁷⁵ Giovanna Silvani, *Il cerchio di Narciso*, Napoli, Liguori, 1998, p. 85.

⁴⁷⁶ C. Corti, *La luna rossa e il sole nero...*, cit., p. 138

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

particolari spuri ed il tema giudaico-cristiano nel tempo si è ibridato anche con un sostrato religioso di origine celtica: il poema germanico *Reinardus Vulpes*, del XII secolo, in cui la fanciulla protagonista viene infine uccisa dalla tempesta scatenata dall'ultimo respiro del martire. La tradizione del mito ha conosciuto poi una battuta d'arresto durante il Rinascimento e ancora nel Seicento e nel Settecento, fino alla pubblicazione del testo drammatico *Johannes der Vorlauffer*, del teologo svizzero Leonard Meister (1793) in cui è Erodiade che tenta di sedurre Giovanni, mentre Salomè chiede la testa mozza del profeta per giocarci⁴⁷⁸.

Intorno alla metà dell'Ottocento il mito della danzatrice maledetta conobbe una rinnovata fortuna: il poeta romantico Heinrich Heine trasse ispirazione dalla vicenda biblica per il canto XIX del poema narrativo *Atta Troll* (1841): qui, come in molte altre versioni letterarie del mito, le figure di Erodiade e Salomè si sovrappongono. Alla versione di Heine s'ispirò lo stesso Mallarmé per il poema *Hérodiade*⁴⁷⁹ e questa variante ibrida del personaggio torna anche nella già citata novella di Gustave Flaubert (*Hérodias*, 1877)⁴⁸⁰. *Hérodiade* (prima rappresentazione Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, 19 dicembre 1881) è anche il titolo dell'opera musicata da Jules Massenet, il cui libretto Paul Milliet e Henri Grémont (Georges Hartmann), trassero dalla novella di Flaubert.⁴⁸¹

Joris Karl Huysmans, nel suo romanzo *À rebours* (Controcorrente, 1884), fornisce una minuziosa descrizione dei due dipinti di Gustave Moreau esposti al Salon del 1876: *Salomé dansant devant Hérode*⁴⁸² e l'acquerello dal titolo *L'apparizione*⁴⁸³. L'autore definisce la Salomè di Moreau «la deità simbolica dell'indistruttibile Lussuria, la dea dell'immortale Isteria, la Bellezza maledetta, scelta fra tutte per la Catalessi che le irrigidisce le carni e le inturgidisce i muscoli»⁴⁸⁴.

Nel 1886 Jules Laforgue pubblicò sulla rivista *La Vogue* la sua opera ironica *Moralité légendaire*, in cui delineava una sorta di parodia del testo di Flaubert e di quello di Mallarmé: «Laforgue rielabora il mito in chiave satirica, definendo la sua eroina con i

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 140.

⁴⁷⁹ Cfr. Stéphane Mallarmé, *Hérodiade* (1864 - 1867), ora in [Stéphane] Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, cit., pp. 17-22; 85-89. Anche in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor, Georges Jean-Aubry, cit., pp. 41-49.

⁴⁸⁰ Vd. *supra*, pp. 139-141.

⁴⁸¹ Cfr. Piero Gelli, a cura di, *Dizionario dell'Opera 2008*, edizione aggiornata da Filippo Poletti, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2007 (1ª ed.: 2005), pp. 620-622.

⁴⁸² Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* (o *Salomé*; 1874-76), Olio su tela, 144 x 103,5 cm, The Armand Hammer Collection; UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, CA, AH.90.48, [Cat. 63].

⁴⁸³ Gustave Moreau, *L'apparizione* (1876), Acquerello, 106 x 72,2 cm, Parigi, museo del Louvre, dipartimento delle Arti grafiche, fondo del museo d'Orsay, RF 2130, Recto.

⁴⁸⁴ Joris-Karl, Huysmans, *A ritroso*, Milano, Rizzoli, 1997 [ed. or.: *À rebours*, 1884], p. 84.

toni della caricatura e attribuendole le caratteristiche di un'intellettuale nevrotica, appassionata di astronomia e costantemente in preda allo *spleen*»⁴⁸⁵.

Alla figura di Salomè dedicarono inoltre dei componimenti poetici, esponenti del decadentismo come Albert Samain (1893) e Theodor Wratislav (1894); mentre lo scrittore Marcel Schwob in *Il libro di Monella* (1894) racconta di una Morgana alla ricerca del proprio Graal, che si trasforma in una maliarda assassina dopo aver trovato nel palazzo di Salomè il piatto di rame che conteneva la testa del Battista⁴⁸⁶. Arriviamo così a *Salomè* di Oscar Wilde, la celebre versione teatrale in un atto che l'autore scrisse per il Théâtre d'art di Paul Fort e destinata all'interpretazione - mai avvenuta - di Sarah Bernhardt. Il dramma fu dapprima pubblicato in Francia nel 1893, mentre l'anno seguente uscì nella versione inglese (il testo fu tradotto da Lord Douglas) corredata delle celebri illustrazioni di Aubrey Beardsley. La prima rappresentazione avvenne il 12 febbraio del 1896 al teatro dell'*Oeuvre* di Parigi, con l'interpretazione di Aurélien-Marie Lugné-Poë (Erode) e Lina Munte (Salomè), mentre l'autore si trovava in prigione. A partire da quel momento andò crescendo il successo di quel testo e della versione del mito che veicolava. In Inghilterra per la pubblica rappresentazione dell'opera si dovrà invece attendere il 1931⁴⁸⁷, quando finalmente si sarà esaurita l'eco dello scandalo suscitato dal processo per sodomia cui fu sottoposto Wilde proprio negli anni in cui l'opera veniva pubblicata⁴⁸⁸. Al dirompente testo wildiano sarebbe poi succeduta la trasposizione operistica di Richard Strauss (Dresda, 1905).

In questa temperie di fine Ottocento s'inserisce anche il lavoro di Loïe Fuller, che all'eroina maledetta intitolò due diversi spettacoli. Nel 1892, quando giunse a Parigi per danzare la sua *Serpentina* esordendo sul palco delle Folies-Bergère, la capitale francese era nel pieno della "salomania", alimentata dall'espansione imperialista di fine Ottocento e dalla concomitante fascinazione per tutto ciò che riguardava l'Oriente, dal giapponesismo dilagante al Medioriente "promosso" dai Ballets Russes e dalla moda femminile. Per Loïe dovette pertanto avvenire naturalmente il passaggio dalla sua peculiare danza dei veli allo

⁴⁸⁵ G. Silvani, *Il cerchio di Narciso*, cit., p. 89.

⁴⁸⁶ Eva Di Stefano, *Klimt: Le donne*, allegato a «Art e Dossier», n° 161, Firenze-Milano, Giunti, 2000, p. 15.

⁴⁸⁷ Il dramma era infatti dapprima stato censurato a Londra, in base a una vecchia legge che vietava di mettere in scena personaggi biblici.

⁴⁸⁸ Oscar Wilde, *Salomè*, a cura di Alberto Arbasino, Milano, BUR, 2006, [1ª ed.: *Salomé: drame en un acte*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893], p. 17.

spettacolo di Salomè: «Salome was the feminine creature that seemed to Fuller the emblem of her destiny as a veil dancer»⁴⁸⁹.

Il primo spettacolo intitolato alla figura della danzatrice biblica andò in scena al teatro parigino de La Comédie Parisienne il 4 marzo 1895. Loïe commissionò il libretto ad Armand Silvestre e C.H. Meltzer, la musica a Gabriel Pierné e le scene al pittore orientalista Georges-Antoine Rochegrosse. Realizzò una «“pantomimica lirica” in un atto e cinque quadri»⁴⁹⁰, che alternava alle sequenze mimiche cinque danze, delle quali soltanto la *Danse du soleil* (poi *Danse du feu*) e la *Danse du lys*⁴⁹¹ sarebbero sopravvissute come cellule autonome in spettacoli successivi. Si trattava di due nuove varianti della *Serpentina*, che Loïe avrebbe riproposto anche in occasione dell'Esposizione Universale parigina del 1900, insieme ad altre coreografie. La *Danse du lys* era il primo assolo dello spettacolo, che avrebbe presto riproposto come *Le Lys du Nil*, ampliando ulteriormente il costume e caricando il titolo di una connotazione orientaleggiante:

ce n'est pas que Loïe Fuller emprunte incontinent les dehors de la plante; en premier lieu, dans sa blancheur immaculée, sur le piédestal qui la hausse et démesurément l'agrandit, elle semble plutôt quelque archange lorsqu'un lent geste d'essor disjoint et éploie la voilure de ses larges ailes; mais, dès que l'élan plus rapide vrille et ourle la gaze soulevée, l'aspect se mue et l'arabesque des lignes imite, parmi l'évasement d'une corolle, un lis gigantesque; autour du pistil que figure le corps même de la danseuse, les pétales gravitent, s'érigent et composent un mouvant calice [...].⁴⁹²

Una variante della *Serpentina* dunque, al servizio del mito simbolista della donna-fiore, altra ossessione degli artisti *fin-de-siècle*. La *Danse du feu*, ennesima variazione sul tema, costituì il climax di quel primo allestimento. Per essa la Fuller aveva appositamente ideato e brevettato (1893) un nuovo apparato scenografico, costituito da una piattaforma di cristallo con dei fori attraverso i quali dovevano filtrare fasci di luce colorata per illuminarla dal basso⁴⁹³.

⁴⁸⁹ G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit. in Rhonda K. Garelick, *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton (New Jersey, USA) Princeton University Press, 2007, pp. 90-92.

⁴⁹⁰ Cfr. Richard N. Current, Marcia Ewing Current, *Loïe Fuller. Goddess of Light*, Boston, Northeastern University Press, 1997, cit. in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., p. 193.

⁴⁹¹ Le altre erano la *Danse noire*, la *Danse blanche* e la *Danse de la rose*. Cfr. P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., p. 189.

⁴⁹² Roger Marx, *Une rénovatrice de la danse*, in Id., *L'Art social*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1913, p. 230.

⁴⁹³ Cfr. Loïe Fuller, *Nuovo genere di messinscena con illusioni ottiche, specificamente destinate alla danza teatrale*, ora in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., pp. 316-318.

Dapprima si vedeva sorgere dalle ombre un pallido fantasma che si agitava nei riflessi bluastri e freddi dell'alba. Poi apparivano i raggi rosati del sole [...]. I movimenti della danzatrice si accelerarono, un fuoco distante sembrò avvicinarsi: eccolo concentrarsi su di lei. Poi la visione fiammeggiante sembrò accendersi all'interno. Diventò un oggetto luminoso e mentre il teatro attorno a lei si riempiva di tenebre, lei eretta ardeva dalla testa ai piedi come una torcia. Ognuno dei suoi movimenti era uno scoppio di fiamme e i veli emettevano scintille [...] mai fiamme più splendide illumineranno il trionfo di un'artista e quando, nella sua fornace, la danzatrice crollò sotto i suoi veli, per un'ultima raffinatezza sulle stoffe che ancora le palpitavano sopra si coglieva la scintilla dell'ultimo focolaio di un raggio purpureo che risplendette ancora per un istante prima che la notte circondasse lo spettacolo che da lei era emerso.⁴⁹⁴

Lo spettacolo si rivelò un completo fallimento: in uno spazio ristretto, in cui la distanza tra performer e spettatori era ridotta ai minimi termini, e indossando un abito aderente, la “fata della luce” si rivelava in tutta la sua deludente realtà. Ma ciò che decretò il completo fallimento della rappresentazione, al di là dell'aspetto prettamente visivo, si trovava a monte dell'allestimento, nell'adattamento del mito da parte della Fuller. Bypassando completamente l'aura maledetta che circondava il personaggio biblico e che individuava nella sensualità e nella lussuria latente il suo fascino misterioso, Loïe volle farne un'adolescente casta e pietosa, privando così il mito e la sua protagonista di tutto ciò che ne aveva fatto la fortuna attraverso i secoli. In tutte le versioni precedenti, la costante che nonostante le variazioni non era mai venuta a mancare, era infatti l'associazione tra desiderio e danza e il fatto che quest'ultima conduceva alla morte del Battista. Nell'adattamento della Fuller del 1895, invece, Salomè danza per commuovere Erode alla salvezza di Giovanni Battista anziché alla sua condanna, ma Erode irremovibile ordina comunque l'esecuzione e Salomè, insofferente alla morte di Giovanni, muore per amore come la più svenevole delle eroine romantiche. «In Fuller's hands, *Salome*, that classic tale of dance, desire, and death, became a morality tale, and one of the most famous Oriental *femme fatales* in history a would-be Christian martyr»⁴⁹⁵.

Sia nella rappresentazione del 1895 che nella successiva ripresa delle coreografie “del fuoco” e “del giglio” all'Esposizione Universale del 1900, la Salomè virginale e disincarnata, refrattaria alla violenza, messa in scena dalla Fuller, altro non era che un compromesso tra la bellezza eterea ed evanescente della *Serpentina* e la femminilità seducente, misteriosa e volitiva rappresentata dal personaggio biblico. In altre parole

⁴⁹⁴ Pierre Roche, *Une artiste décorateur. La Loïe Fuller*, in «L'Art Décoratif», X, 1907, p. 167, cit. in P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., p. 209.

⁴⁹⁵ R. K. Garelick, *Electric Salome...*, cit., pp. 100-101.

nell'allestimento del 1895 Loïe “porta” Salomè alla Fuller, anziché il contrario. Adatta il personaggio all'interprete, o meglio all'immagine di sé promossa da giornalisti come Roger-Marx che ne avevano fatto una figura mistica, magnificandone l'immagine idealizzata di una danzatrice casta ed eterea⁴⁹⁶. «The result was a modernist spectacle that ostensibly refused the power of narrative, Orientalism, and sexuality, while being, at the same time, deeply informed by all three»⁴⁹⁷.

Ciò si pone in netta contrapposizione con il successivo allestimento della pièce. Il 9 novembre 1907 Loïe mise in scena al Théâtre des Arts *La tragédie de Salomé*, con il libretto di Robert d'Humières e la partitura di Florent Schmitt. La rappresentazione si componeva di due atti e sette quadri e comprendeva sei danze:

la *Danse des perles*, eseguita all'interno di un duetto con Erodiade, in cui le venivano drappeggiate attorno al corpo reti di perle, la *Danse du paon*, interpretata davanti a Erode e alla Regina con addosso un lungo costume intessuto di quattromila e cinquecento piume di pavone, e la *Danse des serpents*, in cui, ricoperta di scaglie verdi, giocava con lunghi serpenti di cartapesta che strisciavano sulla scena «scuotendo orribilmente la testa», mentre lei saltellava con gran vivacità attorno a loro. Nella *Danse de l'acier* che seguiva, era illuminata da raggi di luce fredda mentre si muoveva nella penombra. Nella lasciva *Danse de l'argent* Loïe, vestita di teli d'argento e d'oro decorati di pietre scintillanti, seduceva Erode che le strappava i veli denudandola. Giovanni accorreva a coprirla, veniva catturato e ucciso. Infine la *Danse de la peur*. [...] «un boia di pelle nera appare con la testa di Giovanni su un piatto. Salomè la prende, danza e poi, improvvisamente colta dall'orrore, getta la testa nel mare, che risplende di un colore rosso sangue. Salomè cade a terra svenuta. Si alza una tempesta e in una saetta la testa di Giovanni appare a Salomè. Questa, la Danza della paura, è stata la più straordinaria [...] Ovunque lei andasse, la testa del profeta era davanti a lei»⁴⁹⁸.

Lo spettacolo prevedeva l'uso di un apparato scenotecnico grandioso, comprensivo di 650 lampade e 15 proiettori⁴⁹⁹. Parte di una messinscena parossistica erano anche le mise della protagonista: qui Loïe metteva in scena una femminilità eccessiva, “da drag queen” come ha audacemente sostenuto Ann Cooper Albright. A differenza della casta Salomè protagonista dell'allestimento del 1895, quella del 1907 – pur non essendo neanche in questo caso il mandante dell'esecuzione di Giovanni – recupera lo stereotipo orientalista

⁴⁹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 101.

⁴⁹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 103.

⁴⁹⁸ P. Veroli, *Loïe Fuller*, cit., p. 219. Le due citazioni interne sono tratte da R.N. Current, M. Ewing Current, *Loïe Fuller. Goddess of Light*, cit., p. 180, cit. in P. Veroli, *ibidem*.

⁴⁹⁹ Margareth Haile Harris, *Loïe Fuller: Magician of Light*, Richmond, Virginia Museum Exhibition Catalogue, 1979, p. 22, cit. in Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2007, p. 138.

carico di mistero e desiderio. Come se ciò avesse consentito a Loïe di (s)velare la propria omosessualità offrendole l'opportunità di impersonare «a powerfully sexual character»⁵⁰⁰. In questo senso i costumi e il trucco esagerati sono il segno di una femminilità esibita e posticcia, “da drag queen” giustappunto:

what Fuller shared with her audiences in her 1907 performances of Salomé was a passionate vision of an (older) woman enthusiastically acting out – making a spectacle of herself – by performing dances of lust and loss in the middle of a (spot)light of her own invention. These acts of passion served to disrupt Fuller's “chaste” image, showing the world that she could, indeed, play her femininity with a vengeance⁵⁰¹.

Come già le innumerevoli versioni della *Serpentina* eseguite dalle più o meno capaci imitatrici della Fuller, anche la danza di Salomè, carica del portato orientalista di cui si faceva epitome, trasfuse le proprie sinuose movenze nel cinema coevo. Secondo Gaylyn Studlar la trasposizione dell'icona biblica nel cinema comportò una reinterpretazione della stessa come “vamp orientalizzata”, figura femminile dominante, *alter ego* della New Woman emergente. In altre parole le istanze della donna contemporanea volte al raggiungimento di una maggiore indipendenza fisica e sessuale trovarono spazio d'espressione nella topografia di un Oriente spesso in gran parte inventato⁵⁰², incarnate dall'archetipo femminile della vamp – la donna-vampiro, femme fatale distruttrice – emerso nel cinema dei primi anni Dieci.

Nella produzione italiana è Ugo Falena a recuperare per primo, chissà quanto consapevolmente, la lezione fulleriana, affidando il ruolo della “vamp orientalizzata” Salomè a Vittorina Lepanto, la cui corporatura robusta non a caso non appare così distante da quella della danzatrice americana. Il suo film *Salomè*⁵⁰³ contiene infatti la faticosa sequenza della “danza dei sette veli”, che Wilde stesso lasciava alla fantasia del *metteur en scène*, riconoscendone la natura intrinsecamente visiva⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ Ann Cooper Albright, *Traces of Light*, cit., p. 141.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 143.

⁵⁰² G. Studlar, *Out-Salomeing Salome*, cit., pp. 115-125. Cfr. anche Anna Lisa Balboni, *La donna fatale nel cinema muto italiano e nella cultura tra l'Ottocento e il Novecento*, Vespignani Editore, Castrocaro Terme 2006, pp. 82-88.

⁵⁰³ Titolo copia: *Salomè*, lunghezza originale: 285m, lunghezza copia (nitrato, 35 mm) Cineteca del Friuli (Gemona): 225m. Durata della versione digitalizzata ricavata da tale copia: 07' 56". Da un confronto fra tale copia e il testo dell'omonimo dramma teatrale di Oscar Wilde (1893), cui il film si attiene fedelmente, si deduce la mancanza dell'ultimo quadro.

⁵⁰⁴ Il testo di O. Wilde non descrive la danza di Salomè; l'unico riferimento è: «Salomé dances the dance of the seven veils», Cfr. Oscar Wilde, *Salomè*, cit., p. 134.

Nel film di Ugo Falena, la scena di danza dura complessivamente circa un minuto⁵⁰⁵ ed è ripresa in un'unica inquadratura fissa e frontale, in figura intera. Vittorina Lepanto indossa una sopravveste rossa damascata e ha i capelli raccolti, l'acconciatura decorata da un diadema con due rosoni laterali dai quali si dipartono dei pendagli. Tolta la sopravveste per iniziare a danzare, vediamo l'abito: esso si compone di un corpetto smanicato e aderente, riccamente decorato e sembra che vi sia una sorta di cintura-gioiello rigida sotto il seno, con una fila di perle disposte secondo un motivo "a bandone" che pende da essa. Al di sotto del corpetto la gonna è ampia e lunga fino ai piedi, in tessuto damascato. Corpetto e gonna parebbero cuciti insieme, ma l'articolazione dell'abito sembra voler simulare il contrario, suggerendo la nudità del ventre, in realtà coperto di stoffa. Del resto, come sottolinea Ronda Garelick, l'idea diffusa di danza orientale nell'Europa del tempo era essenzialmente quella di danza del ventre⁵⁰⁶, per la quale com'è facile intuire la nudità dell'addome è *conditio sine qua non*. Al contrario di quanto ho sostenuto in passato⁵⁰⁷, dubito che vi fosse un secondo corsetto al di sotto del corpetto: si noti infatti la rilassatezza del ventre durante la scena della danza. Ritengo piuttosto che fosse la struttura rigida a sostegno del seno a fungere da corsetto, in linea con le recenti tendenze della moda parigina (Poiret), rappresentando così al contempo un retaggio del passato e un primo passo verso l'abolizione del vituperato indumento. Alcuni bracciali e una collana completano il costume. In vita, la Lepanto indossa una seconda cintura scura e sottile – o piuttosto un laccio – funzionale al sostegno dei veli per la danza e balla scalza. Il costume è in singolare assonanza ancora una volta con la *mise* della Borelli nell'allestimento teatrale di *Salomé*⁵⁰⁸. La danza si svolge su di un tappeto rettangolare che funge da palcoscenico.

Durante la coreografia Vittorina Lepanto si esibisce in una serie di atteggiamenti di derivazione dal balletto. Al fine di effettuare un lavoro più puntuale, l'analisi procederà "velo per velo":

Velo 1: dopo averlo sfilato dalla cintura che ferma la gonna rossa che indossa, l'attrice esegue un un *cambré* portando il velo dietro le spalle con le braccia tese e allargate, mentre

⁵⁰⁵ Inizia al min. 05'34'' e si protrae fino al min. 06'35''.

⁵⁰⁶ R. K. Garelick, *Electric Salomé...*, cit., pp. 69-70.

⁵⁰⁷ Cfr. Elisa Uffreduzzi, *Salomé, modern dance and the liberation of female body in early cinema*, paper presentato nel corso del convegno internazionale Doing Women's Film History: Reframing Cinema Past & Future, hosted by the Centre for Research in Media and Cultural Studies, University of Sunderland, in association with Women's Film History Network-UK/Ireland (13-15 April 2011), scaricabile online all'indirizzo <http://wfh.wikidot.com/dwfh-full-programme>.

⁵⁰⁸ Vd. *supra*, p. 131.

è in *croisé derrière* a sinistra, con la gamba destra stesa dietro ma in mezza punta. Quindi inclina il busto a sinistra e a destra mantenendolo in *cambré*. La sequenza si ripete due volte: la prima verso la macchina da presa, la seconda verso il pubblico composto dal tetrarca e il suo seguito. Questo cambio di fronte e di pubblico, nonché la disposizione del pubblico piatta e frontale, rende conto della presenza della macchina da presa: la frontalità teatrale della ripresa ha aperto una faglia nella narrazione. Infine la ballerina riporta le braccia e dunque il velo davanti a sé e lo porge a Erode, piegandosi in un *port de bras* verso la gamba destra, che nel frattempo è portato in *tendu* davanti.

Velo 2: rivolta verso la mdp, Vittorina esegue un *tendu* con il piede sinistro mentre sfilava il velo dalla cintura quindi, mentre si piega in un *cambré*, porta il velo dietro di sé con le braccia tese e allargate. Frattanto si porta in *croisé derrière* a sinistra spostando il piede sinistro indietro. Poi sposta il peso sul piede sinistro e col destro esegue un *tendu*, quindi un *port de bras* piegando il busto in avanti e portando il velo verso la gamba destra, che è stesa in avanti. Cambia *tendu* (ora con il piede sinistro) ed inclina il busto verso il suo lato sinistro in modo da appiattirsi in una posa bidimensionale, frontale rispetto alla mdp. Mentre inclina il busto in questo modo le braccia rimangono stese al di sopra della testa, allargate per tendere il velo. Infine reitera il modulo iniziale: si piega in un *cambré*, porta il velo dietro di sé con le braccia tese e allargate. Frattanto si dispone in *croisé derrière* a destra spostando il piede sinistro indietro. Da questa posizione, piegata in un profondo *cambré*, lascia cadere il velo ai piedi del tetrarca.

Velo 3: è un velo nero, contrariamente agli altri che sono bianchi. La danzatrice, frontale rispetto alla mdp, dopo averlo sfilato dalla cintura esegue due *développé*, prima uno con la gamba destra, poi uno con la sinistra; i piedi sono stesi, come di rigore nella tecnica del balletto classico. Mentre esegue i due *développé*, porta il velo in alto davanti al volto, sollevando le braccia stese. Il gesto si ripete per due volte, una per ciascuno dei *développé*. A questo punto esegue una serie di semplici cambi di peso spostando i fianchi a destra e a sinistra alternativamente, con un piede in mezza punta e uno a terra. Mentre compie questi trasferimenti di peso, solleva il velo prima in alto davanti a sé, poi lo porta lentamente dietro le proprie spalle e nel compiere questo movimento anche le braccia si spostano a destra e a sinistra, parallelamente alle gambe. Infine porge il velo al tetrarca.

Velo 4/5: i veli n° 4 e 5 si confondono a causa di un “salto” nella pellicola, probabilmente dovuto alla mancanza di alcuni fotogrammi. Osservando attentamente infatti, quello che a un primo sguardo sembrerebbe un unico velo si sdoppia. Il “salto” avviene al minuto 6’15’’: questo istante fa da spartiacque, poiché dapprima il velo è completamente bianco,

mentre da questo momento presenta un'evidente sfumatura grigia su uno dei lembi e a terra vediamo comparire un altro velo candido, ai piedi del tetrarca. Il modulo ha inizio quando Vittorina Lepanto/Salomè, dopo aver sfilato il velo dalla cintura, lo porta dietro le proprie spalle con le braccia stese, eseguendo un *cambré* e contemporaneamente un *tendu* con la gamba destra in avanti, il piede *pointé*. Quando però riporta il velo davanti a sé, verso terra, esso ha cambiato colore. Ora il piede destro è di nuovo in avanti, ma il busto è flesso in avanti anziché indietro e Vittorina esegue una sorta di *port de bras* in avanti verso la gamba destra, sostenendo il velo con le braccia. A questo punto, mentre risollewa il velo e quindi il busto verso l'alto, esegue un *développé* in avanti con la gamba sinistra: in questo modo la punta del piede tocca il velo alzandolo. Poi compie un piccolo *cambré* mentre esegue un *tendu* con il piede destro e nel farlo si avvolge il velo attorno al busto, portando le braccia dietro le spalle. Esegue questo movimento *en face*. Quindi, con le braccia in questa posizione, esegue un altro *tendu* con la gamba sinistra, ancora *en face* e *en dedans*. A questo punto, usando la gamba sinistra come perno, compie una marcata torsione del busto, mentre il velo viene sorretto in alto dalle braccia. Poi fa un passo laterale verso la sua sinistra e frattanto sposta le braccia stese in alto anch'esse verso sinistra, quindi si volta verso Erode per consegnargli il quinto velo.

Velo 6: è di nuovo un velo sfumato, bianco e grigio. Dopo averlo sfilato dalla cintura la danzatrice si rivolge al tetrarca e glielo mostra sorreggendolo con le braccia, mentre la gamba destra rimane dietro di lei di modo che la danzatrice viene a trovarsi in *croisé derrière* a sinistra rispetto al tetrarca. Poi comincia a girare su se stessa su entrambi i piedi in modo vorticoso, finché cade a terra esausta: una reminiscenza del “furore bacchico”.

I veli propriamente detti sono sei ma, considerata l'aderenza generale del film al testo wildiano, è lecito supporre che a funzionare da *settimo velo*⁵⁰⁹ fosse la sopravveste rossa damascata che la danzatrice si toglie prima di iniziare a danzare. (Fig. 29).

La coreografia che esegue Vittorina Lepanto, una Salomè piuttosto corpulenta, è il risultato di una fantasiosa mescolanza di stilemi del balletto classico (come *tendu*, *développé* e *croisé*) con movimenti riconducibili all'affermazione del modernismo coreutico in atto, sotto il segno dell'orientalismo, la cui cifra va ricercata nella torsione del busto (motivo ricorrente della *Serpentina*), negli spostamenti di peso ottenuti esasperando il movimento del bacino e più in generale in una gestualità flessuosa che intendeva evocare

⁵⁰⁹ Vd. nota 504.

l'immaginario orientalista coevo, esasperando i *cambré* della schiena e ricorrendo ai proverbiali sette veli.

Quello del giro su se stessa su entrambi i piedi è un *topos* della coreutica orientalista dell'epoca che torna puntualmente nella filmografia del muto italiano, spesso abbinato alla danza dei veli. Lo ritroviamo eseguito similmente nella prima scena di danza del film *Il fiore del deserto*⁵¹⁰. Qui l'interprete è Gianna Terribili-Gonzales, *alias* Lahmè, che balla vestita di un costume orientaleggiante, composto da una marsina damascata dalle cui maniche si dipartono due drappi, al di sotto della quale indossa una camicia aderente e ampi pantaloni stretti sotto il ginocchio, che ricordano il modello "da harem" proposto da Poiret per la moda parigina del 1911. Il volto è velato (da una lunga sciarpa legata intorno al viso, che dalla testa le ricade dietro le spalle) ed è acconciata con una sorta di turbante. Indossa scarpe chiare dal tacco molto basso, quasi delle scarpette "accademiche" da mezza punta. La scena è colorata in giallo e girata in un'unica inquadratura (figura intera) fissa e frontale. Si svolge nell'accampamento dei beduini, dove Lahmè (Gianna Terribili-Gonzales) danza per rabbonire l'emiro, che ha ordinato che i beduini siano dispersi.

In questa prima scena di danza (inizio, min. 01.34-01.52) del film, la danzatrice entra in campo correndo dal fondo del quadro, facendosi largo tra un gruppo di persone, quindi si ferma in avampiano in una posa: di tre quarti, i piedi in una sorta di *croisé derrière en dedans* a sinistra. Allarga le braccia – con le quali sorregge un ampio velo di pizzo che le ricade dietro le spalle – fino a portarle in seconda posizione, mentre si piega in un lieve *cambré*. Inizia a girare su se stessa verso la sua destra a passo cadenzato facendo perno sul piede sinistro e dando piccoli colpi a terra col piede destro per compiere il giro (in corrispondenza di ogni colpetto solleva leggermente il piede sinistro, per poi riappoggiarlo subito a terra). A un certo punto l'emiro si avvicina fin quasi a baciarla interrompendo quindi la rotazione. Lei accentua il *cambré* allorché egli tenta di baciarla. Quindi si sottrae al bacio e continua la rotazione. In tutto compie due giri in questo modo. Alla fine del secondo giro lascia cadere il velo alle sue spalle. Infine fa un passo indietro (verso la destra del quadro), fino ad appoggiarsi all'emiro, che la accoglie tra le sue braccia (fine della danza al min. 02:00).

⁵¹⁰ *Il fiore del deserto* (Cines, 1911). Copia consultata (nitrato, 35mm) presso Eye library (Amsterdam). Titolo copia: *Il fiore del deserto*. Desmet collection. Didascalie in tedesco. Lunghezza originale: 198m, lunghezza copia: 180m, durata della copia (digitalizzata): 09' 01". Per l'analisi della seconda scena di danza del film, vd. *infra*, pp. 166 e sgg.

Si tratta evidentemente di una danza dei veli anche in questo caso: quell'unico velo che la danzatrice sorregge sulle spalle, funge da sintesi metonimica per i sette veli di Salomè; inoltre Lahmè danza davanti all'emiro per salvare lo schiavo Sidi, come Salomè nella versione moralizzante della Fuller danzava dinanzi al tetrarca, per la salvezza di Giovanni.

Un altro esempio significativo di danza orientaleggiante diegettizzata all'interno di un film muto italiano si riscontra in *Come una sorella*⁵¹¹, già incontrato in occasione della dissertazione sul ballo da sala⁵¹². Delle due scene di danza presenti nel film, quella che interessa il discorso orientalista è la prima, nella quale ci viene presentata la protagonista Nelly (Lydia Quaranta), come “la star dell'Alhambra”⁵¹³. Su 30'56” di durata complessiva del film, la danza arriva al minuto 01'00” e si protrae per quarantasette secondi⁵¹⁴, sufficienti a veicolare con pochi tratti una coreografia di chiara impronta orientale, la cui atmosfera seduttiva è esplicitata *in primis* dalla colorazione in rosso. La scena si articola in quattro quadri⁵¹⁵:

Quadro 1: totale, colore giallo⁵¹⁶. L'aviatore John Kasalewsky (Giovanni Casaleggio) e i suoi amici sono a teatro, in un palchetto frontale rispetto al palcoscenico, che la profondità di campo rivela sullo sfondo. Si apre il sipario e Nelly entra in scena da destra⁵¹⁷; indossa un costume che diremmo “da odalisca”. Dopo aver indugiato in un primo passo “trattenuto”, ella inizia la danza portando il velo con cui è entrata – che sorregge con entrambe le braccia davanti a sé – alla sua sinistra. Accompagna il movimento con una marcata torsione del busto;

Quadro 2: con un raccordo di movimento il gesto termina nel quadro successivo, che è un'inquadratura frontale in figura intera di Nelly, su fondo nero. Si tratta della soggettiva di John e i suoi amici dal palchetto. È qui che interviene la colorazione in rosso⁵¹⁸, simbolo di passione. Poi Nelly sposta le braccia alla sua destra, sempre sorreggendo il velo e accompagnando di nuovo il gesto con la torsione del busto. Ora un fuoco rosso si frappone

⁵¹¹ *Come una sorella* (Itala Film, 1912). Regia di Vincent C. Dénizot. Copia del film presa in esame (nitrate, 35mm) conservata presso EYE library (Amsterdam). Titolo copia: *Noodlottige Luchtvaart*, lunghezza originale: 773/825m, lunghezza copia: 590m, durata della copia (digitalizzata) visionata: 30'56”.

⁵¹² La seconda scena fa parte della sequenza di un ballo che si svolge durante un ricevimento, in un'elegante casa alto-borghese. Vd. *supra*, pp. 79 e sgg.

⁵¹³ Cfr. didascalia «Nelly, de ster van de Alhambra», nella copia visionata presso Eye library (Amsterdam).

⁵¹⁴ Dei quali la danza vera e propria occupa solo quattordici secondi (01:10-01:24).

⁵¹⁵ In pratica la suddivisione in quattro quadri simula un raccordo sull'asse.

⁵¹⁶ Probabilmente si tratta di un'imbibizione.

⁵¹⁷ Si intenda: la destra del quadro, dunque vista frontalmente.

⁵¹⁸ Vd. nota n° 516.

tra noi e la danzatrice⁵¹⁹. La coreografia termina con un giro di Nelly su se stessa su entrambi i piedi⁵²⁰, a passo cadenzato, ancheggiando lievemente e portando il velo dietro le spalle.

Quadro 3: il fuoco centrale e il velo sono scomparsi; Nelly, sempre in figura intera, conclude la coreografia con un singolare inchino e sorge una “stella di fuochi”⁵²¹ che la incornicia. L’inchino è così articolato: le braccia sono stese e giunte in alto; dopo aver sfregato le mani Nelly apre le braccia e contemporaneamente si inginocchia sulla gamba destra.

Quadro 4: quando si rialza, siamo già all’interno di una nuova inquadratura, un altro totale del palchetto teatrale, e la colorazione è tornata al giallo. Nelly, che inspiegabilmente ha di nuovo il velo, saluta un paio di volte il pubblico ed esce di scena a destra del palcoscenico, con relativa chiusura del sipario. Il pubblico del palchetto se ne va, uscendo a sinistra del quadro e così si conclude anche la scena.

È evidente che qui non c’è più niente della tecnica del balletto classico-romantico, mentre la presenza del velo, l’oscillazione delle braccia a sinistra e a destra, quel lieve e seducente ancheggiare e il movimento delle braccia, prima giunte in alto, che si spalancano dopo un gesto rituale, tutto rinvia a un immaginario orientalista che trova corrispondenza nelle descrizioni coreutiche letterarie da Flaubert in poi e che non a caso rivela singolari consonanze con la *Serpentina*, dove i giri compiuti per imprimere la rotazione all’abito avvenivano ugualmente su entrambi i piedi⁵²². Ma è in primo luogo il costume il responsabile dell’immediato riconoscimento della danza come “di tipo orientale”: gli ampi pantaloni stretti alla caviglia, la fusciacca sulla vita, il gilè ricamato sopra l’ampia camicia, un secondo velo in testa e la sovrabbondanza di gioielli, disegnano l’istantanea della figura che non a caso abbiamo fin dall’inizio identificato come odalisca. È ancora Flaubert nel *Voyage en Egypte* a descrivere l’effetto degli stessi ampi pantaloni indossati da Lydia Quaranta e «sostenuti da un’enorme cintura di cachemire ripiegata più volte»⁵²³, indosso ad alcuni ballerini: «nei saluti e nelle riverenze, era la battuta d’arresto; i loro pantaloni rossi si gonfiano improvvisamente come palloni ovali, poi sembrano sciogliersi liberando l’aria che li gonfia»⁵²⁴. Quegli stessi pantaloni che pochi giorni prima aveva visto indosso

⁵¹⁹ Probabilmente si tratta di una sovrimpressione. Il fuoco suggerisce la presenza di uno dei due bracieri in proscenio, parte della scenografia e visti nella prima inquadratura.

⁵²⁰ Diverso dalla *pirouette*: Vd. *Infra*, glossario dei termini coreutici presenti nel testo, pp. 255 e sgg.

⁵²¹ Di nuovo, probabilmente in sovrimpressione.

⁵²² Così è, almeno stando ai filmati delle imitatrici della Fuller, alcuni dei quali sopra citati. Vd. nota 390.

⁵²³ G. Flaubert, *Viaggio in Egitto*, cit., p. 92.

⁵²⁴ *Ivi*, pp. 93-94.

al danzatore Hassan el-Bilbesi, definendolo «acconciato e vestito da donna»⁵²⁵. E il velo che, con frattura evidente della continuità diegetica, scompare dopo il taglio di montaggio, non è forse proprio quel *fisciù* che Kuchuk Hanem gettava via nella sua “danza dell’ape”?

Nello specifico della coreografia, quel giro su se stessa su entrambi i piedi che Nelly compie a passo ritmato, si era già visto quasi invariato nella *Salomè* di Falena (dove Vittorina Lepanto girava vorticosamente fino a cadere a terra esausta) e nella prima scena di danza de *Il fiore del deserto*⁵²⁶, film nel quale quello stesso motivo coreografico torna in forma simile anche nella seconda scena di danza, nella quale Lahmè (Gianna Terribili-Gonzales) danza avvolta nelle spire di un serpente⁵²⁷. Il ricorrere di quel giro su se stessa, compiuto dalla danzatrice di turno su entrambi i piedi a passo cadenzato, è segno evidente del fatto che si trattava di un *topos* orientalista piuttosto frequentato a quel tempo⁵²⁸. Lo stesso vale per il velo, feticcio della seduzione orientale, che torna imprescindibile oggetto coreografico in tutti e tre i film, a conferma di una tradizione occidentale per cui «il modo di abbigliarsi, le sole “apparenze esteriori” (questo per l’appunto il significato latino di *habitus*) hanno costituito il modo più semplice attraverso il quale le popolazioni europee, dotti e gente comune, arrivarono a conoscere “gli altri” senza per questo sentire il bisogno di approfondire altri aspetti culturali»⁵²⁹.

In *Tigre Reale* nell’ambito della sequenza finale al Grand Hotel Theatre dell’Odeon che abbiamo incontrato nel terzo capitolo⁵³⁰, troviamo anche un valido esempio di danza orientalista che, complice la presenza del velo e dell’acconciatura con fermagli a forma di rosone, rievoca a livello subliminale il mito di Salomè. Poco dopo la girandola ballettistica inscenata nel foyer del teatro, con tanto di tutù e scarpe da punta, assistiamo a una sequenza ibrida, in cui le ballerine coinvolte danzano tutte con le scarpette da punta ma, nonostante la prima ballerina esordisca con una serie di passi per lo più ascrivibili alla tecnica del balletto classico-romantico, le quattro danzatrici che si rivelano alla macchina

⁵²⁵ *Ivi*, pp. 68-69.

⁵²⁶ *Il fiore del deserto*, Cines, 1911. Copia del film presa in esame (nitrato, 35mm) conservata presso EYE library (Amsterdam). Titolo copia: *Il fiore del deserto*. Titoli in tedesco. Lunghezza originale: 198m, lunghezza copia: 180m, durata della copia (digitalizzata) visionata: 09’ 01”.

⁵²⁷ L’analisi di questa seconda scena di danza de *Il fiore del deserto* trova posto più avanti nel corso del presente lavoro poiché, pur legata anch’essa alla *humus* orientalista, ritengo che faccia riferimento a un modello coreutico diverso da quello della Fuller, cui si è fatto invece riferimento per la prima scena del film. Vd. *infra*, pp. 166 e sgg.

⁵²⁸ Sulla danza orientalista nel cinema muto italiano cfr. Elisa Uffreduzzi, *Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n.s., n°3, marzo 2013 (<http://www.cinergie.it/?p=2295>).

⁵²⁹ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari – Roma, Ed. Laterza, 1992, p. 40.

⁵³⁰ Vd. *supra*, pp. 109 e sgg.

da presa solo in un secondo momento, descrivono una serie di movimenti di sentore vagamente orientalista:

la danza è introdotta al minuto 1h 07' 42'', dalla didascalia: «E mentre sta ardendo il dramma della passione nel teatro vicino la folla applaude la danza del fuoco».

Inq.1, campo medio frontale del palcoscenico teatrale: si apre il sipario e una danzatrice entra in scena dal fondo, con una breve corsa in avanti. Giunta in proscenio, esegue un passo laterale verso la sua destra, dimodoché il suo piede sinistro viene a trovarsi steso lateralmente come in *tendu*, mentre le braccia si trovano in terza destra *allongé* (metodo Cecchetti) e il busto è lievemente inclinato verso la gamba sinistra. Poi esegue lo stesso passo a sinistra, per cui è il piede destro a venirsi a trovare come in *tendu*. A questo punto torna il *topos* del giro su se stessa su entrambi i piedi, compiuto facendo perno sul piede sinistro, mentre con il destro si dà la spinta per completare la rotazione *en dehors*. Frattanto le braccia sono aperte in un'ampia seconda posizione *allongé*, leggermente spostate indietro.

Inq. 2, figura intera (raccordo sull'asse): si tratta di un piano ravvicinato di quanto abbiamo appena visto, si ripete dunque la stessa sequenza di passi, prima verso destra, poi verso sinistra, quindi il giro. A questo punto la danzatrice solista esegue la sequenza di passi: *developpé* della gamba destra, *tombé*, *temps levé*, portando le braccia in posizione di "arabesca con entrambe le braccia in avanti" (metodo Cecchetti); poi replica la stessa sequenza a sinistra. Quindi esegue di nuovo un passo a destra e uno a sinistra come sopra, di modo che il piede che segue viene a trovarsi in *tendu* lateralmente. Ciascun passo è accompagnato da una lieve torsione del busto, mentre porta le mani alla testa, piegando i gomiti lateralmente. Poi esegue di nuovo un giro su se stessa *en dehors* su entrambi i piedi come sopra. Infine porta le braccia in "arabesca con entrambe le braccia in avanti" verso la sua destra, si distende a terra incrociando la gamba sinistra sulla destra e sorridendo verso il pubblico (la mdp) porta le mani sotto la testa.

Inq. 3, figura intera: un uomo di spalle e rannicchiato a terra, è impegnato nel sabotaggio dei cavi della corrente elettrica (la cui conseguenza sarà l'incendio)

Inq. 4, figura intera: mentre la prima ballerina rimane distesa immobile in proscenio, l'apertura dell'iride rivela quattro ballerine dietro di lei, che stanno terminando un giro su entrambi i piedi *en dehors* facendo perno sul piede sinistro e dandosi piccole spinte col destro (dunque girano su entrambi i piedi). Sono disposte su due livelli: una di esse precede di poco le altre tre. Avanzano tutte incrociando una gamba davanti all'altra in mezza punta e contemporaneamente alternano la posizione delle braccia in terza destra e sinistra

(sostengono con le braccia un velo), parallelamente alle gambe. Infine, mentre si intuisce (non si vedono i piedi, nascosti dalla danzatrice sdraiata a terra) che la ballerina che precede le tre compagne sale in punta con le braccia in terza sinistra per eseguire un *bouffée marché sur place*, le compagne continuano ad alternare gambe e braccia come sopra.

Inq. 5, figura intera: di nuovo l'uomo rannicchiato a terra, impegnato nel sabotaggio delle linee elettriche.

Inq. 6, figura intera: le quattro danzatrici replicano il giro su se stesse su entrambi i piedi (fanno perno sul piede sinistro, mentre con il destro si danno la spinta per girare *en dehors*) con le braccia in "arabesca a braccia in opposizione" (braccio sinistro in avanti, destro indietro). Il giro è compiuto a passo cadenzato, accentuando la fine di ogni tratto di rotazione piegando il ginocchio della gamba di terra; frattanto con le braccia sostengono ciascuna il proprio velo, che in tal modo è dispiegato alle loro spalle.

Inq. 7, piano americano: la contessa Natka (Pina Menichelli) e Giorgio (Alberto Nepoti) seduti sul bordo del letto, inquadrati frontalmente

Did.: «“Dimmi, è bella?... Dimmi... / “l’hai tu amata / “come hai amato me? / “Dimmelo!...”»

Inq. 8, piano americano: la contessa Natka e Giorgio seduti sul bordo del letto, inquadrati frontalmente.

Did.: «Ed essa ha nella voce un che di fosco e di fatale; sul suo corpo passano soffi di convulsione spaventosa, sì che le misere ossa par ne scricchiolino...»

Inq. 9, piano americano: la contessa Natka e Giorgio seduti sul bordo del letto, inquadratura con lieve angolazione da destra. Breve carrello che segue il movimento dei due protagonisti, mentre si alzano in piedi.

Inq. 10, mezza figura: la contessa Natka e Giorgio, inquadrati frontalmente

Inq. 11, piano americano (raccordo sull'asse): di nuovo la contessa Natka e Giorgio. La contessa sviene tra le braccia dell'amante.

Inq. 12, mezzo primo piano: la contessa Natka tra le braccia di Giorgio.

Inq. 13, piano americano: Giorgio prende tra le braccia la contessa e la distende sul letto

Did.: «E rigida, resta, catalettica, quasi stecchita, e a poco a poco il bel corpo rioffusca il velo di morte»

Inq. 14, mezza figura: la contessa sdraiata a letto, Giorgio seduto di fianco al letto, dietro di lei.

Did.: «Il corto circuito»

Inq. 15, figura intera: il sabotatore completa il lavoro ed esce a destra del quadro.

Inq. 16, campo lungo: scoppia l'incendio nel teatro, le ballerine abbandonano la scena uscendo ai lati del palco. Anche il pubblico in primo piano, visto di spalle, lascia la platea uscendo ai lati del quadro.

Inq. 17, campo medio: uno scorcio del teatro, alcuni spettatori si dirigono verso l'uscita (escono a sinistra del quadro), mentre sullo sfondo se ne scorgono altri in preda al panico, in mezzo alle fiamme.

Inq. 18, campo lungo: la folla in subbuglio nel foyer

Inq. 19, piano americano: alcuni spettatori fuggono scendendo rapidamente le scale

Did.: «Il fuoco ha quasi raggiunto l'ala del Grand Hotel» (min. 1h 11' 54'').

Se la ballerina solista fa ampio ricorso alla tecnica classica, tuttavia l'acconciatura (capelli sciolti con la decorazione ricorrente dei due rosoni che si intravedono ai lati delle tempie⁵³¹); la gonna lunga e morbida con spacchi laterali in luogo del canonico tutù e – sul piano coreografico – il giro su entrambi i piedi a passo cadenzato, costituiscono elementi che abbiamo visto far parte di un oriente coreografico immaginario e tuttavia molto diffuso. A ben guardare anche la danza orientalista delle quattro ballerine che intervengono in un secondo momento fa ampio ricorso a passi e posizioni della tecnica del balletto, eppure il risultato è nell'insieme esotico, orientaleggiante. Anche in questo caso è l'abito a caratterizzare la danza come orientalista, mediante la presenza del velo; l'acconciatura con i capelli sciolti e la gonna lunga e sfrangiata che fa parte del costume delle danzatrici. Quanto allo specifico dei passi, non solo torna qui il *cliché* del giro su entrambi i piedi a passo cadenzato, ma anche quell'incrociare le gambe una sull'altra alternando la posizione della braccia, in modo da disegnare una sorta di volute arabeggianti nell'aria, forza i canoni del balletto per approdare a una coreutica orientale indefinita, dove – superficialmente – è la linea sinuosa e seducente a fare l'Oriente, in mancanza di conoscenze più approfondite in materia. A sottolineare l'aura accattivante e maledetta insieme di questa danza è il rosso acceso della monocromia che connota tutte le inquadrature ad essa riferite e che prelude all'incendio a seguire, in contrasto con l'arancio di quelle della contessa Natka e Giorgio nella stanza dell'hotel⁵³².

⁵³¹ Vd. *supra*, pp. 131; 151 e *infra*, p. 172.

⁵³² Mentre le inquadrature del sabotaggio sono caratterizzate dalla stessa cromia rosso fuoco delle inquadrature riservate alla danza.

Anche nel caso del film *Giuliano l'apostata*,⁵³³ a connotare immediatamente la danza come orientalista è in primo luogo il costume. La prima scena di danza⁵³⁴ è compresa nella prima delle quattro visioni in cui si articola il racconto. Qui ad esibirsi di fronte all'imperatore e la sua corte sono otto ballerine, disposte in due file sfalsate: 4 davanti e 4 dietro. Le danzatrici della fila posteriore (rispetto alla macchina da presa) indossano abiti aderenti e lunghi fino ai piedi, ma diversi fra loro e una sorta di diadema adagiato sulla fronte. Le loro compagne della fila anteriore indossano invece i "pantaloni da harem" già visti in *Il fiore del deserto*⁵³⁵, che terminano anche in questo caso con una sorta di cintura sulla vita. Al di sopra di essi un corpetto lascia loro il ventre scoperto, mentre in testa hanno un copricapo orientaleggiante. Anche questi costumi sono lievemente diversi tra loro. I pantaloni presentano delle nappine laterali, mentre su di uno degli abiti della seconda fila si distinguono chiaramente delle frange che adornano il bordo inferiore dell'abito. Tutte le ballerine danzano con i piedi nudi. I pantaloni «da harem» con la cintura sulla vita, i piedi nudi, il copricapo, le nappine e le frange costituiscono ulteriori elementi ascrivibili a un imprecisato esotismo: tutto questo compone il quadro di una danza orientalista ancora prima che le ballerine inizino la loro esibizione.

[In seguito alla morte di Gallo, fratello di Giuliano, quest'ultimo è stato incoronato Cesare dall'imperatore Costanzo.]

Did. 59: «Il convito in onore di Cesare»

Quadro 1, campo lungo: una grande sala con due colonne che incorniciano un arco poste sullo sfondo. Un tavolo per il banchetto si trova disposto orizzontalmente di fronte alla mdp. Una Processione, guidata da Eusebia (Ileana Leonidoff) e Costanzo (Ignazio Mascalchi), avanza dal fondo dell'inquadratura verso l'obiettivo. Alcuni musicisti (flautisti più un altro strumento, forse a corda, non chiaramente individuabile) si trovano in avampiano, davanti al tavolo del banchetto e delimitano uno spazio rettangolare destinato alla danza. Mentre i convitati si siedono, alcune schiave-danzatrici entrano in campo dai

⁵³³ *Giuliano l'apostata* (Bernini Film, 1919). Regia: Ugo Falena; Lunghezza originale: 2178 m; lunghezza copia (Cineteca Nazionale, Roma): 2125 m + 20 m di titoli aggiunti.

⁵³⁴ Nello stesso film, nella terza visione, le stesse danzatrici ricompaiono in veste di musiciste, insieme ad alcuni giocolieri e più avanti, nel corso della quarta visione, compare una seconda scena di danza, introdotta dalla didascalia Did. 161: «In onore del dio Mitra». Segue quindi una sorta di apoteosi di fronte a Giuliano (in falsa soggettiva davanti alla mdp). La danza consiste in una sorta di passeggiata eseguita da due schiere di danzatrici-ancelle, sorreggendo lunghe aste (una specie di stendardi): le ballerine dai lati del quadro si dirigono verso l'uomo che incarna il dio Mitra, al centro, quindi se ne allontanano nuovamente. Il modulo è reiterato più volte. Frattanto altri personaggi disposti in fila indiana ai lati del frame saltellano sul posto. La Did. 162: «...la fantasia dell'Augusto stimolata dalla voce di una cantatrice...» mette fine alla scena di danza.

⁵³⁵ Vd. *supra*, pp. 154 e sgg.

lati dell'inquadratura, di spalle rispetto alla mdp (ma frontali al tavolo del banchetto posto sul fondo del quadro); quindi eseguono un inchino verso i convitati, che nel frattempo si sono seduti. L'inchino è eseguito col braccio destro teso in avanti e il piede destro indietro.

Quadro 2, mezza figura: Eusebia sulla sinistra e Giuliano (Guido Graziosi) sulla destra, al tavolo del banchetto. Altri personaggi (comparse) riempiono il quadro dietro di loro. Sguardo in macchina di Eusebia e, poco dopo, anche di Giuliano. Breve panoramica verso sinistra che scopre Costanzo (sguardo in macchina) ed Elena al tavolo del banchetto.

Quadro 3: nuovo campo lungo con le schiave di spalle che, disposte in 2 file sfalsate (in modo da essere tutte visibili) avanzano verso il fondo del quadro e dunque verso il tavolo (spalle alla mdp), con il braccio sinistro indietro e il destro in avanti, a passo cadenzato ed eseguono un inchino con il braccio destro teso in avanti e il piede destro indietro. Si intuisce che il braccio destro è teso perché poco dopo si voltano verso la macchina da presa e ora il braccio destro è rivolto verso la macchina da presa, appunto teso. Eseguono un nuovo inchino verso l'obiettivo, nello stesso modo. Quindi intrecciano le braccia descrivendo una sorta di voluta (tuttavia non tutte le danzatrici eseguono questo movimento): ora è il braccio sinistro ad essere teso in avanti verso la mdp (tutte le danzatrici eseguono questo movimento), mentre il destro è portato indietro. Poi alzano il ginocchio destro all'altezza delle anche (si distingue il piede steso di una delle danzatrici in avampiano) in opposizione al braccio sinistro che rimane steso in avanti, con il palmo della mano rivolto verso la mdp (si delinea così una posa che ricorda vagamente l'iconografia delle raffigurazioni dell'Antico Egitto). Si voltano verso il tavolo del banchetto ed eseguono un *cambré* col braccio sinistro teso in avanti e il destro indietro (piegato nel caso di alcune danzatrici, abbandonato in basso nel caso di altre). Poi le ballerine alzano il ginocchio destro sempre in opposizione al braccio steso davanti, che rimane in quella posizione; quindi si voltano di nuovo verso la mdp, portano le braccia prima all'altezza del volto, poi il braccio sinistro verso la mdp, il destro indietro e la schiena in leggero *cambré*. A questo punto si voltano di nuovo verso la macchina da presa, giungono le braccia in alto sopra la testa e incrociano le mani (disegnando così una sorta di voluta), quindi si voltano verso il tavolo incrociando i piedi (*soutenu*) e con le mani ripetono la stessa voluta. Mentre abbassano le braccia alla seconda *allongé*, eseguono due giri su se stesse su entrambi i piedi, facendo perno sul sinistro e dandosi la spinta col destro (a passo cadenzato). Compiono un inchino finale verso il tavolo, finché si inginocchiano a terra (sul ginocchio sinistro).

Quadro 4, piano ravvicinato (corrisponde grossomodo a una mezza figura): le danzatrici sono ora sdraiate pancia a terra col volto tra le mani (i palmi delle mani aperti sotto il mento come due foglie).

Did. 60: «Il dono imperiale»

Quadro 5: alcune schiave in fila indiana sul margine sinistro del quadro ripetono di spalle alla mdp la stessa sequenza ginocchio/braccio in opposizione, alternando il movimento a destra e a sinistra (3 volte alzano un ginocchio), poi si voltano verso la mdp e ripetono le stesse 3 posizioni ginocchio/braccio, quindi compiono un giro su entrambi i piedi come sopra, portando prima le braccia giunte sopra la testa, poi le abbassano mentre girano. Sulla destra del quadro Eusebia, Elena e altri membri della corte tra cui la schiava Isa (Rina Calabria). *Cambré* finale delle danzatrici rivolte verso questo gruppo sulla destra, compiuto con il braccio destro teso in avanti e il sinistro indietro. Infine le ballerine escono di scena a sinistra del quadro camminando all'indietro, mentre tengono il busto leggermente flesso in avanti e mantengono le braccia nella stessa posizione (destro teso in avanti, sinistro indietro). A questo punto l'imperatore e Giuliano vengono avanti dal fondo del quadro.

Did. 61: «Per meglio avvicinare il cugino, prima che egli parta per le Gallie, Costanzo gli offre in moglie la sorella Elena». Con questa didascalia si chiude la prima scena di danza.

Le volute disegnate con le braccia, il giro compiuto su entrambi i piedi, l'accentuato *cambré*, sono tutti elementi coreografici che abbiamo già riscontrato nelle danze orientaliste del cinema muto italiano e che invariabilmente ricorrono anche in questo caso, a conferma di un vocabolario coreutico ben definito, già a quest'altezza cronologica condensato in una ristretta serie di “gesti convenzionali”.

IV.3.b. Ruth St. Denis: un orientalismo *sui generis*

Tra le pioniere della “danza nuova” di matrice Americana, Ruth St. Denis è quella che più direttamente si collega alla corrente orientalista d’inizio Novecento, nel segno della quale creò i suoi assoli più famosi. Formatasi autonomamente al *delsartismo*, Ruth trovava nell’Oriente fantasioso e indefinito ben identificato da Said la realizzazione di quel connubio tra danza e dimensione spirituale rinnegato dall’Occidente, il modello cui fare riferimento per la realizzazione dell’«utopia di una danza religiosa occidentale»⁵³⁶ che costituirà il leitmotiv di tutta la sua carriera artistica. Prima del contatto reale con l’Oriente, durante la tournée in Asia con la *Denishawn*⁵³⁷ iniziata nel 1925⁵³⁸, la sua conoscenza delle danze orientali si basava infatti sulle informazioni lacunose e imprecise che le derivavano dalla letteratura e dalle arti figurative⁵³⁹. I suoi assoli riflettevano l’«immagine di danzatrice-sacerdotessa quietamente immersa nel compimento di esoteriche e complicate operazioni rituali»⁵⁴⁰, che aveva plasmato per se stessa. In questa prospettiva l’India prima e l’Egitto poi costituirono le due ambientazioni privilegiate delle sue danze.

Aveva mosso i primi passi da professionista sul palcoscenico del *vaudeville* nel 1894 a New York, quindi nel 1900 era entrata nella prestigiosa compagnia di David Belasco: un incontro che ne avrebbe segnato profondamente la concezione scenica, per l’attenzione ai dettagli della messa in scena e l’acquisizione di quelle qualità drammatiche che avrebbe poi inserito nelle sue danze. Sarebbe rimasta nella compagnia fino al 1905, quando in una profonda crisi, artistica e mistica insieme, tornò al *vaudeville*, dove realizzò un primo saggio della “danza sacra” che aveva in mente. Influenzata dalle idee progressiste della madre e dagli scritti di Mary Baker Eddy, fondatrice del movimento religioso *Christian Science*, per l’impianto cinetico di *Radha* si ispirò a Sada Yacco⁵⁴¹ – per quel modo di danzare e recitare “evocativo” di un’atmosfera, fatto di gesti essenziali⁵⁴² – e a Geneviève Stebbins per l’«estetica del gesto interiore» mutuata da *Delsarte*⁵⁴³. La prima ufficiale di *Radha* si tenne il 22 marzo 1906 all’*Hudson Theatre* di New York, dove la

⁵³⁶ Vito Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, Palermo, L’Epos, 2006, p. 32.

⁵³⁷ Vd. *Infra*, pp. 165-166.

⁵³⁸ V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, cit., p. 32.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 27.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 62.

⁵⁴¹ Ruth St. Denis aveva visto danzare Sada Yacco durante l’Esposizione Universale del 1900. In quell’occasione Loïe Fuller aveva condiviso il proprio teatro all’interno della fiera con la compagnia giapponese della quale faceva parte anche Sada Yacco, che per l’occasione mise in scena un dramma intitolato *The Geisha and the Samurai*. Cfr. R. K. Garelick, *Electric Salome...*, cit., p. 81.

⁵⁴² V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, cit., pp. 60; 80.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 43.

coreografia fu il terzo momento di uno spettacolo che comprendeva anche due assoli rispettivamente intitolati *Incense* e *The Cobras*. *Radha* fu accolto come «un esempio americano di quella miscela di orientalismo ed erotismo che in Europa era stata inaugurata dalla rinascita ottocentesca del mito della danza di Salomè»⁵⁴⁴.

La stessa St. Denis realizzò una sua *Salomè* nel 1931, la cui progettazione iniziò però ben prima, nel 1907, durante la sua prima tournée europea, nel pieno della “salomania”: «in quegli anni il soggetto della “danza dei sette veli” era al massimo della sua popolarità [...]. Basti pensare alla Salomè di Loie Fuller (1895 e 1907) o a quella di Maud Allan del 1906, oppure alle Salomè della Rubinstein e della Karsavina che di lì a poco sarebbero seguite»⁵⁴⁵. La versione del mito ideata da Ruth era un’opera allegorica, lontana dallo stereotipo della donna fatale e nella quale l’eroina biblica era vittima del proprio narcisismo. Ad ogni velo corrispondeva una diversa sfumatura psicologica, nel percorso di presa di coscienza di Salomè, che doveva eliminarli tutti perché la sua vera natura potesse esserle rivelata⁵⁴⁶.

Già nel 1914 aveva messo a punto un nuovo assolo, *The Legend of the Peacock*, ispirato a una novella orientale che narrava di una giovane danzatrice, avvelenata e poi rinata sotto forma di pavone. Dalle foto che la ritraggono con indosso il costume indossato per quella danza (Fig. 30), è possibile dedurre una singolare somiglianza con *The Peacock Skirt* (Fig. 31), una delle celebri illustrazioni di Aubrey Beardsley poste a corredo dell’edizione britannica del dramma di Wilde (*Salomè*, 1894)⁵⁴⁷.

Nel 1909 traendo ispirazione dall’allestimento di uno spettacolo su Salomè di Gertrude Hoffman, la quale a sua volta si era ispirata al suo *Radha*, Ruth “rinnovò” il costume scenico del suo assolo sostituendo la gonna e il corpetto utilizzati sin dal 1906 con una sorta di imbracatura di gioielli, cosicché la stampa ebbe a scrivere che «out-Saloméing all the Salomés, Miss St. Denis burst upon dazzled audiences...»⁵⁴⁸, sottolineando così il legame sotterraneo con l’icona femminile orientalista per eccellenza.

Pochi anni dopo (1915-1926) con il marito Ted Shawn avrebbe dato vita a una compagnia – la Denishawn – e una scuola – la Denishawn School – che avrebbero intessuto stretti rapporti con il cinema. Nel 1916 infatti la Denishawn fu ingaggiata da D. W. Griffith per il grandioso affresco coreografico dell’episodio babilonese di *Intolerance*,

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 67.

⁵⁴⁵ *Ivi*, pp. 71-72.

⁵⁴⁶ *Ivi*, pp. 72-73.

⁵⁴⁷ *Ivi*, pp. 136-137 e le illustrazioni n° 8 e n° 9, alle pp. VII-VIII fuori testo.

⁵⁴⁸ Elizabeth Kendall, *Where she danced*, New York, Alfred A. Knopf, 1979, p. 77.

durante il quale si svolge la danza sacra in memoria della resurrezione di Tammuz⁵⁴⁹: fu solo l'inizio di una prolifica collaborazione con il cinema, per cui non solo la Denishawn intervenne in seguito in numerosi altri film (come *Male and Female*, 1919 e *Adam's Rib*, 1920, entrambi di Cecil B. DeMille), ma numerose attrici hollywoodiane, come Lillian e Dorothy Gish e Blanche Sweet, per citare alcune delle più famose, studiarono danza presso l'eccentrica Denishawn School⁵⁵⁰. Forse anche attraverso l'eco di questa stretta collaborazione cinematografica oltreoceano, la coreutica della St. Denis filtrò nella produzione cinematografica italiana coeva.

Ne troviamo un esempio piuttosto esplicito nel già menzionato *Il fiore del deserto*. Oltre alla già citata scena coreutica di matrice fulleriana più direttamente ascrivibile al tema della danza dei veli⁵⁵¹, nel film si trova infatti una seconda scena di danza, che si svolge nel palazzo dell'emiro, dove la bella Lahmè, colta dalla disperazione, si abbandona a una "danza di morte".

Lakmé o Lahmè era anche il nome della protagonista dell'opera musicata da Léo Delibes (*Lakmé*, 1883), la cui partitura la stessa St. Denis aveva recuperato per *The Cobras*, una delle due danze poste a prologo di *Radha*, nel 1906⁵⁵².

Gianna Terribili-Gonzales nella parte di Lahmè per la "danza della morte" indossa un reggiseno riccamente decorato e una gonna a doppio strato decorata da un'applicazione-fermaglio laterale sul fianco sinistro e composta da un pareo e una gonna con uno spacco sul lato destro, al di sotto di esso. Reggiseno e gonna sono collegati da sottili catenelle e quest'ultima presenta delle decorazioni sull'orlo e lungo i bordi del "pareo". La danzatrice è scalza e in testa ha un diadema. È il primo costume che vediamo in una danza orientalista in cui tra la parte superiore e quella inferiore dell'abito si intravede la pelle nuda. Lahmè balla scalza. All'inizio della danza ha un flauto agganciato al fermaglio della gonna. Si tratta di un oggetto di scena poi utilizzato per la danza: fingerà di suonarlo (mimando soltanto il movimento, accostando lo strumento al volto).

La danza è introdotta al min. 05'47'' dalla didascalia «Aber am Ende gibt sie sich lieber den Tod, als dass sie im Harem bleiben wuerde» (Ma alla fine si dà la morte, piuttosto che rimanere nell'harem).

⁵⁴⁹ La didascalia originale del film, che introduce la sequenza cui si fa riferimento, recita: «In the Temple of Love. The sacred dance in memory of the resurrection of Tammuz».

⁵⁵⁰ E. Kendall, *Where she danced*, cit., pp. 142-145.

⁵⁵¹ Vd. *supra*, pp. 154 e sgg.

⁵⁵² Cfr. V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis* cit., p. 83.

Inq. 1, figura intera, col. rosso chiaro: Gianna Terribili-Gonzales/Lahmè tira fuori un lungo serpente da un baule istoriato, posto a terra. Si mette in posa di tre quarti a favore della mdp. Usa il serpente analogamente al velo della prima scena: lo sorregge con le braccia passandoselo dietro le spalle come una stola. Piega il busto, contemporaneamente in *cambré*, sul fianco destro, di modo che il braccio sinistro, steso, viene a trovarsi in alto, di fronte al volto, mentre il destro verso il basso, con il gomito piegato. La gamba sinistra è più avanti rispetto alla destra.

Inq. 2 campo medio, totale della stanza, col. rosso chiaro: un tappeto rettangolare disposto in diagonale funge da pedana per la danza. La danzatrice viene avanti in diagonale verso l'avampiano, a passi ampi e cadenzati, incrociando una gamba sull'altra. Poi compie un giro su se stessa verso la sua destra *en de hors* facendo perno sul piede sinistro, mentre col piede destro si dà la spinta per girare a piccoli colpi sul pavimento. Lo sguardo è rivolto verso l'alto, dove tiene la testa del serpente mantenendo la posizione inclinata del busto come nella posa iniziale. Compiuto un giro così, si stringe il serpente intorno al collo come una sciarpa. Poi riallarga le braccia e fa un passo avanti verso la destra del quadro. Si ferma, quindi affonda il *cambré* per avvicinare il muso del serpente al proprio volto. Bacia il serpente, poi lo riallontana e torna in posizione eretta, per poi riavvolgersi il rettile ancora una volta intorno al collo come sopra. Quindi compie alcuni passi indietro sempre col serpente avvolto intorno al collo. Poi esegue alcuni passi in diagonale verso il fondo del quadro incrociando i piedi uno sull'altro. Si ferma e ripropone la posa iniziale con il busto inclinato e in *cambré*, il serpente sorretto dalle braccia allargate. Quindi si volta *en face* e viene verso la mdp a passi cadenzati piegando di volta in volta il ginocchio della gamba d'appoggio e portando leggermente in avanti il busto, atteggiato, verso la gamba stesa per compiere il passo: esegue così quattro passi, poi un nuovo giro su se stessa usando la gamba sinistra come perno e dando piccoli colpi con la destra per girare *en de hors*. Cammina verso la sinistra dell'inquadratura compiendo tre passi cadenzati, piegando il ginocchio della gamba d'appoggio come sopra.

Taglio di montaggio (con vistoso "salto" nella pellicola), Inq. 3, figura intera (la mdp si trova nella stessa posizione iniziale, è l'interprete che si è spostata determinando così il montaggio interno al quadro); col. rosso chiaro: *port de bras* piegando il busto verso la gamba sinistra, che è in *tendu*; quindi risollewa il busto, *cambré* guardando il serpente, ripete il *port de bras* a destra. Si rialza, guarda il serpente, mentre il piede destro è in *tendu* lateralmente, *en dedans*. Compie tre giri su se stessa su entrambi i piedi, *par terre*. Si

accascia sul ginocchio sinistro e frattanto si avvolge il serpente intorno al collo. Lo ridistende lentamente allargando le braccia, poi lo posa a terra.

Inq. 4, piano ravvicinato, col. rosso chiaro: Lahmè, sempre con il ginocchio sinistro a terra, descrive degli arabeschi con le braccia. È un'inquadratura frontale; il serpente è a terra davanti a lei. Per due volte allarga leggermente le braccia, quindi le porta allo sterno; altre due volte ripete il movimento portando le braccia alla testa.

Inq. 5, figura intera: Lahmè a sinistra del quadro ha in mano un flauto. Esegue quindi un *passé-développé* in avanti con la gamba destra *en dedans*. Posa il piede destro a terra, il sinistro lo raggiunge dietro. Quindi fa un *temps levé* col sinistro in *passé en dedans* sul polpaccio destro, come si evince dalla piega dell'abito. Posa il piede sinistro a terra, quindi sorpassa il serpente facendo un passo saltato col sinistro e portando contemporaneamente il piede destro indietro, *en dedans*, piegando la gamba all'altezza del ginocchio. Posa il piede destro a terra il sinistro lo segue poco dietro, di nuovo *temps levé* col sinistro in una specie di *passé en dedans* (in realtà la gamba è piegata all'altezza del ginocchio e il piede è spinto indietro, oltre il ginocchio destro); piede sinistro a terra, il destro lo raggiunge poco dietro, di nuovo *temps levé*, ma stavolta sulla gamba sinistra, con la destra piegata in un anomalo *passé* come sopra. Taglio di montaggio (con vistoso "salto" nella pellicola); la nuova inquadratura è formalmente identica alla precedente;

Inq. 6, figura intera, col. rosso chiaro: Lahmè si trova a sinistra del quadro, di profilo rispetto alla mdp. Esegue un *cambré* volgendo il profilo sinistro alla mdp, i piedi paralleli. Ha il flauto in mano e lo sguardo rivolto verso il serpente ai suoi piedi, alla sua sinistra. Torna indietro in senso orario saltellando mentre finge di suonare il flauto. I saltelli sono accompagnati da una leggera inclinazione del busto alternativamente a destra e a sinistra. La posizione delle spalle è contratta verso il collo, in contrasto con l'estetica della danza classica. Si ferma all'improvviso per guardare il serpente, quindi va verso quello stesso, compiendo due passi. Esegue una sorta di *port de bras* piegando il busto in avanti verso la gamba destra, che è in *tendu* avanti con il ginocchio lievemente flesso e il piede in mezza punta. Prende il serpente, lo rilascia, ricomincia a saltellare intorno al serpente fingendo di suonare il flauto come prima, ma in senso antiorario. Si ferma nell'angolo sinistro del quadro con la gamba destra in *tendu* laterale, getta via il flauto e viene verso l'obiettivo in diagonale, lo sguardo sempre fisso al serpente. Ora si ferma accanto al serpente, al centro dell'inquadratura e gira su se stessa *en dehors* usando il piede sinistro come perno, mentre col destro dà piccoli colpi sul pavimento per darsi la spinta. Le braccia frattanto sono in basso, allargate in *allongé*. Il busto flesso in un leggero *cambré*. Quindi si ferma, piegando

il ginocchio sinistro, mentre stende la gamba destra in *tendu* davanti a sé, vicino al serpente, con il busto lievemente piegato in avanti. Compie una sorta di *port de bras*: piegando il busto in avanti verso la gamba destra riprende il serpente e se lo fa scorrere lungo il busto fino a portarlo di fronte al proprio volto. La gamba destra è ancora in *tendu* davanti, ed esegue un leggero *cambré*, mentre si pone *en face*.

Didascalia «Zu spaet!» (Troppo tardi)

Inq. 7 col. blu, piano americano: Sidi e i suoi compari sotto le mura del palazzo dell'emiro, cercano il modo di entrare per liberare Lahmé. Sidi inizia ad arrampicarsi sulle mura.

Inq. 8, figura intera, col. rosso chiaro: la danza vera e propria è già terminata; la donna ha il serpente intorno al collo come una sciarpa e se lo toglie di dosso in preda a convulsi movimenti. Lo butta a terra, quindi indietreggia inorridita e continua a contorcersi a scatti, piegando il busto in avanti e indietro. Poi si accascia sul ginocchio sinistro e si piega in *cambré*. Si sdraia, si contorce come in preda alle convulsioni e rotola a terra verso la mdp.; si rialza, mima con le braccia il morso del serpente e ricade indietro a terra, inerte, con le gambe incrociate una sull'altra e le braccia stese al suolo al di sopra della testa, anziché lungo il corpo. Nel frattempo Sidi è entrato dalla finestra sullo sfondo. (Figg. 32.a.-b.)

Osservando attentamente la danza eseguita da Gianna Terribili-Gonzales nei panni di Lahmé, non possono sfuggire alcuni evidenti punti di contatto con la concezione coreutica di Ruth St. Denis, in particolare prendendo in considerazione quella prima triade di assoli che presentò durante la *matinée* del 1906 all'Hudson Theatre. Ciò non soltanto in virtù dell'omonimia dei personaggi principali di una delle coreografie e del film, ma piuttosto per la qualità del movimento proposto. In *The Cobras*, assolo venato d'ironia, troviamo il movimento ondulatorio delle braccia a restituire quello di due serpenti immaginari. Questo gesto era un esempio del "movimento successivo" di Delsarte:

successioni sono definiti tutti i movimenti che passano attraverso il corpo intero, attraverso ogni parte del corpo, coinvolgendo ogni muscolo, ogni osso, ogni articolazione. Sono i movimenti fluidi, simili all'onda. Costituiscono l'ordine di movimento principale per esprimere l'emozione. L'immissione di questa scoperta di Delsarte nella danza fu una delle spinte più forti verso il formarsi della danza definita *American Modern* (e *German Modern*). Le successioni sono di due tipi principali: successioni vere, che incominciano dal centro e si diffondono verso l'esterno, e successioni opposte, che iniziano da un'estremità e si diffondono in dentro, verso il centro. Il Bene, il Vero, il Bello

e tutte le espressioni emotive normali usano le successioni; il male, la falsità, l'insincerità, ecc., impiegano le successioni opposte⁵⁵³.

Stando all'esaustiva definizione delsartiana fornita da Shawn, quei ripetuti movimenti delle braccia che dapprima si allargano per poi portare le mani allo sterno o alla testa disegnando delle volute aeree, sono assimilabili al movimento ondulatorio di *The Cobras* e secondo la complicata teoria delsartiana, trattandosi di un movimento che si dipana dall'esterno verso l'interno, interpretano un fattore di negatività, la morte imminente in questo caso. L'assolo era una sorta di "scherzo teatrale" che descriveva con pochi tratti – la confusione del mercato, l'incantatore di serpenti – un'India stereotipata e fantasiosa.

La presenza del serpente, in *The Cobras* solo evocata, si fa concreta in *Il fiore del deserto* e, come al termine della coreografia di Ruth St. Denis i cobra sferravano un attacco virtuale verso il pubblico, così nel film la danza si conclude con il morso mortifero del serpente a Lahmè, che non vediamo direttamente ma solo dopo, mimato dalla vittima. Secondo un'analogia logica imitativa il flauto, presente nella musica di Delibes che accompagnava *The Cobras*, diviene presenza fisica e ideale musica in campo nel film *Cines*, cosicché è lecito chiedersi se non fosse proprio quella stessa partitura ad essere utilizzata per l'accompagnamento in sala del film o addirittura sul set, durante le riprese della sequenza della "danza di morte".

In *Radha*, danza dei cinque sensi, Ruth, con una certa superficialità nei confronti della veridicità storica e dottrinale, aveva fatto dell'omonima protagonista una divinità, che aveva posto all'interno di un tempio jainista, laddove secondo la tradizione indiana sarebbe invece stata una gopi (pastorella), oggetto dell'amore di Krishn, divinità indù. La trama, in circa sedici minuti di danza, narra del percorso di conoscenza compiuto dalla dea attraverso la catarsi della danza dei cinque sensi. Le cinque danze dei sensi rispecchiavano la contaminazione di generi di cui la danza indiana creata da St. Denis si componeva: «elementi di *skirt dance* e un'infarinatura di balletto sentimentale – piroette sulla punta dei piedi e passi di *valzer*, semplici *attitudes* e *tendu* – abbellito dalle estrosità acrobatiche di una schiena e due braccia flessuose. [St. Denis] combinò questi passi in frasi di movimento

⁵⁵³ Ted Shawn, *Every Little Movement. A Book about François Delsarte*, New York, Dance Horizons, 1974, pp. 34-35, cit. in E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte...*, p. 182.

brevi, punteggiate da pose. Le stesse pose tradivano la loro provenienza eclettica, sia dalle icone orientali che dalle immagini popolari dell'epoca tardovittoriana»⁵⁵⁴.

Similmente, una fantasiosa commistione di passi di danza accademica (*port de bras, tendu, passé-développé*, ecc.) e supposti movimenti di danza orientale intrisi di delisartismo (le volute disegnate dalle braccia, il passo saltellante, il giro facendo perno su di un piede e spingendosi con l'altro, ecc.), si ravvisa anche nella coreografia ballata da Gianna Terribili-Gonzales, che – come Ruth St. Denis in *Radha* – danza a piedi nudi. Caratterizzava la danza di *Radha* il fluire ininterrotto di pose o atteggiamenti, tra le quali si distinguevano alcune di maggiore durata, a chiusura di certe sezioni della coreografia. Alcune di queste pose erano citazioni tratte dall'iconografia classica dei templi del Sud dell'India, dove sono illustrate le varie *karana*, «unità di movimento della danza indiana»⁵⁵⁵. Tra le pose di *Radha*, in quella a conclusione della “danza dell'olfatto” è possibile riconoscere le linee della posa reiterata nella danza da Gianna Terribili-Gonzales: «Radha stringe un capo della corona di fiori sul suo volto e s'inarca con il busto e la testa drammaticamente proiettati all'indietro»⁵⁵⁶, dove la corona di fiori è qui sostituita dal serpente. Infine la danza, al termine del “delirio dei sensi”, si concludeva con una caduta a terra, quindi il corpo disteso al suolo cominciava a tremare, scosso dalle stesse convulsioni che percorrevano il corpo di Lahmè dopo il morso del serpente in *Il fiore del deserto*⁵⁵⁷.

Si noti inoltre che quello stesso passo compiuto incrociando le gambe una davanti all'altra che compare nella “danza di morte” di Lahmè è molto simile a quello incontrato nel finale della seconda danza di Tigre reale⁵⁵⁸.

Nel 1912, a due anni di distanza dalla danza dei sette veli in *Salomè*, la Film d'Arte Italiana realizza *Il Falco rosso*⁵⁵⁹, trasposizione cinematografica delle vicende di Bianca Cappello. La prima sequenza del film è introdotta dalla didascalia «Mentre Francesco II duca di Toscana, festeggia con Bianca, sua favorita, il cardinale Ferdinando, fratello cadetto del duca, veglia la duchessa in pericolo di vita». Si succedono quindi in montaggio

⁵⁵⁴ Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990 (1ª ed.: *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, 1981), p. 62, cit. in V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, cit., p. 88.

⁵⁵⁵ V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis* cit., p. 89.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Per la descrizione di *The Cobras* e *Radha*, cfr. *Ivi*, pp. 77-93; 114.

⁵⁵⁸ Vd. *supra*, pp. 157-160.

⁵⁵⁹ *Il Falco rosso* (Film d'Arte Italiana, 1912), copia Cineteca del Comune di Bologna-Cinémathèque française. Restauro a partire da un positivo su supporto di sicurezza conservato dalla Cinémathèque française. Didascalie in italiano. Lunghezza originale: 650m; lunghezza copia: 630m. Durata copia: 21'46”.

alternato tre inquadrature fisse e frontali: due piani d'insieme – il primo della festa alla quale presiede il duca, il secondo della moglie sul letto di morte – quindi una nuova inquadratura della festa, analoga alla prima, con l'arrivo del cardinale che giunge a dare la notizia della morte della duchessa. Nella scena della festa è contenuta la danza, ripresa in due tranches, che presenta evidenti sintomi di orientalismo, su tutti il perpetuo ancheggiare tipico della danza del ventre, che costituisce una sorta di “basso continuo” durante tutta la danza: ogni passo è accompagnato da quell'ondulazione “a scatti” del bacino.

La ballerina indossa un costume molto simile a quello dell'interpretazione teatrale di Lyda Borelli di Salomè⁵⁶⁰ e delle altre danze cinematografiche che abbiamo visto presentare a loro volta costumi analoghi per la scena di danza. Il costume si compone di una sorta di morbida tunica lunga fino ai piedi (che restano fuori dal quadro), arricchita da una specie di reggiseno dalla struttura rigida, riccamente decorato. Due lunghi veli si dipartono dalle spalline dell'abito, ricadendo verso il basso. Una cintura-gioiello a rosoni disegna una “V” sull'abito all'altezza dei fianchi. Dalla cintura in giù l'abito si “sfrangia” in diversi spacchi. Sulla testa, un semplice diadema dal quale si dipartono due rosoni laterali riccamente decorati: una sorta di paraorecchie-gioiello.

La danza ha inizio al min. 01'10”.

Inq.1, totale: la ballerina entra in scena dal fondo della scena con una piccola corsa, mentre le figure di Bianca e del duca mollemente adagiate su di un divano, fanno da cornice sulla destra del quadro. La danzatrice esegue un inchino sul ginocchio destro (sul quale scarica il peso) quindi, facendo perno sul piede destro, esegue un giro verso la sua destra dandosi la spinta a piccoli colpi, con il piede sinistro. Frattanto la mano destra è sulla testa, mantenendo il gomito bene aperto e il braccio sinistro è steso di lato. Terminato il giro la ballerina riporta le braccia in basso e si allontana dal duca indietreggiando a piccoli passi serrati (una sorta di *pas de bourrée couru*), quindi avanza e arretra di nuovo nello stesso modo e compie un secondo giro a destra su entrambi i piedi ancheggiando ritmicamente e portando entrambe le mani dietro la testa, con i gomiti bene allargati lateralmente. Mentre gira, dapprima avanza verso il duca, quindi arretra verso lo sfondo. A questo punto avanza di nuovo a piccoli passi serrati, come sopra e frattanto abbassa le braccia. Compie mezzo giro verso la sua destra facendo perno sulla gamba destra come all'inizio (di nuovo con la mano destra sulla testa, il braccio sinistro steso di lato), poi continua il giro su entrambi i piedi, ancheggiando e muovendo le braccia stese sopra la testa alternativamente a destra e

⁵⁶⁰ Vd. *supra*, p. 131.

a sinistra. Quindi arretra verso il fondo mediante la sequenza di piccoli passi ravvicinati come sopra e frattanto abbassa le braccia e termina il giro voltandosi verso la mdp. Fine scena danza min. 01'46''.

Inq. 2, totale: la stanza da letto della duchessa, che giace distesa sul letto, i cardinale al suo fianco.

Inq. 3, totale: la stanza dove si svolge la festa. La danzatrice viene verso la mdp attraverso una sorta di *pas de bourrée couru*, come prima. Porta le mani alla testa, mantenendo i gomiti bene allargati. Quindi si sposta lateralmente verso il fondo della scena, ma dopo pochi passi torna vicino al duca e Bianca, che si trovano in primo piano, a destra del quadro. A questo punto si siede sul ginocchio sinistro in una sorta di inchino e contemporaneamente abbassa le braccia. (Fine della danza min. 02'33''). Dal fondo entra in scena il cardinale, che scaccia la danzatrice, la quale se ne va camminando all'indietro secondo il consueto passo simile a un *pas de bourrée couru*, lo sguardo a terra in segno di obbedienza e le braccia contratte verso il corpo con i gomiti piegati verso il suolo, che poi abbassa di nuovo, uscendo a destra del quadro.

In questo caso, come si accennava, il riferimento coreutico principale riconoscibile è quello di un'impresicata danza del ventre, sintetizzata nell'ancheggiare ritmico della danzatrice e, a confronto con la danza di Vittorina Lepanto/Salomè nel film del 1910 della stessa Film d'Arte Italiana, a fronte di un abbigliamento del tutto simile – si pensi in particolare al motivo ricorrente dei due rosoni laterali a ornare l'acconciatura – è scomparso ogni sia pur minimo riferimento alla danza classica⁵⁶¹, segno dell'assimilazione di alcuni degli assiomi della nuova danza che veniva d'oltreoceano nel contesto italiano. Come dire che da *Radha* in poi l'Oriente più fantasioso e arbitrario acquista diritto di cittadinanza in Occidente, non necessitando più di fare ricorso a inserti del vocabolario coreutico accademico per legittimare se stesso:

l'Oriente coreografico fu inventato da Ruth St. Denis – così come era allora uso comune inventare le “tradizioni orientali” – per costruire un modello di danza occidentale alternativo a quello esistente sui palcoscenici americani. Questo processo di esplorazione, di interpretazione e di vera e propria riscrittura scenica coinvolse anche l'Europa. L'arrivo infatti della danzatrice americana nel vecchio continente nel 1906 alimentò, in maniera particolare in

⁵⁶¹ Si noti infatti che la menzione di “una sorta di *pas de bourrée couru*” è puramente indicativa, al solo scopo di fare riferimento a un tipo di passo che funga da termine di paragone utile all' identificazione, sia pure approssimativa, del movimento in questione.

Germania, l'interesse per le danze asiatiche ma ancor di più alimentò il dibattito sulla danza del futuro⁵⁶².

Tuttavia, ancora nel 1913, troviamo un esempio di quella “giustificazione accademica” della coreutica orientalista nel film *Tigris*⁵⁶³, dove una danzatrice balla una “danza esotica”, come l'ebbe a definire il recensore de «La Vita Cinematografica»⁵⁶⁴, indossando delle scarpe da punta, che però usa come fossero delle mezze punte, anzi come fosse scalza, secondo i dettami della danza libera della Duncan e di quella indiana di Ruth St. Denis. La scena si distingue non tanto per le modalità di visione – un'unica inquadratura fissa e frontale, in figura intera – quanto per il fatto che la ballerina esegue una danza orientaleggiante, non solo indossando le scarpette caratteristiche del balletto, ma anche facendo ampio ricorso al repertorio di passi della danza classica. Eppure movimenti minimi e dettagli del costume sono sufficienti a connotare quella danza come esotica, se tale la percepì la stampa coeva e parimenti la percepiamo oggi ad un primo impatto. Si crea così un interessante cortocircuito semantico in termini coreutici: balletto o modernismo coreutico? Orientalismo o manierismo della danza accademica? È il segno di una danza nuova che si va affermando e contemporaneamente di una antica che continua ad avere un forte ascendente sul pubblico, cinematografico *in primis*.

Vediamo dunque la scena nel dettaglio. Nel film la danza è introdotta dalla didascalia⁵⁶⁵: «Lilly, the dancing girl who belongs to Tigris gang aids in the capture». La ballerina dapprima è visibile sullo sfondo, in un'inquadratura in cui in avampiano si trovano in figura intera il bandito *Tigris* (sulla destra del quadro) e l'ispettore di polizia (a sinistra del quadro), divisi da una colonna oltre la quale il malvivente scorge l'avversario. Qui Lilly è intenta ad aggiustarsi le calze, seduta su di un divanetto ed è immediatamente identificabile come danzatrice grazie alle scarpe da punta chiaramente riconoscibili.

Quando inizia a ballare, la danzatrice esegue dapprima un *port de bras* (portando le braccia in “arabesca a braccia in opposizione”) a destra (dunque verso la sinistra del quadro), mentre porta il piede più indietro in *tendu* (il corpo sempre in posizione *ouverte* rispetto alla macchina da presa); quindi compie un giro su se stessa su entrambi i piedi, mentre porta le braccia prima in alto (come per una quinta posizione, secondo il metodo

⁵⁶² V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis* cit., p. 25.

⁵⁶³ *Tigris* (Itala Film, 1913), regia di Vincenzo Dénizot. Copia del BFI National Archive, 35mm, B/N, lunghezza 800m, didascalie inglesi.

⁵⁶⁴ Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, a. IV, n. 3, 15 febbraio 1913, pp. 55-56.

⁵⁶⁵ *Tigris* (Itala Film, 1913), regia di Vincenzo C. Dénizot. Lunghezza originale: 1392m. Copia consultata: BFI National Archive. Lunghezza copia: 800m. Durata.: 39'. Didascalie inglesi.

Cecchetti), poi le riabbassa facendole scorrere lungo il corpo. Ripete per due volte il medesimo *port de bras* a sinistra (dunque verso la destra del quadro), rimanendo per un attimo coperta da due personaggi che le passano davanti attraversando lo schermo da destra verso sinistra (un terzo personaggio temporeggia invece sulla destra del quadro in avampiano, quindi esce a destra). La danzatrice ripete il *port de bras* verso destra (dunque verso la sinistra del quadro); poi replica il movimento per tre volte girando su se stessa (un solo giro su entrambi i piedi). Prosegue ripetendo il movimento nella direzione opposta, finché non si piega a terra in un *cambré* (scarica il peso sul ginocchio destro, sul quale si sorregge, mentre la gamba sinistra è a terra, stesa in avanti): porta il braccio sinistro in quinta, mentre il destro è in basso alla seconda *allongé*. Si rialza e ripete il *port de bras* a destra (verso la sinistra del quadro) come prima per tre volte, quindi una sola volta a sinistra (verso la destra del quadro). Di questi *port de bras*, l'ultimo della terzina a destra e quello a sinistra sono eseguiti accentuando notevolmente la torsione del busto ed esasperando di conseguenza l'opposizione delle braccia. Poi esegue ancora un *port de bras* verso destra (cioè la sinistra del quadro), che si trasforma in un nuovo giro su e stessa su entrambi i piedi alzando e riabbassando le braccia come nel primo giro. Quindi la danzatrice compie tre nuovi *port de bras* a sinistra (verso la destra del quadro), finché raggiunge uno degli ospiti che sta bevendo a un tavolo e gli sottrae il bicchiere: a questo punto lo porta alla bocca di Roland con fare scherzoso, obbligandolo così a bere. È la fine della danza.

I giri sono tutti compiuti verso il fianco destro della ballerina, mentre i *port de bras*, grazie all'*arabesque* delle braccia e l'alternanza destra/sinistra, assumono un andamento equiparabile a quello di un *balancé*, evocando conseguentemente un ritmo ternario, come quello di una musica di valzer, il che conduce alla mera supposizione che la scena, durante la proiezione in sala (forse anche sul set), fosse accompagnata proprio da quel tipo di musica.

La struttura coreografica è piuttosto povera, essendo sostanzialmente riducibile a una serie di *port de bras* e qualche giro su entrambi i piedi. Le volute disegnate dalle braccia nell'alternanza delle pose, il *cambré* e i giri su entrambi i piedi che abbiamo visto essere cliché della danza orientalista nel cinema muto italiano, evocano un'atmosfera esotica, cosicché la danza si configura come "orientalista", nonostante la danzatrice indossi le punte (che però non sfrutta che come delle semplici mezze punte) e attinga a piene mani, come si è visto, al complesso di passi della danza classica. Anche il costume, di colore chiaro, si confà a una danza di tipo esotico: è composto da una gonna morbida e lunga fino

alle caviglie, sormontata da un corpetto. Sia quest'ultimo che la gonna (sul punto vita) sono decorati da frange, parimenti all'acconciatura che presenta piccoli pendagli attaccati a una coroncina posta sul capo, mentre le ciocche "zingaresche" ricadono sulle spalle della danzatrice: proprio le frange sono qui la metonimia di un Oriente non meglio specificato.

La pozione che Lilly – fingendo uno scherzo – costringe Roland a bere è in realtà un potente sonnifero, che provoca al malcapitato forti allucinazioni. Tra queste egli vede anche alcune ballerine che appaiono e scompaiono in due file che si sovrappongono di fronte a lui (in soggettiva), incrociandosi su di un fondale scuro come in un gioco di specchi, creando una sorta di fantasmagoria. Una fila di danzatrici si muove a piccoli salti. A questa si sovrappone l'altra fila, che avanza nella direzione opposta, eseguendo una serie di *port de bras* simili a quelli di Lilly.

Se ne evince un uso intelligente della sovrimpressione che, sovrapponendo le due file di danzatrici, preconizza gli esiti caleidoscopici del *musical* americano degli anni '50. In tal modo si ripercuote sul piano cinematografico la dialettica coreutica tra "il nuovo" e "l'antico", tradotta in termini visivi dal contrasto tra la staticità della danza principale – quella della ballerina solista, nella quale le modalità di ripresa sono le stesse delle attrazioni del primo cinema – e la dinamicità della sovrimpressione che sovrappone due file di ballerine in movimento nella visione oppiacea di Roland. Una soluzione di montaggio che, seppure non costituisce di per sé una novità tecnica a quest'altezza cronologica (1913), è qui incorporata all'interno di un contesto narrativo più ampio ed articolato e messa in relazione alla danza, dando così adito a un proficuo dialogo tra montaggio e movimento del corpo.

Se è l'abito in prima istanza a definire la danza, allora come "orientalista" dev'essere catalogata anche la seconda scena di danza presente nel film *L'Invidia*⁵⁶⁶. Questa si svolge durante la sequenza della fuga notturna di Lelia (Francesca Bertini), che di nascosto dal marito va a una festa in casa di amici. Qui, dietro le insistenti preghiere di questi ultimi, balla con indosso un costume dagli evidenti connotati orientaleggianti.

La Bertini indossa un abito composto da due pezzi: corpetto riccamente decorato e gonna lunga e morbida, collegati da uno scampolo di stoffa sottile a imitazione della pelle nuda. La gonna è in stoffa leggera stampata a fiori e decorata da una cintura tempestata di pietre, forse parte della gonna stessa. Un lungo velo la copre fino ai piedi. Completano la

⁵⁶⁶ Vd. *supra*, p. 132.

toilette alcuni gioielli (orecchini, un bracciale, due anelli) e delle scarpe con il tacco, che però l'interprete si toglie prima di iniziare a danzare, come il mantello damascato.

(Inizio scena danza, min. 18'21'')

Inq. 1 piano americano: alcuni degli invitati attorno a lei le tolgono le scarpe.

Inq.2 figura intera: Lelia avanza rapidamente verso l'obiettivo senza guardare in macchina, quindi arretra compiendo un passo indietro ed un secondo passo indietro accompagnato da un *tendu* laterale alla sua destra. A questo punto avanza rapidamente compiendo tre passi in avanti incrociando un piede sull'altro, il piede dietro che lo raggiunge (dx - sx - dx). Quindi continua la marcia in senso antiorario (incrociando il piede destro sul sinistro) ed esce a destra del quadro. Un'iride chiude l'inquadratura.

Inq 3, l'iride si riapre sull'inquadratura successiva che è un campo vuoto, totale della camera dove poco dopo entra in quadro da sinistra il conte, ripreso in figura intera, che trova un biglietto. Prende una pistola ed esce a sinistra del quadro, da dove era entrato. Un'iride si chiude e si riapre sull'inquadratura successiva.

Inq. 4, l'iride si apre sulla figura intera di Lelia che danza: fa scorrere lentamente le mani dalla testa alla spalla, quindi gira le mani verso l'esterno con il palmo rivolto verso il basso e i gomiti piegati anch'essi verso il suolo e disposti di profilo, nello stile delle raffigurazioni dell'antico Egitto. Le gambe frattanto rimangono ferme, ben piantate a terra, con i piedi paralleli. Cammina lateralmente (incrociando il piede sinistro sul destro) con il volto di profilo (sinistro) e mantenendo le braccia in quella posizione iconica, come fosse la piatta figura di un bassorilievo. Una volta raggiunto l'angolo sinistro del quadro solleva il ginocchio sinistro in una sorta di *attitude en dedans* portando il busto leggermente verso di esso. Indietreggia in diagonale verso l'angolo in fondo a destra della scena quindi fa *pivot* sul piede destro. Ora, di spalle al pubblico e alla mdp avanza verso l'obiettivo camminando all'indietro, mentre tiene le mani sulla testa, con i gomiti allargati lateralmente. Si volta verso la mdp.

Inq. 5, mezza figura: è il conte che irrompe nel locale.

Inq. 6, figura intera: Lelia in posizione decentrata a sinistra del quadro avanza con passo "saltellante" incrociando un piede sull'altro e contemporaneamente spostando le braccia alternativamente a destra e a sinistra, "sbandierando" il velo che porta appuntato in testa.

Inq. 7, mezza figura: la reazione del conte, che tira fuori una pistola.

Inq. 8, un'iride incornicia il primo piano della bambina

Inq. 9, mezza figura: il conte ci ripensa e se ne va.

Inq. 10, figura intera: Lelia piegando il busto verso la gamba destra esegue con quest'ultima una sorta di *rond de jambe jeté en dedans*. Compie un giro su entrambi i piedi, quindi replica il *rond de jambe jeté* una seconda volta, come sopra. Poi fa una *balancé* laterale alla sua destra, quindi un altro a sinistra, chiuso davanti.

Inq. 11, figura intera: il conte rientra a casa e siede allo scrittoio a sinistra del quadro per scrivere una lettera. Un'iride chiude il quadro.

Inq. 12, figura intera: l'iride si riapre sulla scena di Lelia che esegue dei piccoli *jeté* col piede destro, facendo perno sul sinistro in *relevé* per darsi una piccola spinta in dietro (in direzione diagonale verso l'angolo in fondo a destra della scena). Ripete il salto per cinque volte in totale. Frattanto oscilla ritmicamente i palmi delle mani in avanti e indietro in corrispondenza dei salti. Si volta verso l'angolo in fondo a destra della scena, esegue due passi per prendere lo slancio, quindi si volge verso il lato sinistro della scena (sx-dx-sx) ed esegue un *grand battement attitude* con la gamba destra *en dedans*, mentre le braccia sono in posizione di "terza sinistra". Esegue tre passi (dx-sx-dx) in direzione della mdp, quindi una sorta di *grand battement attitude en dedans* con la sinistra, mentre le braccia sono in posizione di "terza destra".

Inq. 13, dettaglio: alcune righe della lettera che ha scritto il conte.

Inq. 14, un'iride si apre sulla figura intera del conte seduto allo scrittoio a sinistra del quadro. Poi questi si alza e si dirige verso il fondo della stanza, dalla quale si accede ad un'altra.

Inq. 15, piano americano: il conte si avvicina alla culla della bambina

Inq. 16, figura intera: Lelia dal fondo della scena avanza in senso antiorario procedendo verso sinistra alternando un passo, quindi un *grand battement* a sinistra con le braccia in terza destra, quindi un altro passo (sx-dx-sx), infine un *grand battement* a destra con le braccia in terza sinistra. Giunta al centro del quadro (dx-sx) fa un giro e mezzo su se stessa su entrambi i piedi (fa perno sul destro e si dà la spinta col sinistro in due volte, analogamente al *flic-flac en torunant* della tecnica accademica) verso la sua destra, di modo che il velo che reca appuntato in testa le si avvolge attorno. Infine si lascia cadere come una menade, ma sopraggiunge uno degli amici dalla destra del quadro, a sorreggerla come in un *casqué*, le spalle rivolte verso la macchina da presa. Lelia si porta le mani al volto. Lui la risollewa. Gli amici corrono a congratularsi, si chiude l'iride (min. 21'36'' fine della danza).

Probabilmente – considerati i profondi piegamenti laterali che compie allorché esegue i *rond de jambe en l'air* – la Bertini non indossa il busto al di sotto dell'abito, ma è

lo stesso corpetto del costume (sostanzialmente un reggiseno dalla struttura rigida e abbondantemente decorato), insieme con la cintura rigida della gonna, a fare le veci del corsetto, interpretando così la corrente della nuova moda femminile che dalla Francia, dalle grandi *maison* di Poiret e Mme Vionnet, si diffondeva anche in Italia e continuando al contempo a farsi espressione di un abbigliamento *retro*.

Qui l'attrice indossa un abito molto simile a quello vestito da Lyda Borelli nel ruolo teatrale di *Salomè* e in più di un'occasione cinematografica⁵⁶⁷. Del resto anche la Bertini nel 1910 aveva recitato in *Salomè* di Ugo Falena, dove Vittorina Lepanto, nel ruolo della protagonista, vestiva – come si è visto – una mise del tutto simile a questa⁵⁶⁸ e come la Bertini si toglieva una sopravveste damascata prima di iniziare a danzare. Qui la foggia del costume fa piuttosto riferimento alla forte suggestione per un Oriente indefinito e poco conosciuto, diffusa in Europa a cavallo tra Ottocento e Novecento e il velo, parimenti a quello indossato da Vittorina Lepanto/Salomè, Lydia Quaranta/Nelly e Gianna Terribili-Gonzales/Lahmè, assurge a sintesi metonimica dei sette veli della danza dell'eroina biblica, inserendo così anche questo film nel filone della “salomania”. È pur vero che il lungo velo indossato dall'attrice somiglia eloquentemente a quella stola, “Cnossos”, che Mariano Fortuny aveva voluto dedicare alla riscoperta civiltà minoica, generando così un'ambiguità semantica che ritengo in linea con una scarsa conoscenza dell'Oriente reale e che dava luogo a fantasie che potevano attingere evidentemente anche a un esotismo temporale oltreché spaziale.

Nella scena de *L'invidia* ora presa in esame, la Bertini/Lelia danza per tutto il tempo sulle mezze punte e ricorre ad alcuni passi della danza classica che fanno da contrappunto a quelli della nuova coreutica, sintomo del fervente dibattito coevo sull'evoluzione della danza e di una tecnica “moderna” ancora in via di definizione.

Ricorrono infatti le pose “bidimensionali”, come appiattite sulla superficie di un bassorilievo, ma qui il referente iconografico sembra costituito dalla civiltà dell'antico Egitto cara alla St. Denis piuttosto che da quella ellenica, per il ricorrere di quella peculiare maniera di “disegnare” le braccia come appiattite lateralmente, viste di profilo in una

⁵⁶⁷ Scrive Cristina Jandelli a proposito di Lyda Borelli in *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913): «La “nuova Elsa” primeggerà grazie a una brillante carriera teatrale come cantante e attrice. Per la prima esibizione, mostrata da dietro le quinte, è previsto un costume che al pubblico italiano dell'epoca doveva immediatamente evocare il successo ottenuto da Lyda Borelli nella *Salomè* di Oscar Wilde allestita dalla compagnia Piperno-Gandusio (si noti in particolare la foggia del copricapo nel film e in una foto riferita allo spettacolo *Salomè*, conservata presso la Biblioteca Burcardo)», C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 108-109.

⁵⁶⁸ Vd. *supra*, pp. 150 e sgg.

posizione innaturale. L'abito rispecchia dunque in questo caso la commistione di stili veicolata dalla coreografia che, tra orientalismo e *statue posing*, si fa veicolo di diversi modi di concepire il modernismo coreutico.

IV.4 Futurismo e danze d'Avanguardia

Le ricerche coreutiche e illuminotecniche di Loïe Fuller⁵⁶⁹ destarono l'interesse dei fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni-Corradini, più noti con i rispettivi pseudonimi di Arnaldo Ginna e Bruno Corra. Provenienti dal gruppo ravennate dei "cerebristi", confluendo poi nel movimento futurista, ebbero il merito di apportare ad esso le proprie conoscenze tecnico-cinematografiche.

I "cerebristi", di matrice simbolista, sostenevano che «l'artista deve sviluppare la sua ricerca a partire dall'energia cerebrale pura, prima che venga formalizzata e dominata dall'intervento del pensiero logico dello spirito razionale»⁵⁷⁰ e propugnavano «una poesia onirica e "alogica" in cui l'esplorazione del "mondo interiore" e l'occhio allucinato dei simbolisti, così come le ricerche di Mallarmé, ricevono una nuova motivazione teorica»⁵⁷¹. Idee che non a caso rievocano le "parole in libertà" pubblicate sulle pagine de «L'Italia futurista», che ben incarnavano la creatività sovversiva e casuale promossa fin dal Manifesto del futurismo, pubblicato a Parigi su «Le Figaro», il 20 febbraio 1909⁵⁷². Dopo aver enunciato in undici punti i rivoluzionari propositi artistici futuristi, Marinetti scriveva infatti in quell'occasione: «È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il "*Futurismo*", perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari»⁵⁷³.

⁵⁶⁹ Vd., *supra*, p. 118.

⁵⁷⁰ Giovanni Lista, *Il cinema futurista*, Recco-Genova, Le Mani, 2010, p. 30.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² cfr. F.T. [Filippo Tommaso] Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Collana I Meridiani, 2010, cronologia a p. CV e testo del manifesto alle pp. 7-14.

⁵⁷³ *Ivi*, p. 11.

Lo stesso Mallarmé, sopra citato, aveva dedicato parole di ammirazione a Loïe Fuller⁵⁷⁴, sostenendo persino che in una danza siffatta «l'art jaillit incidemment, souverain: de la vie communiquée à des surfaces impersonnelles eurythmiques, aussi du sentiment de leur exagération, quant à la figurante: et de l'harmonieux délire. Rien n'étonne que ce prodige naisse d'Amerique, et c'est grec. Classique en tant que moderne tout a fait»⁵⁷⁵, recuperando concetti come quello di euritmia e di arte greca, che saranno cari rispettivamente a Rudolf Steiner e Isadora Duncan.

Ginna e Corra gli faranno eco nel 1911, nella riedizione de l'*Arte dell'avvenire*, opera nella quale non solo «considerano per la prima volta l'uso dell'"apparecchio cinematografico"»⁵⁷⁶, ma «vi rendono anche omaggio alla Fuller qualificandola come "precursore inconsapevole della nuova arte"»⁵⁷⁷. «Con i suoi giochi di velo colorati dalla luce e i suoi arabeschi lineari, la "danza serpentina" di Loie Fuller era in effetti l'antecedente più immediato» delle «ricerche sul colore puro»⁵⁷⁸ che i due fratelli andavano conducendo già da qualche tempo attraverso le cosiddette "sinfonie cromatiche". Mentre esprimono la loro ammirazione per «la fata della luce»⁵⁷⁹, Ginna e Corra «pensano [...] di continuare le loro ricerche sulla "musica cromatica" utilizzando le potenzialità del cinematografo»⁵⁸⁰ e realizzano alcuni film astratti, tra i quali il cortometraggio *La Danza* (1912), oggi perduto, ma del quale resta la preziosa descrizione di alcune sequenze, pubblicata dallo stesso Bruno Corra nel giugno del 1912, una volta terminate le riprese. Nello scritto intitolato *Musica cromatica* (1912), infatti, Corra dà notizia delle sue «ultimissime prove»⁵⁸¹: «due *films* lunghe circa duecento metri: la prima è intitolata *L'arcobaleno*»⁵⁸², mentre nella seconda «*La danza*, i colori predominanti sono il carminio, il viola e il giallo che vengono continuamente riuniti tra di loro e disgiunti e scagliati verso l'alto in un piroettare agilissimo di trottole»⁵⁸³.

⁵⁷⁴ Vd. anche, *supra*, p. 118.

⁵⁷⁵ [S.] Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, cit., pp. 313-314.

⁵⁷⁶ G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 34.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ L'espressione rievoca il titolo del celebre saggio sulla danzatrice scritto da S. R. Sommer, *Loie Fuller, la fata della luce*, cit., pp. 237- 253.

⁵⁸⁰ G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 35.

⁵⁸¹ Bruno Corradini, *Musica cromatica*, testo pubblicato nell'opera collettiva del gruppo cerebrista *Il pastore, il gregge e la zampogna, divagazioni su un libro di Enrico Thovez*, Bologna, Libreria Beltrami, [giugno] 1912, ora in G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 142.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 143.

Si tratta di esperimenti volti a tradurre in immagine, o meglio in colore, la musica e più precisamente a «trasportare [...] nel campo del colore la scala temperata musicale»⁵⁸⁴, servendosi del cinematografo e di pellicola vergine priva di gelatina e pitturata⁵⁸⁵. Danza di forme e colori dunque, anziché di corpi.

La stessa idea sta alla base della realizzazione di un altro film, il primo a fregiarsi del titolo di opera “futurista”.

A completare il fitto intreccio di relazioni tra i futuristi, la danza di Loïe Fuller e il cinema, interviene un elemento significativo: si consideri infatti che il gruppo dei “cerebristi”, dal quale i fratelli ravennati provenivano, era dedito anche alla «filosofia spiritualista e le scienze dell’occulto (teosofia, esoterismo, metapsichica, ecc.)».⁵⁸⁶ Il dato è significativo poiché proprio la strada della teosofia ci porta a Rudolf Steiner⁵⁸⁷, che nell’ambito della Scuola teosofica⁵⁸⁸ si era formato, fino alla deriva antroposofica: nel 1913 il filosofo austriaco fondò in Germania il movimento dell’Antroposofia⁵⁸⁹, attraverso il quale, pur non essendo un ballerino, si dedicò al progetto di un profondo rinnovamento della danza, considerandola una via privilegiata di accesso a una dimensione sacrale dell’io. La società di antroposofia trovò sede a Dornach, nell’edificio del Goetheanum. Steiner attraverso essa

propugnava un potenziamento dei mezzi conoscitivi umani mediante pratiche di meditazione e di concentrazione che dovevano portare, attraverso l’ispirazione, fino all’intuizione. La storia era concepita da Steiner come svolgimento della lotta dualistica tra un Cristo solare e Ahriman. Importante l’influenza sulle sue concezioni del pensiero indiano e della filosofia di Nietzsche, e nel suo primo periodo della filosofia della natura di Goethe. Si

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 136.

⁵⁸⁵ *Ivi*, pp. 137-138.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 30.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 35.

⁵⁸⁸ La Società teosofica: «nel 1875 fu fondata a New York la Società teosofica [...]. La Società teosofica raccolse numerosi adepti in tutto il mondo, in particolare nei pesi anglosassoni e germanici; il suo momento di maggiore fortuna fu il primo dopoguerra. Ebbe scissioni, tra cui la più notevole quella di Steiner [...], che fondò la Società antroposofica.», dalla relativa scheda in *Treccani filosofia*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2009, vol. II, p. 558.

⁵⁸⁹ Antroposofia: «Dottrina teosofica che sta alla base di un movimento internazionale promosso da Steiner, che, staccatosi (1913) dalla Società teosofica, fondò la Società antroposofica a Dornach (Basilea), con sede al Goetheanum. [...] L’antroposofia afferma di fondarsi su una «scienza occulta», ossia sopra una serie di esperienze reali, di ordine psichico e spirituale, che divengono accessibili per coloro i quali applichino i metodi di sviluppo spirituale capaci di porre l’uomo a contatto del mondo soprasensibile.», dalla relativa scheda in *Treccani filosofia*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2008, vol. I, p. 52.

fece inoltre attivo propugnatore delle sue idee in campo pedagogico, dando vita a un'istituzione scolastica privata, le Waldorfschulen⁵⁹⁰.

Steiner riteneva che le danze antiche consentissero all'individuo una profonda connessione con la coscienza spirituale, una funzione che nelle sue convinzioni avrebbe poi cominciato a deteriorarsi intorno al nono-decimo secolo a.C., fino a scomparire del tutto nella contemporaneità. Dunque la danza in Occidente «finì per secolarizzarsi completamente»⁵⁹¹ trasformandosi in mero piacere estetico e riducendosi a una vuota convenzione fatta di passi stereotipati e vuoti virtuosismi. Al fine di ripristinare quell'antica funzione sacrale della danza, egli sviluppò la sua teoria dell'euritmia, una concezione filosofico-coreutica che informò di sé non solo la danza coeva, ma più in generale larga parte della classe intellettuale europea del tempo.

«La danza è un ritmo indipendente, un movimento il cui centro è esterno all'essere umano. Il ritmo della danza ci trasporta in un'epoca primordiale del mondo. Le danze del nostro tempo sono una degenerazione delle originarie danze dei tempi che incarnavano la conoscenza dei più profondi segreti del mondo⁵⁹²»: in questa breve definizione è condensato il pensiero coreutico-filosofico di Steiner. Il termine euritmia deriva dal greco “eu” (bene) e “rythmòs” (ritmo), rimanda quindi a un'idea di ritmo armonioso e bello. Steiner mirava «a restituire alla danza il suo ruolo primario di portavoce dello spirituale, rivelando le opere di leggi superiori e manifestando allo stesso tempo tali leggi sulla terra attraverso la forma dell'arte»⁵⁹³. Dunque il filosofo auspicava a una sorta di «rinascita della spiritualità in Occidente»⁵⁹⁴ per mezzo della danza, opportunamente riformata:

nella danza [...] si fa fluire l'elemento emotivo, la volontà nel movimento umano, e viene di nuovo data forma a quel che è predisposto nell'uomo, alle diverse possibilità di movimento, presenti del resto anche sul piano fisico. Nell'euritmia abbiamo a che fare con qualcosa che nell'essere umano non esiste in nessuna direzione della vita fisica abituale, che deve essere una continua creazione tratta dallo spirituale: è dunque qualcosa che si serve soltanto dell'uomo, del modo in cui egli è con il suo corpo nel mondo fisico,

⁵⁹⁰ Dalla voce relativa a “Rudolf Steiner” in *Treccani filosofia*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2009, vol. II, p. 496.

⁵⁹¹ Thomas Poplawski, *Iniziazione all'euritmia*, Roma, Edizioni mediterranee, 2011, p. 18.

⁵⁹² Così Rudolf Steiner, durante una conversazione con la pittrice russa Margarita Woloshin nel 1908. Cfr. Eva Frobose, *Zur Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, Dornach, Svizzera, Rudolf Steiner Verlag, 1982, p. 10, cit. in T. Poplawski, *Iniziazione all'euritmia*, cit., p. 9.

⁵⁹³ T. Poplawski, *Iniziazione all'euritmia*, cit., p. 33.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

servendosi come mezzo di espressione soltanto dell'uomo, cioè del movimento umano⁵⁹⁵.

Nella concezione steineriana, l'euritmia è una forma di linguaggio visibile. Egli parla infatti di “corpo eterico”, inteso come qualcosa che è in continua mobilità e attività, dunque qualcosa che «non si fissa, ma di continuo sorge e scompare»⁵⁹⁶. Un'idea di movimento che si attaglia senz'altro alla fluidità della coreutica moderna, tesa a sfuggire al rigido schematismo del balletto accademico. Si pensi ad esempio alla stessa *Serpentina* della Fuller nella quale il costume, amplificando i singoli gesti permetteva di camuffarne inizio e fine, sfumando ogni passo nel successivo, in modo da trasformare l'intera performance in un unico ininterrotto movimento. Steiner portava quest'ideale di “moto perpetuo” alle sue estreme conseguenze, riconoscendo nel movimento il grado zero dell'uomo, rispetto al quale la pausa, la mancanza di azione, è l'eccezione:

questo è ciò che sta alla base dell'euritmia, per cui diciamo: l'uomo quale ci sta davanti è una forma finita, però scaturita dal movimento; è scaturita da forme primigenie che si condensano in una forma e si dissolvono. Non è l'elemento in movimento a scaturire da quello in riposo, l'elemento in riposo scaturisce in origine da quello in movimento. E noi risaliamo ai movimenti originari mentre diamo forma all'euritmia.⁵⁹⁷

L'euritmia è «un mezzo grazie al quale l'uomo si avvicina al Divino più di quanto non lo possa senza, come accade per ogni arte»⁵⁹⁸ dando a quel movimento il giusto ritmo, l'eu-ritmia appunto, è possibile accedere alla dimensione spirituale.

L'euritmia «ha valenze e funzioni spirituali, estetiche e terapeutiche. Attraverso movimenti astratti del corpo umano, [...] trasmette parole, colori, suoni, stati d'animo, ritmi e idee senza usare il linguaggio parlato. [...] Come già aveva fatto nell'Ottocento François Delsarte, Steiner suddivise il movimento in Volontà, Pensiero e Sensazione»⁵⁹⁹. La cosiddetta “Triade di Steiner” ben esemplifica questa tripartizione del gesto: «a. sollevate il tallone da terra con la forza della Volontà; b. sollevate il piede dal suolo e

⁵⁹⁵ Rudolf Steiner nella prima conferenza, *Euritmia e linguaggio visibile*, Dornach, 24 giugno 1924, in: Rudolf Steiner, *Euritmia linguaggio visibile. Quindici conferenze tenute a Dornach dal 24 giugno al 12 luglio 1924*, Milano, Editrice antroposofica, 1997, p. 16.

⁵⁹⁶ R. Steiner, *Euritmia linguaggio visibile*, cit., p. 18.

⁵⁹⁷ *Ivi*, pp. 27-29.

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 29.

⁵⁹⁹ Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actor's Studio*, Venezia, Marsilio, 2007 (1ª ed.: *The Stanislavsky Technique: Russia*, 1987), p. 95.

spostatelo in avanti, come se steste Pensando; c. appoggiate a terra il piede con Sentimento»⁶⁰⁰. La formulazione dell'euritmia da parte di Rudolf Steiner risale al 1912, quando iniziò a impartire lezioni ad una giovane allieva, Lori Smits, a Monaco, muovendo da presupposti antroposofici.

La definizione vera e propria che dell'“euritmia” ha dato Rudolf Steiner è quella di “linguaggio visibile” e di “canto visibile”, a seconda che si tratti di euritmia vocale o musicale. L'euritmia non è dunque né danza né ginnastica, ma è realmente qualcosa di nuovo e, sotto il suo nome, è da cercare un concetto affatto nuovo. Per meglio intenderlo, può essere utile l'esempio dell'esecuzione euritmica di una sinfonia di Beethoven o di Bruckner, quale si ha al Goetheanum di Dornach. Mentre l'orchestra esegue il pezzo, un gruppo di euritmisti riproduce a mezzo di movimenti quel che giunge all'orecchio come suono musicale. [...] Ogni suono, sia musicale sia vocale, ha il suo movimento particolare. Così questi gesti euritmici si susseguono, esprimendo gli intervalli, i motivi, le melodie, che affiorano in continua salita e discesa e variano nei modi maggiore o minore, emergono nelle tonalità diesis, si affievoliscono nelle tonalità di bemolle, si spezzano nella tensione delle dissonanze. [...] le leggi musicali si manifestano anche quali leggi del movimento⁶⁰¹.

Inizialmente il maestro insegnò a Lori Smits i gesti euritmici volti a tradurre in movimento il suono delle vocali I, A e O; dopo quei primi passi, nel 1914 fu aperta a Dornach una scuola di euritmia, presto diretta da Marie von Sievers e in seguito analoghi istituti sarebbero stati aperti a Parigi, Stoccarda, negli Stati Uniti e in altri Paesi, Italia compresa, mentre l'euritmia stessa avrebbe esteso la propria applicazione in campo educativo e terapeutico. Intere opere drammatiche e poetiche furono accompagnate o interamente rappresentate a mezzo dell'euritmia, ricorrendo a semplici fondali e all'uso delle luci.

Nell'euritmia il movimento viene attuato attraverso l'osso del collo, permettendo alle braccia di cantare da questo piano e al resto del corpo di eseguire. Il centro della nostra attenzione tende a essere l'espressività delle braccia e delle mani. Con le gambe coperte da una lunga veste, e persino il più lieve movimento delle braccia accentuato dalle increspature del velo, siamo tratti nel linguaggio delle membra che si muovono nell'aria come fossero ali⁶⁰².

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ Lidia Baratto Gentilli, *Euritmia. Introduzione all'arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Milano, Filadelfia Editore, 1975 (1ª ed.: *Euritmia. Introduzione all'arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Milano, Ed. F.lli Bocca, 1939), pp. 22-24.

⁶⁰² T. Poplawski, *Iniziazione all'euritmia*, cit., pp. 70-71.

Se è evidente la prossimità con le ricerche coreografiche della Fuller – il cui costume ne amplificava parimenti i movimenti e altrettanto similmente celava le gambe per spostare l'enfasi del gesto sulla torsione del busto e delle braccia, per mezzo delle quali la danzatrice manovrava le bacchette del costume – non deve sfuggire il fatto che evidentemente questa maggiore attenzione agli arti superiori stabiliva uno scarto importante rispetto alla tradizione del balletto classico-romantico, quest'ultimo incentrato al contrario proprio sul virtuosismo di gambe e piedi. Nell'euritmia inoltre «le posizioni fisse, come si vedono nel balletto, si eseguono raramente; un'intera rappresentazione tende piuttosto a essere un'ininterrotta linea di movimento dall'entrata in scena degli interpreti fino alla loro uscita»⁶⁰³. Steiner riteneva infatti che l'euritmista «nei suoi gesti, deve vivere, non nella posa come tale, ma nel succedersi delle pose, cioè nel movimento». E dunque «non deve mai fermarsi al gesto di un I o di un A, ecc. Si tratta di un I o di un A solo finché lo si sta eseguendo, finché il braccio è in movimento. Nell'euritmia ogni gesto perde il suo significato non appena è compiuto. Tutto ha un significato solo nel suo divenire. Per questo l'euritmista non può dirsi tale se non riesce, per così dire, a dimenticare d'aver un corpo fisico e a far partire ogni suo gesto dall'anima»⁶⁰⁴.

L'intento di Steiner era di «prendere ciò che vive nello Spirito esprimendolo in maniera vivente nell'euritmia»⁶⁰⁵. Egli intese creare una nuova arte «che trasformasse il movimento istintivo in movimento cosciente, retto da leggi sue proprie. Quest'arte, l'euritmia, [...] il corpo umano – lo rende tramite e mezzo d'espressione di un mondo superiore, spirituale, di leggi cosmiche. Così l'uomo [...] può [...] ritrovare l'accesso ad un mondo di armonie superiori, eterne, da cui attingere nuovi impulsi per la sua vita terrena»⁶⁰⁶.

Steiner era interessato alle nuove tecnologie dell'illuminotecnica al pari della Fuller e segnatamente alle possibilità di costruzione dello spazio offerte dalla luce elettrica combinata al colore. Costumi, colore e luci erano parte integrante della messinscena euritmica, in assonanza con le ricerche della danzatrice americana.

Secondo la concezione steineriana:

quanto più un euritmista entra in intimo contatto con i colori, quanto più vivamente li sente e li interiorizza, tanto maggiore finezza e sensibilità acquisiteeranno i suoi movimenti. Anche nel linguaggio comune si parla di colori

⁶⁰³ *Ivi*, p. 71.

⁶⁰⁴ L. Baratto Gentilli, *Euritmia...*, cit., p. 91.

⁶⁰⁵ T. Poplawski, *Iniziazione all'euritmia*. cit., p. 72.

⁶⁰⁶ L. Baratto Gentilli, *Euritmia...*, cit., pp. 30-31

caldi e freddi, indicando in tal modo che qualcosa di visibile può tradursi in un'impressione più interiore. Goethe fu il primo ad ampliare al massimo quest'idea nella sua Teoria dei colori dove, non solo come scienziato ma anche come artista, espose i vari modi in cui l'uomo può penetrare la natura dei colori partendo dalla loro manifestazione fisica, chimica e fisiologica, per arrivare fino alla esperienza sensibile-morale di essi. Egli descrisse come "azioni e sofferenze della luce" la spiritualità calda e luminosa dei colori attivi (giallo, arancione, rosso), e quella fredda e oscurante dei colori passivi (azzurro, indaco, violetto). Così bisogna imparare a ravvisare nel rosso il suo carattere irruente, aggressivo, sentire affluire dall'azzurro un senso di raccoglimento e di pace; avvertire come dal violetto emani una specie di maturazione interiore; scorgere nel giallo una sapienza irradiante; scoprire nel verde un equilibrio fra la luce e le tenebre, ecc. Ora, queste qualità particolari ad ogni colore hanno una precisa corrispondenza in dati movimenti che l'euritmista è tenuto ad appropriarsi intimamente e ad eseguire con le mani, le braccia e con l'intero corpo. [...] Volendo rendere l'intonazione fondamentale dell'azzurro, l'euritmista dovrà sentire il suo corpo rilassato, tutto pervaso di passività, se così si può dire, come immerso nell'ombra, mentre tanto più intensa dovrà essere la luminosità interiore. Infatti è caratteristico dei colori passivi che la luce si ritiri da fuori e vada verso l'interno. Un sorriso mesto si potrà sentire come un "azzurro" luminoso, e come "rosso" l'aggressività d'una forte risata. Nel pianto, l'azzurro può perdere la sua calda luminosità e venir come pervaso dal gelo⁶⁰⁷.

Dunque un attento studio cromatico era sotteso al lavoro euritmico, ben oltre le ricerche tecnico-espressive della Fuller. A un approccio simile a quello della danzatrice americana sul piano strettamente coreografico e dell'allestimento scenico, il filosofo tedesco sommava infatti il portato teorico che gli derivava dagli anni di formazione teosofica.

Francesca Bertini nel 1918 scriverà che «il fine essenziale dell'arte cinematografica è l'espressione dei sentimenti per mezzo dei gesti naturali, ed è per l'appunto il valore e la virtù espressiva dei gesti che ci riportano all'arte antica; sopra tutto alla danza greca, la quale fu costituita essenzialmente dall'armonia del gesto e del ritmo. Io cerco con studio profondo di ravvivare secondo *la legge dell'euritmia ellenica*, che il corpo umano discopre nella danza, una pittura che sorrida bellezza, e renda nei movimenti le forme misteriose della gioia, del dolore, dell'amore»⁶⁰⁸, ricollegandosi così contemporaneamente alla filosofia steineriana e alla teoria della danza della Duncan.

Ancora Fausto Maria Martini definì "euritmica" l'espressività della Borelli e Sebastiano Arturo Luciani, su «Cronache d'attualità», riconobbe nell'euritmia una qualità

⁶⁰⁷ *Ivi*, pp. 49-50.

⁶⁰⁸ Francesca Bertini, *Sensazioni e ricordi*, «In Penombra» a. I, n. I, 1918, p. 1, cit. in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 105-106.

necessaria alla recitazione cinematografica⁶⁰⁹: quest'ultima, e quella delle dive in particolare, si serviva del corpo quale «veicolo di comunicazione spirituale»⁶¹⁰, traducendo così in immagini il concetto steineriano di euritmia.

Quello che è importante sottolineare a questo punto della nostra analisi, è l'emergere pressoché in contemporanea, a livello internazionale, di tendenze coreutiche, e più in generale artistiche e filosofiche, che presentano innegabili punti di contatto. Difatti il movimento euritmico da un lato e quello che abbiamo visto introdotto dal modernismo coreutico dall'altro, presentano un'idea di danza che ci riporta proprio alle istanze di rinnovamento artistico del movimento Futurista, dalle quali eravamo partiti⁶¹¹.

Nel 1917 Marinetti pubblica sulle pagine de «L'Italia futurista» il manifesto de *La danza futurista*, nel quale, dopo aver dato una lettura “fortemente sessuata” delle danze di Isadora Duncan, criticato aspramente Valentine de Saint-Point (sebbene futurista)⁶¹² ed esaltato Nijinskij, Loïe Fuller e Dalcroze, enuncia le caratteristiche della danza futurista, che - nelle sue parole - sarà: «disarmonica, sgarbata, antigraziosa, asimmetrica, sintetica, dinamica, parolibera»⁶¹³. Quindi si profonde in una minuziosa descrizione – con tanto di illustrazioni – delle danze futuriste *Danza dello shrapnel*, *Danza della mitragliatrice* e *Danza dell'aviatore*⁶¹⁴. Se ne evince in primo luogo la volontà di disfarsi di ogni accademismo («morto e sepolto il glorioso balletto italiano») per rifarsi al movimento meccanico della macchina:

bisogna superare le possibilità muscolari e tendere nella danza a quell'ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con i gesti i movimenti dei motori fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi, preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista⁶¹⁵.

⁶⁰⁹ Sebastiano Arturo Luciani, *L'attore cinematografico*, «Cronache d'attualità», a. II, n. 19, p. 1, cit. in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 106-107.

⁶¹⁰ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 107.

⁶¹¹ Vd. *supra*, pp. 180 e sgg.

⁶¹² Per un approfondimento del pensiero di Marinetti riguardo alla danza futurista di Valentine de Saint-Point, cfr. Ted Merwin, *I. Loïe Fuller's influence on F. T. Marinetti's futurist dance*, «Dance Chronicle», 21:1, London, Routledge, 1998, pp. 77-78 (versione online consultata il 10 September 2013 all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.1080/01472529808569297>).

⁶¹³ Vd. *infra*, trascrizione del testo completo del manifesto de *La danza futurista*, pp. 701-707.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ «L'Italia futurista», anno 2, n. 21 - Firenze, 8 luglio 1917, pp. 1-2, ora in Luciano Caruso, a cura di, *L'Italia futurista: Firenze 1916-1918*, Firenze, SPES, 1991 (ristampa anastatica).

La teoria trova applicazione nella pratica della «prima esperienza di danza in seno al futurismo: la sequenza danzata del film *Vita futurista* realizzato nel 1916, a Firenze»⁶¹⁶.

Vita futurista venne realizzato da Arnaldo Ginna, allora ventiseienne: «L'iniziativa nacque in seno al gruppo fiorentino di "L'Italia futurista", ma con particolare impegno, anche finanziario, di Ginna che era fotografo ed aveva avuto nel 1912 l'idea della Cinepittura e della Musica cromatica dipingendo col fratello Bruno Corra alcuni cortometraggi anch'essi oggi considerati perduti: *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera* (da Mendelsshon), *Les Fleurs* (da Mallarmé), *L'arcobaleno*, *La danza*. Fu Marinetti, nell'estate 1916, ad incoraggiare Ginna, che era l'unico fotografo-cineasta del gruppo: "Perché non fai un film futurista?". Ginna accettò e acquistò una cinepresa Pathé d'occasione, a Roma, a Campo de' Fiori»⁶¹⁷. Il film fu girato a Firenze ma sviluppato a Roma, in uno stabilimento sulla Via Flaminia.

Ginna finanziò personalmente il film, del quale, secondo le sue stesse parole, «fu nello stesso tempo produttore, regista e tecnico operatore»⁶¹⁸. L'operazione coinvolse però anche altri futuristi: Marinetti, Balla, Bruno Corra (fratello di Arnaldo Ginna), Lucio Venna, Settimelli, Mario Carli e Nerino Nannetti. Dunque la realizzazione di un film futurista precedette la redazione del manifesto del Cinema futurista, che dev'essere perciò letto come «la consacrazione di quello che era già stato fatto»⁶¹⁹ e non una dichiarazione d'intenti passibile di verifica. Da una lettera di Ginna ad Anton Giulio Bragaglia, datata 25 maggio 1917, apprendiamo che egli stesso, in quell'occasione, autorizzò l'amico e collega a vendere per suo conto il film *Vita futurista*, di 800 m circa, interpretato da Marinetti e altri futuristi⁶²⁰.

Nelle *Note sul film d'avanguardia Vita futurista*, redatte da Arnaldo Ginna per la comunicazione al Centro Studi Bragaglia il 10 maggio 1965, l'autore racconta che «in un primo provino che Ginna sviluppò e stampò si svelarono tanti puntini bianchi causati dalla

⁶¹⁶ Cfr. Giovanni Lista, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, in Gabriella Belli, Elisa Guzzo Vaccarino, a cura di, *La Danza delle Avanguardie*, Milano, Skira, 2005, p. 63.

⁶¹⁷ Mario Verdone, a cura di, *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Ravenna, Longo Editore, 1984, p. 9.

⁶¹⁸ Dal testo di *Note sul film d'avanguardia Vita futurista*, redatte da Arnaldo Ginna per la comunicazione al Centro Studi Bragaglia il 10 maggio 1965 e riportate in Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, in «Bianco e Nero», anno XXVIII – numero 10-11-12, ottobre-novembre-dicembre, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1967, pp. 104-106.

⁶¹⁹ M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 103.

⁶²⁰ *Ivi*, pp. 103-109. A p. 104 del volume, l'autore riporta alcune precisazioni, reperite nell'"Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno dal 1° gennaio 1916 al 31 dicembre 1921". Nel documento sono specificati titolo (*Vita futurista*), produttore («Italia futurista»), metraggio (990 m.) e visto di censura (n. 12.279), quest'ultimo concesso a condizione di «sopprimere l'ultima parte intitolata: *Perché Francesco Giuseppe non moriva*».

polvere. Ginna, che già fin dal 1908 dipingeva quadri astrattisti, vide la possibilità di creare degli stati d'animo che impregnavano e saturavano gli ambienti dove si muovevano le figure. Perciò con la collaborazione di Venna e con grande pazienza si procedette alla colorazione dei puntini bianchi uno per uno»⁶²¹. È evidente qui la prossimità con gli esperimenti della cinepittura e della musica cromatica di pochi anni prima. Nello stesso documento si trova la puntuale descrizione delle sequenze in cui si articolava il film, che prima dell'intervento censorio constava di 1.200 m di pellicola: *Scena al ristorante di Piazzale Michelangelo, Il futurista sentimentale, Come dorme il futurista, Caricatura dell'Amleto simbolo del passatismo pessimista, Danza dello splendore geometrico, Poesia ritmata di Remo Chiti, Ricerca introspettiva di stati d'animo*, infine una sequenza in cui Balla mostrava «alcuni oggetti di legno colorato e cravatte, anch'esse di legno, magnificandone il contenuto plastico dinamico»⁶²².

La sequenza che assume particolare interesse in vista del nostro discorso è chiaramente quella dedicata alla *Danza dello splendore geometrico*⁶²³. In realtà nel film essa segue a una prima occasione coreutica, che la precede di poco: la «danza del pittore Balla munito di due maschere grottesche di sua invenzione»⁶²⁴, ma, mentre di quest'ultima non ci resta alcuna descrizione, dell'altra ci rimane un fotogramma (Fig. 33) e sappiamo che «a Balla interessò particolarmente [...] e la sua collaborazione divenne qui particolarmente significativa, per l'apporto delle sue ricerche cromatiche e iridescenti»⁶²⁵. Dunque di nuovo l'episodio s'inserisce nel solco già tracciato dagli esperimenti di «cinepittura». In effetti «nella *Danza dello splendore geometrico*, creata da Balla, i riflettori illuminavano ragazze vestite di stagnola, con sprazzi luminosi intersecantisi fra loro»⁶²⁶. Ecco che trova la sua espressione, coreutica e iconografica insieme, quel «metallismo della danza futurista» descritto sulle colonne de «L'Italia futurista»⁶²⁷.

Più precisamente «alcune giovani fanciulle, vestite esclusivamente con pezzi di carta stagnola dai tagli svariati, eseguivano una danza dinamico-ritmica. Potenti proiettori inondavano con i loro fasci di luce la carta stagnola in movimento sui corpi delle ballerine.

⁶²¹ M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 105.

⁶²² *Ivi*, p. 105-106. Il film constava di un'ulteriore sequenza, *Perché Francesco Giuseppe non moriva*, breve episodio di satira politica di circa 190 m. di pellicola, che venne soppresso dalla censura.

⁶²³ Il cui titolo deriva da un manifesto di Marinetti. Cfr. Giovanni Lista, *Per una ricostruzione del film "Vita futurista"* (1989), cit. in Id., *Il cinema futurista*, cit., p. 205. Cfr. anche Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica: manifesto futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 18 marzo 1914.

⁶²⁴ G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 183.

⁶²⁵ M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 108.

⁶²⁶ M. Verdone, a cura di, *Manifesti futuristi...*, cit., p. 10.

⁶²⁷ Vd. *supra*, p. 188; vd. *infra*, p. 701.

Quei bagliori di luce, intersecandosi tra loro, distruggevano il peso della materia»⁶²⁸. Ancora Settimelli preciserà che si trattava di «effetti di luce inediti con rifrazione dei raggi in movimento»⁶²⁹, mentre Carlo Belolli, a distanza di molti anni (1960) si spenderà in un'analisi più matura: «Ginna crea un'atmosfera onirica attraverso una serie di dissolvenze molto suggestive che mettono in evidenza la compenetrazione fra la danza, i personaggi che vi assistono e l'ambiente circostante. Balla ad esempio appare letteralmente sorpreso dalla danza mentre il suo corpo si appiattisce lentamente fino a dissolversi nell'espansione ritmica delle vibrazioni che la danza trasmette a tutto lo spazio circostante»⁶³⁰. Giustamente per Giovanni Lista questa sequenza scaturita dalla fantasia visionaria di Balla si collega idealmente alla danza di Loïe Fuller, le cui ricerche coreutiche erano in stretta relazione con l'illuminotecnica e le innovazioni da lei stessa apportate in questo ambito. In particolare nel suo repertorio figurava la *Danza dell'acciaio*, un balletto su musica di Florent Schmitt, «caratterizzato da una grande rigidità ritmica» e che i cronisti contemporanei descrissero come l'«ondeggiare di stoffe dai lustrini metallici, vivacemente illuminate». Gli effetti dati dai riflessi della luce su quei frammenti metallici, forse ispirarono Balla per la sequenza in questione⁶³¹.

A uno sguardo più attento, il fotogramma superstite che ritrae la *Danza dello splendore geometrico*, pur insufficiente a un'analisi della danza di cui è traccia, consente tuttavia alcune considerazioni: l'atteggiamento delle braccia della danzatrice in sovrapposizione, a sinistra del quadro, sembra suggerire la posizione delle braccia in terza sinistra (metodo Cecchetti), pur presentando alcuni (volontari?) difetti, quali i gomiti lasciati ricadere verso il basso e il palmo della mano sinistra che pende mollemente sopra la testa della ballerina. Se ciò fosse vero potremmo ipotizzare che, a dispetto di ogni esplicita teorizzazione resa nota l'anno seguente nel manifesto coreutico futurista (1917), l'idea di danza di Marinetti, anziché abiurare in toto la tecnica del balletto classico-romantico, intendesse piuttosto partire proprio da questa per destrutturarla, disarticolargli, trasformarla.

⁶²⁸ Ginna, secondo l'intervento riportato da Giovanni Lista in *Per una ricostruzione del film "Vita futurista"* (1989), cit., p. 205.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 106.

⁶³¹ Della sequenza *Danza dello splendore geometrico* ci rimangono due fotogrammi (riprodurre) riportati nelle tavole fuori testo di M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, cit., con la seguente didascalia: «dissolvenza per "La Danza dello splendore geometrico" nel film *Vita futurista* (1916) di Arnaldo Ginna. Sulla destra del fotogramma Giacomo Balla». Mentre sulla sinistra, una ballerina intenta nella danza del titolo.

Nel 1916, dopo la realizzazione di quel primo saggio di cinematografia futurista, Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti compilavano e pubblicavano il manifesto de *La cinematografia futurista* (1916)⁶³².

Al punto numero sette del testo, tra le caratteristiche che il nuovo cinema avrebbe dovuto avere, si trova: «drammi d'oggetti cinematografati (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti. Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana)»⁶³³.

“Oggetti danzanti” dunque. L'espressione richiama immediatamente alla mente le immagini del ben più tardo (1924) *Ballet mécanique*⁶³⁴ di Fernand Léger e Dudley Murphy, nel quale forme geometrizzanti, particolari di volti e dettagli di oggetti, “danzavano” al ritmo delle musica di Georges Antheil, scritta per accompagnare la proiezione del film nelle sale, formando così un caleidoscopio multiforme, con la dinoccolata figura di Charlot a patrocinarne l'operazione, fornendole così una patente di nobiltà. D'altronde chi, meglio di Chaplin – sia pure evocato solo attraverso il bozzetto di una figura stilizzata i cui pezzi si animano e si mescolano scomponendola – avrebbe potuto giustificare un'operazione ardita, ma che ad ogni modo auspicava al proprio riconoscimento in seno alle Arti, complice Tersicore, evocata fin dal titolo?

Dal punto di vista stilistico, il suo fascino gli viene dal fatto che nelle sue opere tutto il materiale grezzo delle comiche di Sennett diventa un balletto: lotte, corse, furti, fughe-inseguimenti, amori, mangiare, bere, lavorare, lo stesso semplice gesto di camminare, *tutto nel cinema di Chaplin diventa una danza*. [...] Il cinema di Chaplin [...] non è solo una danza del protagonista, anzi è soprattutto una *danza della cinepresa stessa*, che si sposta con una rapidità incredibile e, in una serie di inquadrature brevissime, crea un senso dello spazio pieno di grazia e di bellezza fino allora sconosciute. [...] Un capolavoro in questo senso è la lotta in forma di danza fra Charlot e le macchine in *Tempi moderni* (1936)⁶³⁵.

⁶³² Pubblicato nel 9° numero del giornale «L'Italia futurista», 11 settembre 1916. Cfr: F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 138.

⁶³³ Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *Cinematografia futurista – Manifesto* (1916), in G. Lista, a cura di, *Il Cinema futurista*, cit., p. 152.

⁶³⁴ «Fernand Léger e Dudley Murphy, *Ballet Mécanique*, copie b/n e colorate, muto ma con musica di Georges Antheil, 305 metri, versioni di 12 o 14 o 16 minuti, Parigi, 1924 (esiste oggi una versione sonorizzata di 13 minuti, con dei simboli colorati, mentre la versione più lunga, conservata ad Amsterdam, è di 18 minuti, con l'inserimento di quadri di Léger, ma non è sonorizzata)», G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 243.

⁶³⁵ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., pp. 68-69.

Emblema del cinema cubista francese, il *Ballet mécanique* è la traduzione cinematografica di quella scomposizione e moltiplicazione dello sguardo già sperimentata dalla pittura cubista. Nell'idea di Léger, il cinema doveva «abbandonare [...] la narrazione, per diventare una danza di oggetti e di corpi assolutamente libera, puro e semplice ritmo, musica di immagini»⁶³⁶. E in effetti il film è «una grande danza di oggetti, figure geometriche, volti, ombre e luci»⁶³⁷, in cui la ripetizione, il particolare e il dettaglio definiscono il linguaggio visivo in assenza in ogni possibile narrazione. Evidentemente l'avanguardia francese aveva raccolto l'eredità marinettiana più e meglio di quanto non era stato fatto in patria, dove l'idealismo futurista venne malamente fagocitato e reinventato dall'ideologia distruttiva fascista. È la prova di come le avanguardie seppero costruire «una zona franca, un momento di scambio fra molti diversi paesi e società e contesti»⁶³⁸, cosicché la rivoluzione futurista seppe irradiarsi, in modo più proficuo che in patria, anche nel resto dell'Europa occidentale tra gli anni Dieci e Venti, a partire dalla Francia e il dadaismo di René Clair (*Entr'acte*, 1924). In questo ampio territorio, dove la mancanza di senso si carica paradossalmente di un'inattesa pienezza di significato, è ancora la danza uno dei *leitmotiv* più frequenti, che sia interpretata o meno da danzatori e danzatrici in carne ed ossa. Anche in *Entr'acte* essa torna in più occasioni nel film, ripresa in *contre-plongée* al di sotto di un pavimento trasparente, dissacrando così la figura accademica della ballerina in calzamaglia, mostrando i passi nel loro farsi anziché nel risultato e rivelando un corpulento uomo barbuto sotto al candido tutù, abito canonico del *ballet blanc*⁶³⁹. Senza una trama coerente al suo interno, stralci di narrazioni vengono appena accennati e subito lasciati. In questo manifesto del *nonsense*, le brevi scene di danza che ricorrono lungo tutto il film costituiscono una sorta di *fil rouge* che contribuisce alla coesione di un progetto di fatto tutt'altro che armonico al suo interno. La danza è così parodiata e il fatto stesso che sia incastonata in un sistema volto alla mancanza di senso – dov'è soltanto la musica di Satie a guidare il percorso filmico e l'ironia gioca un ruolo da protagonista – ha come scopo precipuo quello di smontare e mettere in ridicolo la cultura borghese, della quale il balletto classico assurge qui al ruolo di metonimia.

⁶³⁶ *Ivi*, p. 100.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 100.

⁶³⁹ «*Ballet blanc*. Indica un balletto di danza classica, in cui le ballerine indossano il tutù bianco introdotto dalla Taglioni con *La Sylphide* (1832). Tipici esempi sono *Giselle* e *Les Sylphides*, ma è anche indicazione precisa di uno stile», H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 46.

Parimenti accade all'interno dei confini nazionali, dove il segno coreutico marca un'ideale corrimano che guida di esperienza in esperienza lungo il percorso dell'avanguardia cinematografica italiana.

L'episodio di *Vita futurista* è infatti forse il più eclatante, ma non il solo: tra gli altri film futuristi che intrecciano significativi legami con la danza troviamo esempi pionieristici come *Mondo baldoria* (1914) il film, oggi perduto, che Aldo Molinari concepì ispirandosi al manifesto futurista *Il contro dolore* di Aldo Palazzeschi ma che Marinetti "disconobbe" come esperienza futurista, pubblicando il volantino *Gli sfruttatori del futurismo*⁶⁴⁰.

Nella sinossi del film, redatta dallo stesso Molinari, egli fa riferimento a «nembi di danze, sobbalzi»⁶⁴¹ e poi descrive «nei suoni del futuro, gocciolanti, umide danze svolazzanti, ebbre d'aria e di colori»⁶⁴². Ancora, nella sceneggiatura di *Velocità, il film*, mai realizzato⁶⁴³, la cui datazione s'individua alla fine del 1917, la danza ricorre a più riprese e, sebbene non ci sia possibile ricostruirne l'entità coreografica, già il mero dato statistico ci consente di rilevare l'emergenza della ricorsività di certe relazioni tra danza, cinema e futurismo. Nel documento manoscritto rinvenuto da Giovanni Lista si trovano infatti riferimenti a «dei giovani che improvvisano una danza in tondo»⁶⁴⁴, operai e operaie che «fanno boccacce ballando»⁶⁴⁵ e ad una «festa da ballo a bordo di una corazzata in un porto africano»⁶⁴⁶.

Il caso più eclatante di film futurista a noi pervenuto, abbondantemente intriso di istanze coreografiche non soltanto a livello visivo, ma anche per le relazioni artistiche che sottintende, è *Thaïs*⁶⁴⁷ (Anton Giulio Bragaglia, 1916), film futurista a pieno titolo, dove

⁶⁴⁰ G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., pp. 178-179.

⁶⁴¹ Aldo Molinari, *Mondo Baldoria* (1914), ora in G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 178.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ Da distinguere dal più tardo *Velocità* (1930), di Tina Cordero, Guido Martina e Pippo Oriani. Cfr. G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 81.

⁶⁴⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Velocità, il film* (1917), sceneggiatura manoscritta di 48 fogli, s.d. [1917], conservata presso gli Archivi Marinetti della Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, ora in G. Lista, *Il cinema futurista*, cit., p. 210.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 213

⁶⁴⁶ *Ivi*, p. 215.

⁶⁴⁷ *Thaïs – Les Possédées*, Interpreti: Thaïs Galitzky (Contessa Vera Predorajenska/ Thaïs); Ileana Leonidoff (Bianca Belincioni Stagno); Alberto Casanova (Un corteggiatore); Augusto Bandini (Oscar). Produzione: Novissima Film, 1916. Il film fu ritrovato nel 1938 da Henri Langlois, con il titolo *Les Possédées*. Si tratta della copia destinata al mercato francese del film *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia, prodotto nel 1916 dalla società Novissima Film [di Emidio De Medio], come recitano anche i titoli di testa della copia digitale (DVD) visionata presso Mediateca Regionale Toscana (Firenze). La copia si presenta sotto forma di tre bobine da 35 mm (copia nitrato, con viraggio) per un totale di 741 m. Durata della copia digitale vista presso Mediateca Regionale Toscana: 26'24". Cfr: Elena Dagrada, a cura di, *Indici (1981-2002)*, «Immagine. Note di storia del cinema», III serie, nn. 4/6, 2004 Trento, Temi Editrice, 2007, p. 39; cfr. anche «Immagine. Note

però si riscontra il ritorno a una forma narrativa coerente al suo interno, rispetto all'estemporaneità di *Vita futurista*. Protagonista della scena di danza del film, nel ruolo della “danzatrice e ottima amazzone” Bianca Belincioni Stagno, è Ileana Leonidoff, figura di spicco del panorama coreutico nell'Italia degli anni Dieci e Venti.

Ileana Leonidoff, all'anagrafe Elena Sergeevna Pisarevskaja, era nata a Sebastoboli, Crimea, nel 1893⁶⁴⁸. Arrivò al cinema “per caso”, compiendo dunque un percorso per certi aspetti simile a quello di altre danzatrici, “prestate” al cinema (si pensi a Stacia Napierkowska, Lucienne Myosa e la stessa Loïe Fuller, ad esempio). Dopo il debutto del 6 marzo 1916, quando nella Sala dell'Accademia Filarmonica di Roma aveva interpretato due romanze su musiche di Pietro Mascagni e Anton Stepanovič Arenskij, Ileana Leonidoff partecipò a un concerto di beneficenza per la Casa del Soldato, al Teatro Nazionale, nel luglio dello stesso anno. «Il programma prevede[va] una sua esibizione canora al fianco di Tais Galickaja e un saggio di danze di Stasia Napierovska [sic]»⁶⁴⁹. Ma le cose non andarono come previsto: a causa di una laringite, Ileana dovette rinunciare a cantare e partecipò invece alla serata dapprima in veste di pianista, poi di danzatrice: la performance della Napierkowska venne annullata e al suo posto «due artiste russe improvvisa[ro]no una serie di passi di danza»⁶⁵⁰. All'indomani dell'estemporanea esibizione, un anonimo recensore su «La Tribuna»⁶⁵¹ ne tesseva lodi incondizionate ed anche il futurista Anton Giulio Bragaglia – lo dimostrano alcune pagine di «Cronache d'attualità»⁶⁵² – ne era entusiasta, tanto da scritturare sia Tais Galickaja che la Leonidoff per *Thaïs*⁶⁵³.

Per la verità a colpire Bragaglia era stata soprattutto Tais Galickaja. Prova ne sia il fatto che il regista volle farne la protagonista del film, nel ruolo della contessa Vera Preobajenska, detta Nitchevo, dedita alla letteratura sotto lo pseudonimo di Thais. Incapace d'amare, il suo ruolo è l'ennesima rivisitazione del mito della femme fatale che si redime con la morte, in ossequio alla morale borghese peraltro tanto osteggiata dai futuristi.

di storia del cinema», nuova serie, n° 2, primavera 1986, p. 1. La sola copia del film a tutt'oggi conservata presso la Cinémathèque Française. Il fatto che il film avesse soltanto il titolo de *Les Possédées* ha a lungo alimentato l'incertezza sulla sua identità, se si trattasse cioè del film *Perfido incanto* o di *Thaïs*.

⁶⁴⁸ Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff, Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne editrice, 2009, p.17.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 21.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁵¹ Anonimo, *Alleanza ...artistica*, «La Tribuna», 12 luglio 1916, p. 3, cit. in *Ibidem*.

⁶⁵² A.G. [Anton Giulio] Bragaglia, *Le canzoni dei Cosacchi e Thaïs Galizky*, in «Cronache d'attualità», 30 luglio 1916, p. 4, cit. in L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 22.

⁶⁵³ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 23.

Bragaglia le contrappone l'altro archetipo dell'eterno femminile: la donna angelicata, qui incarnata proprio dalla Leonidoff nei panni di una danzatrice. Se quasi nulla sappiamo di Thais Galickaja, più generose sono le informazioni biografiche note su Ileana Leonidoff: probabilmente mosse i primi passi in ambito cinematografico recitando in ruoli minori per la Pathé Film di Gerolamo Lo Savio, a partire dal 1914⁶⁵⁴.

Nel suo film, Bragaglia intesse un fitto intrigo di rimandi tra realtà e finzione: non solo attrice principale e personaggio protagonista si sovrappongono perfettamente (Thais è il nome di entrambe), ma, come suggerisce Laura Piccolo, un ulteriore referente per il personaggio della contessa Vera Preobajenska, della quale "Thais" è solo uno pseudonimo, potrebbe essere costituito dalla danzatrice Ol'ga Iosifovna Preobraženskaja (1871-1962), ballerina e poi insegnante al Teatro alla Scala in quegli stessi anni⁶⁵⁵. Se l'analogia fonetica dei due cognomi basta a giustificare l'associazione tra i due profili, ritengo che ci siano gli estremi per suggerire un'ulteriore ipotesi di sostrato realistico: Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) è infatti anche il nome della prima donna regista russa, attiva nel periodo del muto⁶⁵⁶. Un analogo gioco di specchi s'instaura per quanto concerne il ruolo impersonato da Ileana Leonidoff: il nome del personaggio che interpreta, Bianca Belincioni Stagno⁶⁵⁷, è infatti in evidente assonanza con quello di Bianca Bellincioni-Stagno, attrice cinematografica coeva e cantante lirica, che nel gennaio del 1915 si era esibita nella *Thais* di Massenet, al teatro Costanzi di Roma⁶⁵⁸.

Quanto alla Leonidoff, «la collaborazione con Bragaglia e la vicinanza con i futuristi portarono presto Ileana ad accostarsi alla danza e alla mimica e a ritagliarsi un proprio spazio nel territorio coreutico italiano»⁶⁵⁹. Dunque, se si eccettua quella breve apparizione nella serata di beneficenza del luglio 1916, è lecito affermare che la Leonidoff arriva alla danza grazie al cinema e all'esperienza futurista e non al termine di un percorso di studi coreutici accademici. Il dato è fondamentale per capire il tipo di concezione

⁶⁵⁴ Roberto Chiti, *Ileana Leonidov*, in Id., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1961. t. IV, col. 983, cit. in *Ivi.*, p. 23.

⁶⁵⁵ Cfr. L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 25. Cfr. anche la scheda online dedicata alla ballerina sul sito <http://www.russinitalia.it>, risultato del progetto finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica, finalizzato alla ricostruzione della presenza russa in Italia nella prima metà del Novecento in rapporto alla cultura e alla società italiana. Cfr. anche H. Koezler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 414.

⁶⁵⁶ Cfr. P. Cristalli, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVII edizione*, cit., pp. 212-227.

⁶⁵⁷ Dalle didascalie della copia visionata risulta che il nome del personaggio ha una "l" sola, contrariamente a quello dell'attrice italiana coeva.

⁶⁵⁸ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 25.

⁶⁵⁹ *Ivi.*, p. 29.

coreografica che sta alla base della sua esperienza di danzatrice, segnatamente nei ruoli cinematografici che la vedono impegnata in numeri di danza.

Nel dicembre del 1916 è al seguito della compagnia del coreografo Nicola Guerra, con cui intraprende una tournée che la vedrà impegnata in una serie di “cammei mimico-espressivi”, nell’ambito dello spettacolo *Pastelli coreografici*. Si tratta di una forma di danza nuova per il pubblico dell’epoca, avvezzo a spettacoli come il *Ballo Excelsior*⁶⁶⁰, dove una coreutica fortemente debitrice della tradizione coreografica classico-romantica era ridotta a mero pretesto spettacolare.

In *Pastelli coreografici*, piccoli “quadri” mimico-danzati in relazione sinestetica con musica, scenografia e costumi, costituiscono lo spettacolo, articolato in diversi momenti, ciascuno con interpreti diversi. Ileana è la protagonista del “quadro” costituito dal mimodramma *Giuditta*, musicato da Arrigo Pedrollo:

Il secondo ballo: Giuditta, mimodramma in un quadro, rievoca l’episodio biblico della esecuzione d’Oloferne. L’azione è movimentata, drammaticissima. La scena in cui Giuditta tenta di sedurre Oloferne col fascino della danza, è veramente deliziosa. La musica del Pedrollo, di fattura ottima, rivela un ingegno poderoso. Anche qui, come nella Salomè, l’artista è stato trascinato dalla leggenda in fantasiose ricerche di armonie esotiche da cui ha saputo trarre effetti di sonorità e di impasti veramente magistrali. La interprete di questo ballo, Elena Leonidof, è una artista di primissimo ordine; seducente, fine, agile, con movimenti da serpe e da pantera, di una bellezza plastica insuperabile. E fu applauditissima con gli altri esecutori⁶⁶¹.

Di qui in poi si moltiplicano le apparizioni sceniche della Leonidoff in veste di danzatrice: dalle repliche di *Pastelli coreografici*, agli spettacoli di beneficenza, come quello del 29 aprile 1917, in favore degli italiani internati in Austria e “delle Colonie dei profughi delle terre redente”, organizzato dal Comitato Nazionale nel Salone d’oro della Società del Giardino di Milano. Ileana vi partecipa nella duplice veste di cantante e danzatrice, «con alcuni saggi di mimoplastica, nonché di danze nazionali russe»⁶⁶². E ancora di danze mimoplastiche si tratta nel caso del *Liacle* di Edoardo Berendis, su libretto di Antonio Lega, andato in scena il 18 settembre 1917 al teatro Donizetti di Bergamo: qui il ruolo di Liacle è affidato alla polacca Maria Wroblewska (soprano), mentre Lega crea

⁶⁶⁰ *Gran Ballo Excelsior*: balletto in sei parti e undici scene su libretto e coreografia di Luigi Manzotti. Musiche di Romualdo Marenco, scenografia di Alfredo Edel. Prima Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 11 gennaio 1881. Cfr. H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 186.

⁶⁶¹ Anonimo, *Teatro del Corso. Pastelli coreografici*, «Il Resto del Carlino», 2 dicembre 1916, p.3., cit. in L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 31.

⁶⁶² L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 32.

per Ileana il personaggio dell'anima di Liacle, sorta di «doppio mimico-danzante» della protagonista. Lo spettacolo, poi in tournée a Parigi e Londra, segna per lei l'inizio della carriera internazionale come danzatrice⁶⁶³.

Ma Ileana Leonidoff non è solo un'esecutrice: nell'aprile del 1918 pubblica sulle pagine de «Il Mondo» un vero e proprio manifesto artistico, intitolato *Il mimodramma*, nel quale esplicita le caratteristiche della sua originale concezione coreutica⁶⁶⁴. Se per Laura Piccolo non è da escludere la collaborazione dello stesso Bragaglia o di altri esponenti dell'avanguardia italiana ad essa vicini, come Aldo Molinari ed Enrico Prampolini, resta tuttavia l'imprescindibilità di quel testo per ricostruire «l'arte della danzatrice russa non solo nei primi anni Dieci, ma anche nella futura attività di coreografa con la compagnia di balli russi⁶⁶⁵, che la porterà a spaziare dalla danza alla mimica, sino a sperimentare, nel 1921, l'essenza stessa del mimodramma, la commedia dell'arte»⁶⁶⁶.

In effetti, a suffragare la possibilità della collaborazione di Bragaglia alla stesura del manifesto, si potrebbe addurre l'interesse di questi per la pantomima, espresso a chiare lettere nei testi *Evoluzione del mimo*⁶⁶⁷ e *Il film sonoro*⁶⁶⁸ e poi messo in pratica in alcuni lavori teatrali, come *La Fantasimina*, *Il Balletto dei Cavalieri*, *Gli Zingari* ed *Epileptic Cabaret*. Non a caso in *Evoluzione del mimo* fa riferimento a Gaspero Angiolini e la sua concezione di autosufficienza dell'arte mimica. Bragaglia aspirava alla massima fedeltà nei confronti dell'arte della pantomima, che considerava origine e fine ultimo del cinema, nella misura in cui riteneva il ritorno alla pantomima condizione necessaria al riconoscimento del cinema come arte. Egli riconosceva un elemento comune a queste due forme espressive nella tendenza alla contaminazione con altre, come il teatro, la parola, la danza, la musica. Cinema e pantomima tenderebbero cioè secondo l'autore a compromettere la propria purezza per arricchire il proprio potenziale espressivo con ogni mezzo possibile, attingendo ad altre forme artistiche:

“the history of pantomime” and by extension of cinema, argues Bragaglia, “is an interrupted alternative to the multifaceted collaboration proposed to the ‘mute’ art by the word and, in different degrees, by dance [...], which deforms and alienates from its being the spiritual and delicate art of Terpsichore.”

⁶⁶³ Ivi, pp. 32-33.

⁶⁶⁴ Ileana Leonidoff, *Il mimodramma*, «Il Mondo» (Milano), n. 15, 1918, p. 10, ora in Ivi, pp. 35-37.

⁶⁶⁵ Vd. *Infra*, pp. 201-202.

⁶⁶⁶ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., pp. 35

⁶⁶⁷ Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930.

⁶⁶⁸ Anton Giulio Bragaglia, *Il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929.

Cinema and pantomime are weak arts, corrupted by an original sin, and therefore always seeking a surplus of expression and emotion that they borrow from other arts (spoken word, dance, music, theater...). As a consequence, Bragaglia maintains, they lose their originality, risk failure, and jeopardize their very identity⁶⁶⁹.

In virtù di quella necessità di recuperare alla pantomima e di conseguenza al cinema la sua purezza originale, Bragaglia potrebbe aver collaborato alla stesura del manifesto del mimodramma.

Nel testo, Ileana Leonidoff precisa che «il ballo – comunemente – è un assurdo tedioso, solo accettabile come svago per i bimbi o i vecchi ritornati tali», distinguendo da esso il mimodramma, «ove l'orchestra ha tutta la libertà sinfonica, e l'azione è più rapida e concisa, offre un campo indefinito per l'autore della musica e del soggetto, e per l'attore, poiché nessuno di essi dipende dall'altro. È una creazione libera, illimitata. È la sintesi dell'arte». E precisa poi:

per ideare un mimodramma, occorre prendere di un soggetto e sviluppare la situazione culminante, la quale – essendo serrata e vitale – non richiede il consueto gesto convenzionale, ma esige l'espressione concreta del sentimento naturale più adatta ad offrire logicamente tutta l'evidenza del dramma. [...] una semplice contrazione della fisionomia potrà bastare a dare tutta la sensazione di un istante drammatico. Quando l'azione si riferisce al pensiero [...] con grande misura e sobrietà, la parola, rompendo il silenzio, assume la più alta importanza, e s'imprime nel cervello dello spettatore. Nel mimodramma moderno si introduce il coro: ma non già come il "coro greco" e nemmeno, quale nell'opera lirica consueta, un personaggio che agisce, sebbene [sic ma bensì] – come nella vita – una turba che si aduna e canta, divenendo un accessorio logico e utile. Nel modo stesso s'introduce la danza, quando sia logica e non possa distrarre dall'azione [...]. Precipua importanza del mimodramma ha la messa in scena che può essere: *reale*, *impressionistica*, *simbolica* e *stilizzata*⁶⁷⁰.

L'autrice descrive quindi puntualmente le caratteristiche dell'una e dell'altra messinscena:

reale, secondo la precisa e normale immagine della natura. *Impressionistica*, ove la vita serve solo come base d'azione su cui la fantasia ricama il suo svolgimento. Ivi può raffigurarsi, ad esempio, "Il sussurro del Tempo" – "La Musica dei fiori", e simili fantasie. *Simbolica*: il massimo dell'astrazione da tutto ciò che è vita. Ivi ogni posa deve essere un simbolo [...]. *Stilizzata*, ove il

⁶⁶⁹ E. Mosconi, *The Art of "Speaking silently"*, cit., p. 39. La citazione interna di Bragaglia, tradotta in inglese nel saggio di E. Mosconi è tratta da A. G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, cit., p. 11.

⁶⁷⁰ I. Leonidoff, *Il mimodramma*, cit., p. 36.

quadro risulti come un bassorilievo animato, in cui tutto, secondo l'epoca del soggetto, prenda, esagerando, la linea dello stile, specie nei movimenti, nel disegno delle pose e dei costumi⁶⁷¹.

A proposito di quest'ultimo tipo di scenografia, Ileana sottolinea come «effetti meravigliosi in questo campo ha già raggiunto Leon Bakst, il grande novatore [sic] russo»⁶⁷². Evidenziando dunque come vi fosse un sottile filo conduttore che dal balletto classico-romantico, passando per i Ballets Russes ed il rinnovamento della moda femminile del tempo, portava alla danza d'avanguardia e segnatamente a quella di Ileana Leonidoff.

Il manifesto riporta inoltre alcune note sull'approccio sinestetico:

e con le decorazioni, le luci.

Nelle superbe relazioni tra musica e colore esiste veramente un perfetto connubio nella natura. In ogni paese i suoni, i fiori, gli animali, i disegni e ogni prodotto della fantasia umana, sono legati da una catena di armonia, tanto che si finisce col vedere la musica e udire il colore! [...] voglio stabilire il forte legame tra musica e colore: di queste due possenti arti dei sensi, per ottenere nella "messa in scena" moderna la maggiore impressione uditiva e visiva.

Così, nei miei mimodrammi stilizzati e impressionistici, ogni personaggio dovrà anche essere seguito sempre da una sua propria luce, che accentui il carattere e il tipo: sino a potere raggiungere sul palcoscenico una vera sinfonia di colori, con effetti profondi e sconosciuti.

Come le "decorazioni", i costumi si suddividono in: *reale*, cioè fedelissimo all'epoca storica [...]; *impressionistico*, ossia puramente fantastico, irreali, ma che [...] dia l'impressione di uno stato di animo, di un tipo, di un oggetto; *stilizzato*, cioè storicamente esagerato, per accentuare l'epoca; *simbolico*, ossia senza regola alcuna, ma [...] fortemente significativo⁶⁷³.

«Nella creazione dei miei mimodrammi» - conclude Ileana - «è la ricerca affannosa della perfetta fusione tra la musica, il gesto e il colore [...] per il raggiungimento di una forma purissima e libera di Arte. [...] il mimodramma è germe, la sintesi dell'arte teatrale»⁶⁷⁴.

Sinestesia, arte sintetica, opera d'arte totale, sono i paradigmi che s'incrociano e si sovrappongono nella concezione teorica mimico-coreutica di Ileana Leonidoff. Non a caso in epigrafe all'articolo de «Il Mondo» compariva un verso di Maurice Maeterlinck, che nel solco del simbolismo aveva compiuto prima il suo apprendistato poetico, poi la sua opera.

⁶⁷¹ *Ibidem.*

⁶⁷² *Ibidem.*

⁶⁷³ *Ivi*, pp. 36-37.

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 37.

Proprio il simbolismo è per la danzatrice il nucleo dal quale partire per superare le convenzioni ascrivibili al “ballo russo”.

A ben guardare nel mimodramma la danza è solo uno degli elementi che compongono lo spettacolo, al pari di parola, musica e canto. Del resto ai principi espressi nel manifesto del 1918 la danzatrice si atterrà lungo tutto il suo percorso artistico-coreutico, pur non fregiandosi più del termine mimodramma, che rievoca tra l'altro le concezioni teatrali di coevi innovatori della scena come Gordon Craig⁶⁷⁵ e Mejercho'ld⁶⁷⁶.

Tesa tra simbolismo e avanguardia futurista, la danza di Ileana Leonidoff è legata a doppio filo con la sua esperienza cinematografica. Non a caso, quando abbandonerà il grande schermo alla fine degli anni Dieci, si reinventerà dedicandosi completamente alla danza: se a Parigi i Ballets Russes di Sergej Djaghilev debuttavano nel maggio del 1909 al Théâtre du Châtelet, Ileana Leonidoff nel maggio del 1920 fondava una sua compagnia di Balli russi, con la collaborazione di Aldo Molinari (per scene, costumi e “quadri”) e Ottorino Respighi⁶⁷⁷ (per le musiche). La scelta della denominazione della compagnia è tutt'altro che ingenua: si tratta chiaramente di un'operazione artistica e insieme di marketing, finalizzata a proporre l'iniziativa come ideale proseguimento delle innovazioni proposte dai Ballets Russes.

«Tra la tournée romana dei *Ballets Russes* del 1920 e quella successiva del 1921, gli ambienti teatrali della capitale assistono alla nascita di una nuova compagnia di danza fondata da Ileana Leonidoff e Aldo Molinari: i Balli russi Leonidoff»⁶⁷⁸. In veste di coreografa, la danzatrice sviluppa una coreutica personale fortemente innovativa, che si

⁶⁷⁵ Edward Gordon Craig (1872 – 1966): regista, attore e scenografo inglese, figlio dell'attrice Ellen Terry. Nel 1889 entrò nella Lyceum Company di Irving, ma recitò solo fino al 1897, per poi dedicarsi esclusivamente allo studio dell'apparato scenico e alla regia di spettacoli. Sosteneva la necessità della spersonalizzazione dell'attore e dell'uso della maschera. Nei suoi scritti *The art of the theatre* (1905) e *Towards a new theatre* (1913), reagì alla messinscena realistica dominante alla fine del XIX sec., sostenendo invece la funzione determinante del regista quale assoluto arbitro dello spettacolo. Cfr. la voce relativa nell'edizione online dell'Enciclopedia Treccani (<http://www.treccani.it>);

⁶⁷⁶ Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd (1874 - 1940): regista, attore e teorico del teatro russo, di origine tedesca. Lavorò presso il Teatro d'arte di Stanislavskij dal 1898 al 1902, quando se ne allontanò per fondare una propria compagnia, della quale fu regista, secondo una concezione artistica lontana dal naturalismo e lo psicologismo dominanti. La sua idea di regia si fondava sull'espressionismo scenico e il “marionettismo”. Nel 1923 fondò il TIM (Teatro M.), dove allestì spettacoli fondati sulla biomeccanica e il costruttivismo. Cfr. la scheda relativa nell'edizione online dell'Enciclopedia Treccani (<http://www.treccani.it>); cfr. anche la voce relativa in *Enciclopedia Universale, Le Garzantine*, Garzanti, Milano, 2006.

⁶⁷⁷ Il compositore aveva collaborato con la compagnia di Djaghilev nel 1919, componendo per essa le musiche di *La boutique fantasque*, rielaborando un brano di Gioacchino Rossini. In seguito il compositore italiano collaborerà di nuovo con la compagnia dei Ballets Russes per le musiche del balletto *Le astuzie femminili*, orchestrando l'opera a partire da un balletto inedito di Cimarosa. Cfr. L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., pp. 99.

⁶⁷⁸ *Ivi*, p. 101. A p. 111, l'autrice informa dell'impossibilità di ricostruire il numero di componenti della compagnia, che sappiamo tuttavia essere mista.

rifà sostanzialmente ai principi esposti nel manifesto del mimodramma del 1918. La compagnia debutta al teatro Quirino il 28 maggio del 1920, con una serie di sei balletti originali: *Fantasia indiana*, *Sèvres de la vieille France*, *Canzoni Arabe*, *Foglie d'Autunno*, *Pirrica* e *Destino*. Nel pot-pourri di stili e suggestioni culturali, tra la tradizione folklorica russa, quelle del mondo classico e della commedia dell'Arte, si rilevano ben due occorrenze di ascendenza orientale. Se *Fantasia indiana* rievoca il ricordo di *Radha* di Ruth Saint Denis – per il nucleo tematico legato ad una divinità indiana – e *Canzoni Arabe* quello di *Shéhérazade* dei Ballets Russes – non foss'altro che per l'ambientazione, unitamente alle musiche di Nikolaj Rimskij-Korsakov⁶⁷⁹, che ricorrono anche in questo caso – in *Pirrica* la coreografa invece «riprende quel filone di riscoperta della Grecia operato da Isadora Duncan e dagli stessi Ballets Russes», con «pose plastiche di gusto classico»⁶⁸⁰.

Vediamo ora come questo tipo di concezione coreografica della Leonidoff s'inserisca nel cinema futurista. Tra il 1917 e il 1920 Ileana Leonidoff interpreta circa quindici film, nei quali è spesso – ma non in modo esclusivo – impegnata nel ruolo di danzatrice, intrecciando così realtà e finzione. «Ileana Leonidoff resta però una fugace apparizione di quel fascino slavo così di moda ad inizio secolo nel mondo cinematografico italiano [...], in ombra rispetto alle dive polacche più note, quali Diana Karenne, Soava Gallone, Elena Makowska o, anche Stacia Napierkowska, considerate in tutto e per tutto dive italiane»⁶⁸¹.

Nel contesto di una carriera artistica composita quale fu quella di Ileana Leonidoff, tra modernismo coreutico, cinema e futurismo, *Thaïs* rappresenta al tempo stesso il suo esordio cinematografico e una conferma del suo ruolo di danzatrice.

L'avveniristica scenografia di *Thaïs*, scaturita dalla fantasia di Enrico Prampolini, affiancava a interni di gusto decadente e dannunziano⁶⁸² i motivi geometrici che emergono fin dalla prima inquadratura, in cui la Galickaja si staglia contro lo sfondo stilizzato.

Prampolini nel 1915 aveva pubblicato il manifesto *Scenografia e coreografia futurista*, nel quale auspicava all'avvento di una scena riformata, antinaturalistica, che,

⁶⁷⁹ Per esattezza: «Il pubblico vola nuovamente in Oriente con il terzo ballo, intitolato *Canzoni arabe*, su musiche “orientali” di Borodin e Rimskij-Korsakov», L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 113.

⁶⁸⁰ *Ivi*, pp. 111-114.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 55.

⁶⁸² Come giustamente sottolinea la stessa Laura Piccolo, cfr. *Ivi*, p. 27.

abbandonato l'uso dei fondali dipinti, fosse costituita da «un'architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa, generata da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogicamente alla psiche che ogni azione scenica richiede»⁶⁸³. In tal senso Prampolini dimostrava di avere pienamente compreso ed ereditato la carica eversiva della scena e della performance imposte dalla *Serpentina* della Fuller⁶⁸⁴.

La danza non occupa un ruolo centrale nella narrazione. Essa interviene all'inizio del film ed è funzionale alla presentazione di Bianca Belincioni Stagno, fedele amica della protagonista, la contessa Véra Préobajenska⁶⁸⁵, soprannominata “Nitchivo” dagli amici e autrice di “stravaganze letterarie” con lo pseudonimo di “Thais”.

Nella puntuale analisi del film di Jean A. Gili, si trova:

Première bobine

Les Possédées s'ouvre sur une image de Thais Galitzky [sic]⁶⁸⁶ se détachant sur le décor célèbre à formes géométriques.

Intertitre 1. *La très originale et impressionnante artiste Thais Galitzky.*

Int. 2. *Danseuse et écuyère accomplie, la belle et séduisante Bianca Bellincioni* [sic ma Belincioni, da una visione del film] *Stagno.*

Bianca, personnage interprété par Leana Leonidof [sic], est le second protagoniste féminin du film. A l'inverse de Thais, Bianca est présentée dans un décor naturel⁶⁸⁷.

Il titolo 2 precede l'inquadratura fissa a seguire, che ci presenta il personaggio di Bianca Belincioni Stagno. Si tratta di una manciata di secondi⁶⁸⁸, eppure in quel breve frammento del film è contenuta una coreografia. Interprete della scena e del personaggio, nonché presunta – avanziamo l'ipotesi – ideatrice della breve coreografia, è Ileana Leonidoff, semi-sconosciuta cantante lirica della scena italiana, che di lì a poco sarebbe

⁶⁸³ Enrico Prampolini, *Scenografia futurista*, «La balza futurista», n°3, 12 maggio 1915, pp. 17-21.

⁶⁸⁴ Cfr. G. Lista, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, cit., pp. 62-63.

⁶⁸⁵ Questa la trascrizione del nome dalle didascalie francesi dell'unica copia a tutt'oggi rinvenuta del film.

⁶⁸⁶ Grafie alternative riscontrate: Thais Galitzky (nelle didascalie del film, unica copia esistente) e Tais Galickaja in L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 21.

⁶⁸⁷ Jean A. Gili, *Thais*, «Immagine. Note di storia del cinema», nuova serie, n° 2, primavera 1986, pp. 1-7.

⁶⁸⁸ La scena va dal minuto 01:22 al minuto 01:36 della copia digitale analizzata, vista presso Mediateca Regionale Toscana (Firenze).

divenuta celebre danzatrice e attrice cinematografica. Dell'abilità coreutica del personaggio di Bianca ci informa già la didascalia e questa caratteristica del personaggio è del tutto ininfluenza sullo sviluppo della narrazione. In questo senso la breve coreografia di presentazione eseguita da Bianca si configura come un mero pretesto per offrire all'interprete, Ileana Leonidoff, l'occasione di esprimersi al meglio in un terreno, quello della danza, nel quale stava muovendo i primi passi, riscontrando l'apprezzamento del pubblico e di Bragaglia *in primis* che, proprio dopo averla vista danzare, l'aveva scelta per il ruolo di Bianca.

La Leonidoff per la danza di *Thaïs* indossa un turbante chiaro, decorato da una piuma scura e una gonna di colore chiaro che rivela in trasparenza la presenza di pantaloni aderenti, sorretti da una sottile cintura in vita, le cui perle richiamano quelle del peculiare *sautoir* al collo. Queste ultime risaltano a contrasto con la parte superiore dell'abito: una sorta di bolero scuro indossato su di una camicetta chiara. Completano il costume le calzature, dal tacco molto basso: scarpe da mezza punta in ultima analisi, sulle quali pare di scorgere dei ricami. Il costume si distanzia molto da quello del balletto classico, per avvicinarsi invece all'idea di moda femminile fortemente intrisa di orientalismo, in voga in quegli anni. In particolare i pantaloni richiamano sensibilmente quelli "da harem" che componevano le *robes sultanes* disegnate da Paul Poiret nel 1911⁶⁸⁹.

Veniamo dunque al dettaglio della coreografia: pur molto breve, essa condensa in sé una commistione di stili del balletto romantico e della danza moderna, insieme con movenze ascrivibili all'*humus* culturale orientalista del tempo⁶⁹⁰.

Piuttosto che di corpo in movimento, è opportuno in questo caso parlare di "pose coreografiche", cinque per l'esattezza, che mentre presentano la danzatrice protagonista, scompongono la grammatica del balletto classico-romantico:

1ª Posa. Definisce uno stile che potremmo dire, semplificando, "egizio", giacché appare ispirato all'iconografia di tante scene raffigurate sulle pareti delle piramidi dell'antico Egitto. Ileana Leonidoff porta il braccio sinistro davanti al viso, mentre il destro è teso indietro. Disegna così una sorta di II° *arabesque* destrutturato, col braccio sinistro davanti al volto e il gomito piegato mentre il destro è steso indietro e le gambe sono in *effacé derrière* a sinistra *en dendants*, con le ginocchia piegate. Anche la gamba dietro è a terra anziché sollevata, come dovrebbe essere in un *arabesque* canonico.

⁶⁸⁹ Cfr. E. Morini, *Storia della moda...*, cit., p. 151 e Vd. *infra*, p. 137.

⁶⁹⁰ Vd. *infra* pp. 138 e sgg.

2ª Posa. Alla quale arriva semplicemente stendendo le gambe: quella destra *en dehors*, la sinistra in *tendu en dedans* dietro, mantenendo dunque la posizione del corpo *effacé derrière* a sinistra *en dendants* come sopra, mentre le braccia disegnano un cerchio accanto al viso, alla sua destra.

3ª Posa. Porta le braccia alla seconda, con una marcata inclinazione laterale del busto sul fianco destro e lo sguardo rivolto verso la mano destra (le braccia sono in seconda *allongé* e seguono la direzione del busto). Cambia la posizione del corpo, che è ora in *effacé derrière* a destra, con le ginocchia flesse, parallele.

4ª Posa. che diremo “del cigno”: le braccia sono rivolte all’indietro, mentre le gambe sono incrociate davanti (la sua destra davanti alla sinistra) e la testa bassa, lo sguardo rivolto alla sua destra, lievemente in diagonale a destra.

5ª Posa. cambia l’incrocio delle gambe (la sua gamba sinistra è ora davanti alla destra) e si siede a terra, tenendo le mani sul grembo, in una sorta di *plié* portato agli estremi, fino a toccare il suolo. Tiene lo sguardo basso, ma la testa e la schiena sono ben erette. “Aspetta” la chiusura del quadro, mantenendo la posa.

Nella prima posa, quel braccio che ricorda vagamente le raffigurazioni bidimensionali di pareti e suppellettili dell’antico Egitto, è assimilabile all’atteggiamento di Isadora Duncan rispetto alla pittura vascolare dell’Antica Grecia. Se è impossibile stabilire con certezza la fondatezza dell’ipotesi di un’ispirazione archeologica, più diretta sembra la derivazione dal mimodramma, definito dalla Leonidoff nel suo manifesto come il risultato di una somma di piccoli quadri mimo-danzati. I suoi spettacoli erano infatti articolati in brevi sezioni indipendenti. Si pensi a quello col quale avevano debuttato i Balli russi Leonidoff il 28 maggio del 1920, dove il segmento *Pirrica* era «un’azione mimata nella quale si succedono figure e pose plastiche simili a quelle dipinte da Duride sui vasi greci»⁶⁹¹. Fu lei stessa a parlare di pose precisando che «una semplice contrazione della fisionomia potrà bastare a dare tutta la sensazione di un istante drammatico»⁶⁹² e più avanti, a proposito della scena “stilizzata” dirà: «il quadro risulti come un bassorilievo animato, in cui tutto, secondo l’epoca del soggetto, prenda, esagerando, la linea dello stile, specie nei movimenti, nel disegno delle pose e dei costumi»⁶⁹³. Pose dunque, *attitudes*, sintesi di uno stato d’animo o di una situazione drammatica.

⁶⁹¹ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 114.

⁶⁹² I. Leonidoff, *Il mimodramma*, cit., p. 36

⁶⁹³ *Ibidem*.

Al contrario la quarta posa, che non a caso abbiamo definito “del cigno”, ricorda piuttosto certi atteggiamenti delle braccia visti nel balletto *La morte del cigno* (1907), il celebre assolo coreografato da Michail Fokin su musica di Saint-Saëns, per Anna Pavlova⁶⁹⁴: le braccia sono infatti rivolte all’indietro, mentre le gambe sono incrociate davanti (la sua destra davanti alla sinistra) e la testa bassa, lo sguardo rivolto alla sua destra (Figg. 34-35).

La seconda e la terza posa si attestano invece sul gesto minimalista, stilizzato e schematico come le geometrie descritte dalle scenografie di Prampolini per il film. Nel complesso le prime quattro “attitudes” descrivono una sorta di chiasmo, i cui estremi sono costituiti dai due modelli coreutici opposti della danza nuova e del balletto romantico, mentre gli elementi centrali sono espressione del geometrismo astratto di Prampolini. Chiude il chiasmo coreografico l’inchino finale (la quinta posa).

Tra i film dei quali fu protagonista Ileana Leonidoff dopo *Thaïs*, lasciano supporre che potessero contenere almeno una scena di danza⁶⁹⁵ *Attila* (Febo Mari, 1918), *Saffo* (Aldo Molinari, 1918), *Venere* (Aldo Molinari, 1919) e *Il Principe di Kaytan* (Aldo Molinari, 1922).

La collaborazione con il regista Aldo Molinari, proprietario della casa di produzione romana Vera Film, segna dunque non soltanto un momento particolarmente fortunato nella carriera cinematografica dell’artista russa, ma anche il suo ingresso nel cinema come danzatrice; del resto si ricordi che con Molinari l’attrice fonderà la compagnia di Balli russi, nel 1920.

Premesso che ci limiteremo qui a prendere in considerazione soltanto quei film per i quali vi siano elementi sufficienti a supporre una reale presenza coreutica nel corso del film⁶⁹⁶, scendiamo dunque nel dettaglio delle altre tre pellicole, per cercare di capire se vi

⁶⁹⁴ H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 359.

⁶⁹⁵ Dallo spoglio dei volumi dedicati a *Il cinema muto italiano* di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli (edizioni Bianco & Nero RAI-CSC), infatti, si evince la trama dei film ed è dunque possibile avanzare tale supposizione. Oltre a questi titoli, ho ritenuto opportuno inserire nell’indice in appendice al presente lavoro anche gli altri film dei quali Ileana Leonidoff fu interprete, poiché la sua carriera cinematografica nasce nel segno della danza e ad essa ricorre in più occasioni accertate. Credo dunque sia plausibile ritenere – anche laddove non ho potuto procedere a una verifica con la visione del film – che la danza giochi un ruolo in tali film, anche se non in apposite scene, nella qualità di movimento dell’interprete.

⁶⁹⁶ L’indice dei film a contenuto coreutico in appendice al presente lavoro comprende anche titoli inseriti sulla base della sola presenza nel cast della danzatrice, perché soltanto una visione potrebbe escludere con certezza la presenza della danza dal film. Non sempre è stato possibile procedere alla visione dei titoli, poiché perduti o perché materiale non preservato o perché di difficile reperibilità.

siano o meno gli estremi per individuare più precisamente il tipo di coreografia in cui doveva essere impegnata la Leonidoff.

In *Attila*, Ileana compare nella parte della danzatrice bulgara Ildico⁶⁹⁷, accanto a Febo Mari (*Attila*), Maria Roasio (*Onoria*), François-Paul Donadio e Nietta Mordegli (Creca).

Di grande impegno produttivo (diecimila comparse, tremila cavalli, la presenza di attori celebri), al di là della vicenda storica narrata – V secolo, la lotta tra i Romani e gli Unni – il film ebbe un forte impatto sul pubblico dell'epoca soprattutto per la scena di nudo della Leonidoff⁶⁹⁸. Della scena di danza abbiamo informazioni “per sottrazione”: la conosciamo tramite l'intervento della censura, che prescrisse di «ridurre la danza di Ildico a un fuggevole accenno e sopprimere le espressioni di concupiscenza degli astanti dopo la danza stessa»⁶⁹⁹.

In *Saffo*, libera ricostruzione della vita della poetessa di Lesbo, Ileana recita nel ruolo della protagonista accanto a Guido Guiducci, Mario Cusmich, Alfredo Bracci e Carlo Lanner. Sappiamo della presenza di una scena di danza dal recensore Effe, che sulle pagine de «La rivista cinematografica» del 10 giugno 1923, scriveva: «interni ricchi e panorami pittoreschi; la Leonidoff lavora benissimo; di grande effetto scenico ed emozionante è “la danza del dolore”»⁷⁰⁰. Gli stilemi del mimodramma, teorizzati dalla Leonidoff nel suo manifesto, dovevano probabilmente assumere qui pose plastiche d'ispirazione greco-antica non lontane da quelle care alla Duncan, considerato che il mimodramma ha costituito per la Leonidoff un vero e proprio *leitmotiv* nel corso della sua carriera artistica e parimenti l'ambientazione classica ha rappresentato per lei un *topos* ricorrente, a partire da *Pastelli coreografici* (spettacolo che si apriva con *Hellade*, articolato in quattro coreografie dedicate al mito di Prometeo)⁷⁰¹, fino a *Pirrica*.

Ancora di ambientazione classica è *Venere*, rielaborazione in chiave moderna del mitico amore tra la dea e Marte, film nel quale Ileana Leonidoff è impegnata nel duplice ruolo di Miriam e Venere, al fianco di Guido Guiducci (che interpreta Seso). Di nuovo

⁶⁹⁷ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 17. Da una visione del film risulta che la scena era stata completamente soppressa dalla censura. Copia consultata: Cineteca del Comune di Bologna e Filmarchiv Austria. Titolo copia: *Attila*. Lunghezza originale: 2048 m, lunghezza copia: 1075 m. Durata: 53' (18 f/s). Copia colorata; didascalie tedesche.

⁶⁹⁸ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., pp. 59-65.

⁶⁹⁹ V. Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, cit., pp. 17-19.

⁷⁰⁰ Effe, [*Saffo?*], «La rivista cinematografica», Torino, 10 giugno 1923, cit. in *Ivi*, p. 212.

⁷⁰¹ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 30.

sono i tagli inferti al film dalla censura a dar conto della presenza della danza: «la scena finale del film, in cui la protagonista, finita la danza, si stende al suolo abbracciando Seso “in un amplesso lascivo” venne soppressa dalla censura»⁷⁰². Tuttavia qualcosa di più ce lo dice A. Spada sulle pagine di «Film. Corriere dei cinematografi», il 19 settembre 1920, allorché scrive che gli dei presentati nel film sono «semplici figure senza significato scenico, elementi di quadri plastici da varietà, un po’ banali e un po’ ridicoli come dei e come personaggi di una rievocazione»⁷⁰³. L’affermazione è ambigua e può significare tutto e niente, ma l’espressione “quadri plastici” richiama ancora una volta alla memoria il mimodramma, mentre la menzione del varietà sposta l’immaginario comune su tutt’altro versante coreutico.

Il principe di Kaytan è frutto ancora una volta del sodalizio artistico di Molinari con la Leonidoff, che qui interpreta “la danzatrice dell’Harem”. Fu girato per promuovere la compagnia dei Balli Russi Leonidoff, tra gli interpreti figurano infatti anche il tenore Sandro Zappelli, che collaborò con la compagnia, e le ballerine del corpo di ballo Lida Marskaja e Aissa Laskaja⁷⁰⁴. Il soggetto è tratto da una delle fiabe de *Le mille e una notte*, probabilmente quella intitolata *Il ciabattino e la principessa*⁷⁰⁵ e, come chiosava Aldo Gabrielli su «La rivista cinematografica» del 25 luglio 1922, il film conteneva «alcune danze di Ileana Leonidoff»⁷⁰⁶. In effetti esso, probabilmente allo scopo di sponsorizzare la compagnia «costituì più che altro un motivo per l’esibizione della danzatrice Ileana Leonidoff e del suo balletto russo. In censura, certe “pose eccitanti e lascive” non piacquero, per cui il ballo finale venne sfoltito»⁷⁰⁷.

Ancora una volta modernismo coreutico e orientalismo si fondono dunque sullo schermo e la scelta de *Le mille e una notte* quale fonte narrativa del film pone a diretto confronto i Balli Russi Leonidoff con i Ballets Russes di Djaghilev, che dalla stessa raccolta di fiabe nel 1910 avevano tratto *Shéhérazade*, su libretto di Benois e coreografie di Fokine. Mettendo in scena lo stesso testo, la Leonidoff propone il suo modello di danza come alternativo a quello della compagnia di Djaghilev. Cavalcando l’onda della moda

⁷⁰² V. Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, cit., p. 279.

⁷⁰³ Aurelio Spada, [Venere], «Film. Corriere dei cinematografi», Napoli, 19 settembre 1920, cit. in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, cit., p. 279.

⁷⁰⁴ L. Piccolo, *Ileana Leonidoff...*, cit., pp. 86-88.

⁷⁰⁵ Cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti / 1921-1922*, «Bianco e Nero», a. XLII, n. 1-3, gennaio-giugno 1981, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 471.

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti / 1921-1922*, «Bianco e Nero» a. XLII n. 1/3 Gennaio-Giugno 1981, p. 471.

della danza russa, la danzatrice porta avanti la sua personale “crociata” per l’affermazione di un modello di danza che anziché cercare di rinnovare il balletto “forzandolo dall’interno” propone una danza nuova, diversa, del tutto al di fuori di quelle regole e stilemi.

Tratto distintivo della danza d’avanguardia, a partire dall’eredità fulleriana, passando per il *Manifesto della danza futurista* che parla de «la danzatrice», fino alla Leonidoff di *Thaïs*, è l’assolo: l’innovazione coreica raggiunge la sua massima espressione nella misura in cui la danzatrice balla da sola,

perché al contrario del balletto, dove il danzatore accetta di trascrivere in scena le idee del coreografo, nella performance individuale [...] il solista mette in gioco se stesso. Non rappresenta uno spartito o un canovaccio, ma esprime la propria sensibilità vivendola sulla scena. Incarna quindi il limite estremo e totale di quella “soggettivizzazione dell’arte”, non più sottomessa alle regole imposte dall’accademia o dalla tradizione, che ha prodotto l’avvento delle avanguardie e della cultura della modernità⁷⁰⁸.

Così è anche in *Entr’acte* e così persino nella tanto osteggiata (da Marinetti)⁷⁰⁹ *Metacoria* ideata da Valentine de Saint-Point. Presentata alla Comédie des Champs-Élysées nel dicembre 1913, anch’essa si articolava infatti in assolo «divisi in tre sezioni, [...] accompagnati da esecuzioni di musica classica, recitazione di versi, proiezione di atmosfere colorate con schemi lineari astratti, diffusione di profumi e incensi, mentre la danzatrice incarna[va] una serie di moduli geometrici rigorosamente iscritti nello spazio. Arte totale, la “danza ideista” rivendica[va] il controllo mentale per una dimensione apollinea del gesto coreico sulla base della “gimnoritmica” di Dalcroze»⁷¹⁰, mentre sopperiva all’assenza di uno svolgimento narrativo affidandosi al valore iconico del costume, capace da solo di evocare situazioni e stati d’animo. Se l’eco della *Metacoria* non andò oltre il 1917, durante gli anni della guerra si svilupparono parallelamente una danza futurista, una dadaista e una espressionista⁷¹¹. La prima, come si è visto, nel contesto italiano trovò spazio e rilievo anche al cinema.

⁷⁰⁸ G. Lista, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, cit., p. 62.

⁷⁰⁹ Nel Manifesto de *La danza futurista*. Vd. *infra*, p. 701-707 (trascrizione del testo integrale).

⁷¹⁰ G. Lista, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, cit., p. 62.

⁷¹¹ Cfr. *Ibidem*.

Émile Jaques-Dalcroze rivendicava la centralità del corpo, «laboratorio in cui la musica prende forma e senso»⁷¹²; a partire da questo assunto concepì un proprio metodo di educazione musicale basato sul coinvolgimento del corpo e, di conseguenza, un metodo di movimento alternativo:

ritmica, o euritmica: Dalcroze chiamò così il suo sistema, che però non si ferma alla dimensione ritmica della musica, ma si spinge a fondare sul corpo l'intera morfologia musicale: dinamica, melodia, armonia, timbrica. La direzione melodica trova una corrispondenza nella «posizione e orientazione dei gesti nello spazio», il contrappunto in movimenti opposti, il timbro nella varietà dei corpi, il silenzio negli arresti, e così via⁷¹³.

In Italia il metodo Dalcroze sarebbe giunto negli anni Venti, introdotto dal maestro Luigi Ernesto Ferraria che in seguito all'incontro con Dalcroze (Ginevra, 1908), divenne fervido sostenitore delle teorie del maestro e nel 1919 fondò a Torino la prima scuola italiana di ritmica⁷¹⁴. Tuttavia, lo si evince da sviluppi precedenti come la già citata *Metacoria* ideata da Valentine de Saint-Point, un'eco delle teorie dalcroziane dovette giungere in Italia ben prima dell'apertura della scuola ufficiale di Ferraria. Nel metodo del maestro svizzero – destinato ad attori, danzatori, registi e scenografi – «il corpo è considerato il primo strumento musicale»⁷¹⁵. Il metodo comprende la *plastique animée*, cioè l'espressione corporea finalizzata alla traduzione spaziale della musica: «la *plastique animée*, che è fondamentalmente un'analisi musicale, “mostra” il brano eseguito nello spazio e permette di evidenziare tutte le componenti della musica. Può portare, volendo, a uno spettacolo teatrale»⁷¹⁶. Dalcroze aprì la prima scuola destinata all'insegnamento del suo metodo di educazione musicale nel 1911 a Hellerau, nei pressi di Dresda, con l'appoggio del mecenate Wolf Dohrn. Sappiamo che visitarono la scuola anche Djaghilev e Nijinskij e nacque così la collaborazione tra i Ballets Russes e Marie Rambert, che avrebbe contribuito all'allestimento de *Le Sacre du printemps* a Parigi nel 1913⁷¹⁷. Per Dalcroze «la danza è l'arte di esprimere le emozioni attraverso movimenti corporei ritmati»⁷¹⁸ e

⁷¹² Carlo Delfrati, *Attualità di Jaques-Dalcroze*, in Émile Jacques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008 (1ª ed.: *Le rythme, la musique et l'éducation*, Zürich, Edition Foetisch, Hug & Co, Musikverlage, 1925), p. X.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ Cfr. la voce «Ferraria, Luigi Ernesto» della versione online dell'Enciclopedia Treccani <<http://www.treccani.it>>.

⁷¹⁵ Louisa Di Segni-Jaffé, *Introduzione*, in É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., pp. XV-XVI.

⁷¹⁶ *Ivi*, pp. XVIII-XIX.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. XXV.

⁷¹⁸ Émile Jacques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 119.

partendo da questo presupposto, similmente alla Duncan, anch'egli biasima le condizioni di mero acrobatismo cui è ridotto il balletto coevo: «i movimenti corporei, non ispirati da un bisogno di esprimere sentimenti o di interpretare una musica vissuta con sincerità, costituiscono delle ridicole acrobazie teatrali. Nei nostri teatri, la danza e la mimica sono diventate arti inferiori [...] perché si sono specializzate in effetti puramente tecnici»⁷¹⁹. L'arte del danzatore dovrà consistere nel cercare di «capire la musica, [...] sentirla con tutto il corpo, [...] penetrare i ritmi che la ispirano e poi [...] intraprenderli plasticamente, rispettando il loro stile e cioè le variazioni dei rapporti ritmici voluti dal compositore. Queste variazioni esprimono emozioni»⁷²⁰.

Come per la Duncan e prima ancora Delsarte, anche per Dalcroze «il valore del gesto dipende esclusivamente dal sentimento che lo ispira»⁷²¹ e scopo principale della danza è «la rappresentazione delle emozioni umane nella loro pienezza e verità. [...] L'artista danzatore deve servirsi di tutto il corpo per esprimere le emozioni mediante la musica e la musica mediante le emozioni»⁷²².

Affine a una danza siffatta, ma da essa distinta è la *plastique animée* o “solfeggio corporeo”: «userà i vari elementi di natura agogica e dinamica propri del linguaggio espressivo dei suoni. Essa potrà avvalersi della sua stessa musica senza ricorrere al “sussidio dei suoni” per creare forme di movimento espressive e decorative»⁷²³. Se la danza teorizzata da Dalcroze è imprescindibilmente legata alla musica della quale si fa interprete “emotivamente”, diversamente nella *plastique animée* il “sussidio dei suoni” è accessorio e dunque eludibile.

Fortemente influenzato dalla dottrina dalcroziana fu Rudolf Laban. Di origine ungherese⁷²⁴, nel 1910 fondò a Monaco la sua prima scuola e contestualmente la prima compagnia di danza, basate sul concetto di danza “libera” o “assoluta”. Nella sua concezione «i mezzi di espressione fondamentali della danza debbono scaturire dal ritmo del movimento corporeo e dalle sue componenti spaziali e dinamiche. Laban crede che la danza possa associarsi alle arti sorelle solo se non costretta a dipendere dal ritmo, dall'atmosfera e dalla struttura della musica, e da un soggetto derivante dalla poesia»⁷²⁵.

⁷¹⁹ *Ivi*, p. 120.

⁷²⁰ *Ivi*, p. 121.

⁷²¹ *Ivi*, p. 124.

⁷²² *Ivi*, pp. 124-126.

⁷²³ *Ivi*, p. 133.

⁷²⁴ Nacque il 15 dicembre 1879 a Pozsony, oggi Bratislava (Slovacchia).

⁷²⁵ V. Maletic, *Rudolf Laban*, cit., p. 67.

Pertanto egli liberò la danza dalla sudditanza rispetto alla musica, restituendole così il ruolo di linguaggio assoluto. I primi scritti teorici di Laban risalgono agli anni Venti. È del 1920 *Die Welt des Tänzers* (Il mondo dei danzatori). Nel testo egli espone la sua teoria del movimento, concepito come «un continuum dinamico fra polarità e la convinzione dell'unità di tutte le componenti del movimento [...]. I principi di “stabilità” e “mobilità” [...] attraversano a ogni livello le considerazioni sul movimento e sulla danza»⁷²⁶.

La coreutica espressa da Laban nei primi anni Venti si condensava nella dialettica stabilità-mobilità: «ogni movimento è un'alterazione dello stato di equilibrio, avente per scopo un equilibrio ulteriore»⁷²⁷. In seguito (1928) Laban avrebbe messo a punto uno specifico sistema di notazione per la danza, la cinetografia o *Labanotation*, basato sul pentagramma e l'impiego di appositi segni per la registrazione dei movimenti⁷²⁸. La formulazione del sistema sarebbe però iniziata già intorno al 1900, a Parigi, con gli studi volti a trovare un metodo di trascrizione per «il flusso del movimento corporeo nello spazio e nel tempo»⁷²⁹. Gli scritti degli anni Venti si pongono allora come una redazione consuntiva del pensiero labaniano pre-anni Venti e pertanto dall'apertura della scuola in poi (1910) è lecito supporre la circolazione delle idee labaniane a livello europeo e dunque anche italiano.

Concetti che accomunano la ritmica di Dalcroze e la teoria labaniana dell'armonia dello spazio – come il principio di movimento opposto e il principio di successione – verranno fissati più tardi (Rudolf von Laban, *Choreographie: Erstes Heft*, Eugen Diederichs, Jena, 1926)⁷³⁰. Tralasciando la trattazione teorica labaniana successiva, che esula dall'ambito cronologico di cui qui mi occupo, ciò che costituisce forse il maggior elemento di contrasto tra le concezioni dei due teorici è il rapporto con la danza accademica: esecrata e rifiutata da Dalcroze come vuoto esibizionismo acrobatico, per Laban rappresenta piuttosto la base di partenza. Per la sua teoria dell'ordine spaziale di una coreografia, egli muove infatti a partire dalle posizioni della danza accademica⁷³¹. Il suo è un atteggiamento di assimilazione e superamento nei confronti del balletto e non di netto rifiuto.

⁷²⁶ *Ivi*, p. 125.

⁷²⁷ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Walter Seifert Verlag, 1920, p. 233, cit. in V. Maletic, *Rudolf Laban*, cit., p. 126.

⁷²⁸ V. Maletic, *Rudolf Laban*, cit., pp. 211-220.

⁷²⁹ *Ivi*, p. 214.

⁷³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 144 e É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., pp. 122; 144-146; 148.

⁷³¹ V. Maletic, *Rudolf Laban*, cit., pp. 78-79.

Il riflesso delle teorie dalcroziane e labaniane si staglia anche sulla produzione cinematografica italiana. Ne è un chiaro esempio *Effetti di luce*⁷³².

Nella prima scena di danza che contiene il film⁷³³, a ballare è Stacia Napierkowska nel ruolo della danzatrice Rosina Montaguti. Indossa un abito chiaro, aderente e lungo fino ai piedi, la cui foggia tubolare ricorda molto la linea dei Delphos di Mariano Fortuny, così come l'ampia stola che indossa sopra l'abito rinvia a quella "Cnosos" dello stesso stilista. Se questi due capi fondamentali del costume afferiscono all'immaginario ellenistico caro alla Duncan e a Delsarte, diversamente, il turbante con cui è acconciata la danzatrice, connota l'insieme di un accento orientalista. Le scarpe, provviste di tacco, non sono calzature destinate in modo esclusivo alla danza.

La coreografia è introdotta al min. 08'40'' dalla didascalia: «Poco dopo, nella penombra di un palco».

Inq.1, totale di un palchetto teatrale: il marchese Andrea d'Osnago e i suoi amici entrano in campo da destra e si siedono. Frattanto si intravede sullo sfondo il palcoscenico, con una ballerina – Rosina – intenta nella propria danza e il direttore d'orchestra davanti a lei che agita la bacchetta per dirigere i musicisti.

Didascalia: «-Sì... la sua bellezza è perfetta.»

Inq.2, campo medio: soggettiva del marchese dal palchetto, attraverso il mascherino che simula la forma di un binocolo. Vediamo la Napierkowska alias Rosina che balla sul palco. La danzatrice esegue una posa: in *croisé devant* a destra con il ginocchio della gamba di terra (la sinistra) piegato e il piede corrispondente *en dehors*. Le braccia sono stese lungo il corpo in opposizione rispetto alle gambe. Poi compie alcuni passi andando indietro in diagonale (verso il fondo del palcoscenico e la sinistra del quadro) incrociando un piede dietro l'altro e posando prima la mezza punta, poi il tallone. Quindi si ferma in una nuova posa: in *croisé devant* a destra, con le braccia alla seconda *allongé*, il volto rivolto a destra con lieve *épaulement*. Quindi avanza (ripercorre la diagonale andando avanti, verso la destra del quadro) nello stesso modo. Frattanto le braccia si aprono nella posizione di "arabesca a braccia in opposizione", con il braccio sinistro steso davanti in

⁷³² *Effetti di luce* (Film d'Arte Italiana, 1916). Regia di Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena. Lunghezza originale: 715 m, lunghezza copia consultata (Cineteca del Comune di Bologna): 854m. Durata: 45' a 16 f/s.

⁷³³ Nel film dopo questa sequenza a teatro che contiene la prima scena di danza, di cui qui si propone l'analisi coreutica, ce ne sono altre tre: 2) Stacia Napierkowska è impegnata in una scena di flamenco durante un'esibizione sul palcoscenico. Ciò che connota la danza come tale più che i pochi gesti che vediamo, è innanzitutto il costume, caratterizzato dall'ampio scialle con le frange tipico della danza tradizionale spagnola. 3) prove di danza in vista della festa: Rosina e un'amica in un salottino, mentre un amico le accompagna al piano e un altro personaggio sullo sfondo assiste alla scena. 4) minuetto alla festa in costumi settecenteschi.

allongé, il destro dietro. Il viso è leggermente rivolto all'insù, lo sguardo oltre la mano. Le gambe sono ora in *croisé derrière* a destra. Quindi porta la mano sinistra sulla fronte mentre il braccio destro rimane steso indietro e mantenendo questa posizione esegue alcuni passi andando indietro (verso la sinistra del quadro). Si ferma *en face* ed esegue un *port de bras* piegando il busto in avanti verso la gamba sinistra (porta il braccio sinistro in avanti verso la gamba sinistra, mentre stende il destro indietro; lo sguardo è rivolto verso la spalla sinistra, con un marcato *épaulement*), sulla quale scarica il peso, mentre la destra è incrociata dietro in *tendu*. Si rialza e avanza di qualche passo in diagonale verso il proscenio e verso il lato destro del quadro. A questo punto in *croisé derrière* a destra esegue un *cambré* raccogliendo entrambe le mani a sinistra del suo volto, mentre la testa è rivolta verso il pubblico.

Inq. 3, totale del palchetto teatrale: in primo piano abbiamo il marchese e gli altri due spettatori del palchetto, mentre sullo sfondo vediamo la ballerina eseguire un profondo inchino aprendo le braccia alla seconda *allongé*. Fa un passo indietro ed esegue un nuovo inchino – scaricando il peso sulla gamba destra, che si piega, e stendendo la gamba sinistra indietro – mentre apre il braccio destro alla seconda e porta il sinistro al petto. Si chiude il sipario, mentre Rosina esce di scena a destra (fine scena danza min. 09'40''). Applausi, quindi il sipario si riapre: la danzatrice rientra in scena da destra, fa semplici inchini al pubblico flettendo la parte alta del busto in avanti, poi esce a sinistra del palcoscenico (e del quadro). Si chiude di nuovo il sipario e il marchese e un suo amico lasciano il palchetto (escono a destra del quadro), mentre un altro spettatore rimane all'interno (min. 10':17'').

La danza si dipana come una serie di pose plastiche inframezzate da alcuni semplici passi e sebbene si ravvisi la presenza di un sostrato “accademico” nelle posizioni delle braccia, nei passi compiuti appoggiando prima la mezza punta, poi il tallone, nel ricorso al *croisé* come posizione di base, il costume di gusto ellenistico e la concezione coreutica articolata per pose sembrano afferire piuttosto allo *statue posing* promosso da Genevieve Stebbins sulla scorta della lezione delsartiana. La serie ricorda sensibilmente l'articolazione della danza eseguita da Ileana Leonidoff in *Thaïs*. In effetti sappiamo che proprio la Leonidoff con la protagonista Tais Galickaja aveva sostituito Stacia Napierowska a un concerto di beneficenza per la Casa del Soldato, al Teatro Nazionale di Roma, nel luglio del 1916⁷³⁴ e che in seguito a quell'episodio Bragaglia le aveva scelte per

⁷³⁴ Vd. *supra*, pp. 195 e sgg.

i rispettivi ruoli poi interpretati in *Thaïs*. A quanto pare, in una sorta di passaggio del testimone, l'avanguardia coreutica della Napierkowska venne recuperata dalla Leonidoff in quello che fu il suo primo approccio alla danza. È lecito infatti supporre che, dovendo sostituire la danzatrice francese, si fosse ispirata alla sua danza, mutuandone le linee coreografiche e i passi fondamentali, cui in seguito lei stessa – forse proprio con la collaborazione di Bragaglia – avrebbe fornito adeguato supporto teorico⁷³⁵.

Ma in cosa consisteva la coreutica della Napierkowska, che si suppone avesse influenzato la Leonidoff tanto da convertirla alla (nuova) danza? Stacia Napierkowska (1891-1945), ballerina francese di origini polacche, iniziata allo studio della danza accademica, ben presto si rivela insofferente alle rigide regole del balletto: «per lei, la danza è semplicemente l'espressione nostalgica dell'Oriente, modificata secondo la sua fervida, talvolta imprevedibile immaginazione»⁷³⁶. Scritturata dapprima all'Opéra, poi ad altri teatri prestigiosi, tra i quali l'Opéra-Comique e le Folies-Bergères, approda infine all'Odéon, sotto la direzione artistica di Antoine. Questi le propone di sostituire la celebre Mata-Hari nello spettacolo *Antar*, azione pantomimica del poeta siriano Chakrì-Ghanem. Proprio la pantomima “segnerà” in seguito anche le sue interpretazioni cinematografiche:

Napierkowska, moved from pantomime acting to acting almost exclusively for film. But the overall presence of pantomime actors, or actors who had established themselves in pantomime, in French filmmaking, is undeniable. However, by the same token, these actors fit seamlessly into the ensembles with which they worked, ensembles that included many actors from other stage traditions. Napierkowska, it is true, is an actress with a very distinctive, dance-like style (she had been a dancer as well as a mime, and, in general, female mimes were often called on for dance in their mime dramas more than the men [...])⁷³⁷.

Antar è per la Napierkowska un vero trionfo, mentre ad Antoine costerà tremila franchi di indennizzo a Mata-Hari, per la rottura del contratto. È grazie a quello spettacolo che Mistinguett nota la giovane danzatrice e le propone di lavorare nel cinematografo: nel 1908 è quindi al fianco della stessa Mistinguett e di Max Dearly per le riprese di *L'empreinte*, film della Série d'art Pathé Frères. Qui viene dunque a contatto con il modello coreutico del *valse apache*⁷³⁸. Da questo momento partecipa a vari film della

⁷³⁵ Alludo qui al manifesto *Il mimodramma*, firmato dalla Leonidoff, vd. *supra*, pp. 200 e sgg.

⁷³⁶ H. Bousquet, V. Martinelli, *La bella Stasià*, cit., p. 2.

⁷³⁷ B. Brewster, *What Happened to Pantomime?*, cit., p. 27.

⁷³⁸ Vd. *supra*, pp. 54-57.

Pathé, su tutti *Notre Dame de Paris* (1911), di Albert Cappellani, dove interpreta la parte di Esmeralda. Nel 1914 passa alla succursale italiana della Pathé, la Film d'Arte Italiana, ma nel frattempo parte con Max Linder per una tournée teatrale in Spagna, nella quale balla un pot-pourri di danze andaluse, poi interpreta la *Salomé* di Strauss e un film (*El Sello de oro* si José de Togoeres); quindi parte alla volta dell'America. Nel 1914 è di ritorno in Europa, dapprima a Parigi, dove interpreta i primi due episodi de *Les vampires* di Feuillade, poi a Roma, dove inizia a lavorare per la Film d'Arte Italiana. È nel progetto artistico della casa di produzione italiana che si colloca *Effetti di luce*. Favorita dalla ricerca artistica di Falena e Lo Savio, che l'hanno fortemente voluta in Italia, la ballerina ha modo di portare la sua danza nel belpaese. Abbiamo già alcuni elementi per ricostruire il suo pensiero coreutico: insofferente alla danza accademica, viene a contatto con il *valse apache* e le danze andaluse. Di queste ultime presumibilmente si può riconoscere un'eco nello stesso *Effetti di luce*, allorché Rosina danza con l'abito caratteristico del flamenco su un palcoscenico teatrale⁷³⁹.

Il fatto che fosse presto sfuggita a una formazione coreutica convenzionale, venendo a contatto con generi di danza lontani dal balletto è indicativo della volontà di superamento della danza accademica. Trovano allora giustificazione anche le pose ricorrenti nella prima danza di *Effetti di luce*. In esse è possibile riconoscere quel *fil rouge* che da Delsarte a Isadora Duncan giunge fino a Dalcroze⁷⁴⁰. Quest'ultimo in particolare fece della posa statica un punto focale della propria educazione al movimento. Nella sua *plastique animée* si riscontrano infatti gli «atteggiamenti», ovvero

pause del movimento. Ogni volta che, in una sequenza ininterrotta di movimenti che formano ciò che potremmo definire la “melodia plastica”, viene introdotto un segno di punteggiatura e di fraseggio, una pausa che corrisponde nel discorso parlato a una virgola, a un punto e virgola o a un punto, il movimento diventa statico e viene percepito come un “atteggiamento”. [...] Stimolato da sentimenti spontanei e da emozioni irresistibili il corpo si anima, comincia a muoversi e poi assume un “atteggiamento” che è la conseguenza dei movimenti che lo preparano; nell'attuale arte coreografica, invece, il movimento non è altro che un ponte che collega due “atteggiamenti” diversi⁷⁴¹.

⁷³⁹ Vd. nota n° 733.

⁷⁴⁰ Dalcroze cominciò a pubblicare le sue idee fin dal 1897. Cfr. Émile Jaques-Dalcroze, *Premessa*, in É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. XXX. È dunque plausibile la circolazione della sue idee in Europa nel 1916, quando viene realizzato *Effetti di luce*.

⁷⁴¹ É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 138.

D'altro canto Dalcroze insiste sul concetto di continuità del movimento, caro anche a Laban, sottolineando che «la *plastique animée* si basa sul movimento e non su posizioni statiche. Il suo alfabeto, quindi, sarà composto da segni che rappresentano non l'“atteggiamento”, ma il passaggio da un “atteggiamento” all'atro»⁷⁴². Dunque le pose sarebbero soltanto un momento estrapolato dal continuum della *plastique animée* del pedagogo svizzero. In questa dialettica tra pausa e movimento, che confluisce in uno scorrere del gesto senza soluzione di continuità, si riconosce la dinamica della danza di Stacia Napierkowska in *Effetti di luce* e di riflesso quella di Ileana Leonidoff in *Thais*. La macro-differenza tra le due concezioni sta nella firma futurista apposta al film di Bragaglia, della quale sono sintesi iconica le scenografie ideate da Prampolini. Scriveva infatti Ileana Leonidoff nel suo manifesto del *Mimodramma* che «ogni posa deve essere un simbolo»⁷⁴³, ma specificava anche: «precipua importanza del mimodramma ha la messa in scena che può essere: *reale, impressionistica, simbolica e stilizzata*»⁷⁴⁴.

Quello stesso perenne alternarsi tra posa statica e movimento in un flusso ininterrotto trova un fermo sostenitore in Laban, per il quale il «continuum fra movimento e immobilità»⁷⁴⁵ costituirà la base delle sue teorizzazioni successive (1920)⁷⁴⁶: «La discussione delle principali visioni labaniane del movimento come un continuum dinamico fra polarità e la convinzione dell'unità di tutte le componenti del movimento, saranno anteposte all'esposizione degli importanti sistemi labaniani di classificazione del movimento»⁷⁴⁷.

È a questo sostrato teorico che, consapevolmente o meno, sembra attingere la Napierkowska per la prima danza di *Effetti di luce*, le cui pose sono appena percettibili come pause, in un flusso continuo di movimento che, pur nella stilizzazione, permette di riconoscere da una lato il sostrato della tecnica accademica (nelle posizioni del corpo e nei *port de bras*), dall'altro la fascinazione per l'iconografia ellenistica (si veda ad esempio quella posa con le braccia in “arabesca a braccia in opposizione” e il mento sollevato, che rievoca le figure dei bassorilievi antichi). L'ecllettismo della danzatrice si palesa nella sua ennesima faccia allorché in una successiva scena di danza del film, durante un ballo in costumi settecenteschi, la vediamo impegnata in un minuetto: *danse d'école*, modernismo

⁷⁴² *Ivi*, p. 142.

⁷⁴³ I. Leonidoff, *Il mimodramma*, cit., p. 36. Per la trascrizione del testo integrale del manifesto, vd. *infra*, pp. 709-712.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ V. Maletic, *Rudolf Laban*, cit., p. 125.

⁷⁴⁶ Espresse in R. von Laban, *Die Welt des Tänzers*, cit., *passim*. Vd. *supra*, pp. 211 e sgg.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 125.

coreutico, ballo folclorico (il flamenco) e ballo in costume (il minuetto) disegnano la silhouette di una danzatrice poliedrica in grado di far dialogare diverse forme di danza sullo schermo cinematografico.

IV.5 Ida Rubinštejn, il sincretismo coreutico e la crisi del cinema muto italiano

Il cinema muto italiano chiude la sua stagione d'oro nel 1921, quando il fallimento della Banca di sconto gli infligge un colpo mortale, segnando il ritiro del capitale finanziario dall'industria cinematografica⁷⁴⁸. La produzione nazionale subisce infatti una netta battuta d'arresto, definendo una situazione di crisi che permarrà pressoché invariata fino all'avvento del sonoro (1930 ca.). Ma il 1921 si rivela un anno cruciale anche per l'intreccio di relazioni che legano la danza al cinema, in particolare al modernismo coreutico, teso fra le due "correnti" complementari dell'orientalismo e della danza d'avanguardia. È in questo snodo fondamentale, in un momento cruciale della storia del cinema italiano, che s'inserisce la figura di Ida Rubinštejn. Priva di una formazione coreutica di tipo tradizionale, era approdata alla danza nei panni dell'eroina biblica e femme fatale, nonché massima icona orientalista *fin de siècle*: tra il 1908 e il 1909 lavorò infatti all'allestimento di *Salomé*, la pièce teatrale di Oscar Wilde. Per le scene e i costumi si era rivolta a Bakst; per la partitura a Glazunov; per la regia a Mejerchol'd e per la coreografia della danza di Salomè a Fokine, che orchestrò per l'occasione una partitura coreografica di ascendenza orientale. Fu quello il primo approccio alla danza in senso professionale. Bakst riuscì ad eludere il divieto del Santo Sinodo di rappresentare il testo di Wilde, facendo dello spettacolo una rappresentazione muta. L'escamotage si rivelò particolarmente fortunato per la danzatrice, della quale da quel momento sarebbero state esaltate soprattutto le doti mimiche e plastiche. A San Pietrobrugo, presso la sala grande del Conservatorio, durante una serata dedicata alle "danze artistiche", si tennero due

⁷⁴⁸ Cfr. G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., pp. 273-291.

diversi allestimenti dello stesso spettacolo: una prima rappresentazione il 16 novembre 1908 e una seconda il 2 gennaio 1909, che constava della sola «danza dei sette veli»:

traendo ispirazione dalle danze orientali, Fokin [sic] aveva creato una coreografia su misura per la Rubiņštejn capace di valorizzare le linee allungate del suo corpo e la flessibilità delle sue movenze. Nel corso della danza, mentre si spogliava uno ad uno dei veli, che le ricoprivano tutto il corpo, Ida alternava movimenti vorticosi e battute di piedi sul terreno a momenti di abbandono a stretto contatto con il suolo, fino a cadere esausta vicino alla cisterna coperta solo da un leggero velo di chiffon verde attorcigliato intorno alle reni sottili⁷⁴⁹.

L'esibizione nei panni di Salomè le valse l'ingaggio nella compagnia di Djaghilev, che nello stesso 1909 raggiunse a Parigi, dove, al Théâtre du Châtelet, i Ballets Russes si esibirono in Cléopâtre (2 giugno 1909). I ruoli principali furono affidati a Michail Fokin e Anna Pavlova, mentre alla Rubiņštejn, priva di una solida base tecnica classica, venne riservato il ruolo della protagonista, adattato alle sue possibilità. La sua parte non prevedeva infatti veri e propri passi di danza, limitandosi a valorizzare le linee allungate del suo corpo magro e flessuoso, di una bellezza androgina⁷⁵⁰.

A Parigi, nel 1911, ripropose anche la sua danza di Salomè, nell'ambito di uno spettacolo di arte varia all'Olympia, mentre l'anno successivo al Théâtre du Châtelet ebbe la possibilità di allestire il testo di Wilde, finalmente libero dal divieto della Chiesa: bocciata come attrice, ne vennero esaltate le qualità di danzatrice e gli atteggiamenti plastici, marca distintiva del suo stile peculiare. Il personaggio biblico costituì a lungo una vera e propria ossessione per la ballerina russa, che vi volle tornare ancora nel 1919, mettendo in scena all'Opéra (1 aprile) *La Tragédie de Salomé*, balletto scritto da Robert d'Humièrè con le musiche di Florent Schmitt: una versione rivisitata del mito, scevra dalla nefasta passione della danzatrice per il Battista. Anche in quel caso le sue proverbiali pose plastiche le valsero gli elogi di pubblico e critica, compensando le carenze tecniche.

Frattanto nel maggio del 1912 al Théâtre du Châtelet, poco prima di riallestire la Salomè di Wilde, si era misurata con la femme fatale per antonomasia in *Hélène de Sparte*, dal testo del poeta belga Émile Verhaeren,⁷⁵¹ che metteva in scena le vicende di Elena di Troia dopo la distruzione della città e il ritorno a Sparta. L'interpretazione della protagonista costò alla Rubiņštejn aspre critiche dovute al suo forte accento russo, cui fecero da contrappeso le lodi per gli atteggiamenti plastici. Questi ultimi vennero

⁷⁴⁹ Silvana Sinisi, *L'interprete totale, Ida Rubiņštejn tra teatro e danza*, Novara, Utet, 2011, p. 19.

⁷⁵⁰ *Ivi.*, pp. 22-26.

⁷⁵¹ Musiche di Déodat e Séverac; scene e costumi di Bakst; regia di Alexandr Sanin.

immortalati da Georges Tribut in una serie di disegni pubblicati in un libretto a tiratura limitata con un commento di Charles Batilliot. Proprio questi consentono oggi di individuare i caratteri fondamentali dello stile coreutico della danzatrice:

accanto a momenti di severa e composta staticità si alternano una serie di atteggiamenti, in piedi o seduta, che insistono soprattutto sulla mobilità del busto con frequenti torsioni della testa all'indietro, sull'ampio movimento delle braccia, sulla costante contrapposizione degli arti in funzione di un'espressività che non dimentica mai l'eleganza compositiva. A giudicare da queste immagini appare evidente il debito della Rubiņštejn nei confronti delle Duncan [che nel 1905 aveva compiuto la sua prima tournée in Russia, dove Ida doveva aver assistito ai suoi spettacoli]⁷⁵².

Un più deciso passo in direzione dell'orientalismo rappresenta invece il già citato *Shéhérazade*, che i Ballets Russes trassero da *Le mille e un notte* nel 1911. Tra gli interpreti principali, accanto a Nijinskij (lo schiavo d'oro) e Bulgakov (il Sultano), figura anche la Rubiņštejn, nel ruolo di Zobeide, la protagonista: «*Shéhérazade* rappresentò per Ida un altro grande successo, che tuttavia rischiava di confinarla in un ruolo fisso: quello della *belle femme sans mercy* [sic], lasciva e crudele, incastonata in un contesto esotico»⁷⁵³.

Fokine ideò per l'opera una coreografia innovativa, basata principalmente su tre elementi: la centralità dell'interprete maschile, Nijinskij, atletico ed effeminato allo stesso tempo; la coreografia delle scene corali, l'orgia e il bagno di sangue, che sfruttava tutto il corpo di ballo, impegnato in movimenti geometrici, anziché fungere soltanto da sfondo; infine il trattamento innovativo della componente mimica. In special modo la parte di Ida Rubiņstein, Zobeida nella finzione scenica, faceva uso di una gestualità espressiva non convenzionale. Nella scena del massacro ad esempio, la Rubiņstein rimaneva immobile fino al suicidio. La figura allungata e androgina della danzatrice si poneva in diretto contrasto con quella di Nijinskij, che al contrario mancava di mascolinità, determinando così una sorta di inversione di ruoli, responsabile del fascino della rappresentazione⁷⁵⁴.

Il ruolo valse alla Rubiņstein l'apprezzamento di D'Annunzio: un incontro che di lì a poco avrebbe segnato una svolta nella carriera della danzatrice. Colpito dal suo aspetto androgino, il Vate vide in lei l'interprete ideale del *Martyre de Saint Sébastien*⁷⁵⁵ (1911), un'opera d'arte totale che coinvolgeva danza, musica e poesia. Qui Ida recitava *en travesti*,

⁷⁵² S. Sinisi, *L'interprete totale...*, cit., pp. 54-56.

⁷⁵³ *Ivi*, p. 34.

⁷⁵⁴ Cfr. P. Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, cit., pp. 14-15 ;19-20.

⁷⁵⁵ Testo di Gabriele D'Annunzio; scene e costumi di Bakst; coreografie di Fokine e musica di Debussy; regia di Bour.

favorita dall'aspetto androgino, in una delle più note incarnazioni della bellezza efebica che caratterizzarono la letteratura di fine secolo. Lo spettacolo diede adito a reazioni contrastanti, soprattutto a causa delle sensuali danze del primo e del terzo atto. L'arcivescovato di Parigi proibì ai fedeli di assistere allo spettacolo e ad Ida furono riservate le consuete critiche che le venivano indirizzate a causa del pesante accento russo, mentre ne furono lodati i peculiari atteggiamenti plastici. Ad ogni modo quella rappresentazione segnò l'inizio di una proficua collaborazione della ballerina con lo scrittore italiano; un percorso che la porterà in seguito anche al cinema.

Nel 1920 la Rubiņštejn è infatti interprete del film *La Nave*, per la regia di Gabriellino D'Annunzio, figlio del poeta, e di Mario Roncoroni. Si tratta della trasposizione cinematografica dell'omonima tragedia in endecasillabi di D'Annunzio padre (1908). Reduce dalle fortunate repliche de *La Tragédie de Salomé* all'Opéra, la danzatrice si concede una vacanza a Torino: qui ha sede l'Ambrosio, casa produttrice del film, dove probabilmente hanno luogo le riprese in interni. A Torino la Rubiņštejn rimane dai primi di luglio fino alla metà di agosto del 1919, quando si sposta a Venezia per le riprese in esterni. La lavorazione del film continuerà per tutto il 1920, fino alla sua distribuzione, nel 1921.

Al cinematografo la mancanza della parola favorisce la danzatrice, esaltandone al massimo le celebri pose plastiche e sottraendola alle reiterate critiche per la sua dizione. Nel film è Basiliola, l'eroina protagonista nel VI secolo⁷⁵⁶ non tanto del mito di fondazione della città di Venezia, che il dramma intende celebrare, quanto piuttosto della lotta tra la morente civiltà pagana della quale assurge a simbolo e la civiltà cristiana in crescente espansione, rappresentata dai Gràtici⁷⁵⁷.

Il dramma «si svolge nell'anno 552, sei anni dopo che la deposizione di Romolo Augustolo ha posto fine all'Impero romano d'Occidente e mentre a Bisanzio regna Giustiniano. In un'isola dell'estuario veneto si costruisce la basilica di San Marco a salvaguardia della cristianità dalla minaccia di corruzione pagana rappresentata dall'Oriente bizantino e dall'Occidente barbarico. Vi giunge la “bizantina” Basiliola, della gente Faledra, la quale è sostenitrice dell'impero orientale, e come tale è contrapposta e già perdente rispetto alla famiglia dei Gràtico, schierati con la Chiesa»⁷⁵⁸. In virtù del “trionfo

⁷⁵⁶ Altrove è indicato il V sec. per l'ambientazione della trama: cfr. Gabriele D'Annunzio, *La nave*, a cura di Milva Maria Cappellini, Genova, De Ferrari, 2013, p. 10.

⁷⁵⁷ Cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, pp. 215-218.

⁷⁵⁸ P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 74.

della fede” che celebra, *La nave* può a ragione dirsi una “tragedia cattolica”; tuttavia ciò non fu sufficiente a sottrarre il dramma di D’Annunzio alla censura della Chiesa, che – mediante un decreto della Sacra Congregazione dell’Indice – nel maggio del 1911 condannò tutta l’opera drammatica del poeta⁷⁵⁹.

Il film si articola in quattro capitoli, ricalcando sostanzialmente la scansione del testo drammatico originale, suddiviso in un prologo e tre episodi. Anche in questo caso il tratto distintivo della femme fatale interpretata dalla Rubinštejn risiede nella danza sensuale. La figura di Basiliola domina la storia, non solo perché è la sua morte a determinare la soluzione dell’azione, ma anche perché proprio attraverso l’arte coreutica la donna manovra i fili della trama: «la danza può determinare il *ductus* della vicenda, perché danzando la donna afferma se stessa e il proprio volere»⁷⁶⁰, analogamente a Salomè. La figura dannunziana assurge così al ruolo di femme fatale che usa coscientemente il proprio corpo quale mezzo di seduzione per asservire l’uomo alla propria volontà. Assimilabile ad una meretrice (si denuda al termine de *la danza dei sette candelabri*)⁷⁶¹, Basiliola come una strega del Quattro e Cinquecento si serve di olii ed essenze profumate e non a caso muore arsa viva, ma ciò che la distingue dalle sue antenate vittime dell’Inquisizione è il fatto che sia lei stessa a scegliere la propria morte, in un ultimo atto di ribellione e affermazione della propria volontà⁷⁶².

Inquadrata per lo più di tre quarti o di profilo per esaltare le linee della sua silhouette, nel film la sua mimica è affidata principalmente alla gestualità delle braccia, caratterizzata da ampi movimenti, traduzione visiva degli stati d’animo del personaggio in contrasto con la maschera imperturbabile del volto. Sinisi sottolinea come queste, seguendo lente traiettorie, si congelino per brevi istanti in “pose”,

come ad esempio nelle inquadrature in cui ella gioca con un velo che la ricopre dalla testa ai piedi, rivelando poco a poco il suo volto, incorniciato tra i lembi ricadenti del mantello. Ritroviamo in molti atteggiamenti alcune sue tipiche pose, già immortalate nelle fotografie dell’epoca, ma anche citazioni di precedenti lavori, come la scena della Fossa Fuia, dove la padronanza con l’arco richiama direttamente l’interpretazione del San Sebastiano, o l’episodio finale in cui, accasciata vicino all’ara, ripropone l’immagine di una donna ridotta in schiavitù ed esposta al ludibrio dei presenti, come nel primo atto della

⁷⁵⁹ *Ivi*, p. 76.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 71.

⁷⁶¹ Dalla visione del film risulta invece che il primo accenno alla nudità di Basiliola è quello pronunciato da lei stessa in didascalia: «O dèspoto, vuoi darmi la tua clàmide perché mi copra? Sono troppo nuda», dopo aver sterminato i carnefici dei suoi familiari, nella fossa. In seguito, *prima* di iniziare a danzare, nella seconda scena di danza, Basiliola si toglie mantello e copricapo.

⁷⁶² *Ivi*, pp. 75-76.

Pisanelle [opera scritta per lei dallo stesso D'Annunzio e andata in scena al Théâtre du Châtelet il 12 giugno del 1913]⁷⁶³.

Nel film *la Rubinštejn*, alias *Basiliola*, si esibisce in due scene di danza, come indicato anche nel testo dannunziano, dove l'autore si riferisce alla prima come “danza di vittoria” (nel prologo) e alla seconda come “danza dei sette candelabri” (nel secondo episodio); danze che, ad un primo stadio della redazione del testo, l'autore aveva relegato nel primo episodio, all'interno della basilica costruita dai dominatori dell'estuario adriatico, prima della fondazione di Venezia⁷⁶⁴. Nel film esse sono invece collocate rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo, recuperando dunque per la prima danza la collocazione ideata in un primo momento anche per la tragedia (primo episodio, corrispondente al secondo capitolo poiché conseguente al prologo).

Nota Sinisi in proposito: «ciò che colpisce è la contaminazione del suo stile con il linguaggio della *danse d'école*, evidente nell'uso delle mezze punte, nei *port de bras*, nei *pliés*. Tutto questo convive con un'impostazione generale più libera, di cui sono segno la flessibilità serpentina del torso, gli agili movimenti delle gambe posti al servizio di una danza che non gioca sull'elevazione, ma sul richiamo alla gravità, con frequenti passaggi e figure raso terra»⁷⁶⁵. La tensione alla danza accademica è evidentemente il risultato del proficuo apprendistato condotto dalla ballerina sotto lo sguardo vigile di Fokin e di Rosita Mauri, ballerina classica e insegnante della scuola dell'Opéra.

Ancora Sinisi sottolinea la “qualità coreutica” del movimento della *Rubinštejn* anche quando non danza: «le traiettorie dei suoi gesti, l'ampio fraseggio delle braccia, il senso musicale dei suoi movimenti derivano direttamente dalla danza, a cui si richiamano anche l'incedere regale e persino la plastica nobiltà delle sue pose»⁷⁶⁶.

⁷⁶³ S. Sinisi, *L'interprete totale...*, cit. p. 82.

⁷⁶⁴ Cfr. G. D'Annunzio, *La nave*, cit., pp. 12-13.

⁷⁶⁵ S. Sinisi, *L'interprete totale...*, cit. pp. 82-83.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 83.

Vediamo dunque le due scene di danza de *La Nave*⁷⁶⁷ nel dettaglio di movimenti e inquadrature:

I scena di danza:

[min. 16'42''; la scena presenta una lieve colorazione bluastra] La Rubinštejn indossa una canottiera riccamente decorata; una gonna corta e ampia con pesanti ornamenti al di sopra di un'altra più stretta e lunga fino ai piedi; un sautoir di perle; bracciali; orecchini pendenti e un piccolo copricapo simile a uno "zucchetto".

Did., Basiliola: «- Odimi, Principe del Mare. Io sono dei Faledri d'Aquileia. La figlia d'Orso, dell'Antecessore. Ben mi conosci. Gli occhi tuoi da preda s'affisarono in me più d'una volta».

Inq. 1, mezza figura: Basiliola di profilo a destra del quadro si rivolge a Marco, che si trova a sinistra.

Did. Basiliola: «Mio padre mi chiamò Basiliola. Per te mi chiamerò Distruzione. Danzerò la "danza di vittoria", Gràtico, per te».

Inq. 2, mezza figura: identica alla precedente inq.

Inq. 3, piano americano: la folla del popolo rivolta alla mdp

Inq. 4, campo medio: Basiliola di fronte a Marco; ai piedi del trono i Faledri rannicchiati, con il volto coperto dal mantello.

Did., Basiliola: «La figlia d'Orso t'adornò con arte regale il seggio. Non vedi tu, là nell'ombra, i quattro simulacri muti?..... Quattro dei Faledri sono; io li offro al tuo trionfo».

Inq. 5, campo medio: identica alla inq. 4.

Inq. 6, mascherino rotondo, panoramica dal basso vesso l'alto a distanza ravvicinata: da uno dei Faledri, ai piedi del trono, sale per poi fermarsi sulla mezza figura di Marco, seduto sul seggio.

Inq. 7, figura intera: Basiliola ai piedi del trono, a destra del quadro.

Did., Basiliola: «E me, me che sono bella... me offro al vincitore».

Inq. 8, figura intera: Basiliola ai piedi del trono, a destra del quadro.

Inq. 9, campo medio: Basiliola getta della polvere su un braciere, quindi sfodera la spada

Inq. 10, mezza figura: Marco, seduto sul trono

⁷⁶⁷ *La Nave*, copia consultata: Cineteca del Comune di Bologna-Cineteca Italiana-Filmoteca Española; regia di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni. Soggetto: dall'omonima tragedia di Gabriele D'Annunzio (1908); sceneggiatura di Gabriellino D'Annunzio. Lunghezza originale: 1742m; lunghezza copia: 1700. Copia a colori. Durata: 1h 01' 20". Il film è diviso in quattro capitoli: I. "Il popolo senza patria"; II. "La vindice"; III. Il giudizio di Dio; IV. "La nuova Patria".

Inq. 11, campo medio: Basiliola corre verso il seggio di Marco, sullo sfondo, poi improvvisamente si ferma, davanti a lui

Inq. 12, mezza figura: Basiliola brandisce la spada verso Marco, che si trova a sinistra del quadro

Did., Basiliola: «-Vedi come brilla? Sarà tua. A doppio taglio»

Inq. 13, mezza figura: Basiliola brandisce la spada verso Marco, che si trova a sinistra del quadro

Inq. 14, primo piano: Marco si protende in avanti verso l'obiettivo (ma lo sguardo è rivolto verso destra).

Inq. 15, piano americano: è l'inizio della danza. Basiliola arretra verso il fondo del quadro – dove si trova Marco, sul trono – mediante un *pas de bourrée couru*. Quindi si arresta e si piega in un *cambré*. Il corpo è in posizione di *croisé* a destra dietro. Lentamente apre le braccia alla seconda e reclina la testa verso la sua destra, quindi piega le ginocchia portando il busto verso di esse.

Inq 16, mascherino rotondo: La diaconessa Ema in mezza figura.

Inq. 17, piano americano: Orso Faledro che avanza incerto verso la mdp.

Did., Orso Faledro: «-Basiliola!»

Inq. 18, piano americano: Orso Faledro che avanza incerto verso la mdp. Dissolvenza al nero.

Inq. 19, figura intera: Basiliola compie una sorta di giro su se stessa su entrambi i piedi verso la destra del quadro, stendendo le braccia in alto, quindi si accascia al suolo. È la fine della danza.

Inq. 20, piano americano: Marco in piedi, la folla in subbuglio dietro di lui.

Inq. 21, dissolvenza in apertura: Basiliola accasciata al suolo. Dissolvenza al nero.

Did., il popolo: «Dio la dissenna! Alla fossa, alla fossa Faledri! Il Signore è con l'Eletto!»

[min. 18'25''] (Fig. 36.a)

II scena di danza (capitolo III):

[min. 37'27''; salvo dove diversamente indicato, la scena presenta una lieve colorazione in rosso]

Did., Basiliola: «Uomini, vi sovvenga d'una danza ch'io non danzai! Quella vi danzerò... Chi di voi mi vide piombar giù schiantata dalle mie risa ch'erano singulti?»

Inq. 1: dissolvenza in apertura, Basiliola stesa al suolo. Dissolvenza al nero.

Inq. 2, mezza figura: Basiliola

Did., Basiliola: «E dissi: “Anima mia, anima mia calpesterai la Forza!” Ed anch’io fui figlia della Promessa».

Inq. 3, mezza figura: Basiliola

Inq. 4, breva panoramica verso sinistra sui commensali che partecipano al banchetto-orgia.

Did.: «- Gloria a te, aquila di Aquileia! / Vinci, vinci, Furia dei Mari!»

Inq. 5, breva panoramica verso sinistra sui commensali che partecipano al banchetto-orgia.

Inq. 6, dettaglio: lo strascico dell’abito di Basiliola (simile al mantello disegnato da Aubrey Beardsley per *The Peacock Skirt*). La panoramica prosegue da lì verso sinistra, quindi verso l’alto seguendo la silhouette di Basiliola, fino ad arrivare alla mezza figura, con il braccio destro alzato a brandire la spada, fuori quadro.

Did.: «Riprender voglio l’interrotta danza!»

Inq. 7, quasi una figura intera: Basiliola dalla posa statuaria iniziale abbassa le braccia fino alla seconda posizione, mentre sposta il peso sulla gamba destra, dove sporge l’anca lateralmente, quindi si volge verso la sua sinistra.

Inq. 8, campo medio: la folla dei commensali

Did.: «- Trionfa con la tua danza come trionfasti coi tuoi incanti! / Danza, o imperatrice!»

Inq. 9, campo medio: la folla dei commensali.

Inq. 10, piano americano: Basiliola si toglie il mantello per iniziare la danza, la mdp la segue con una breva panoramica verso destra. Si ferma, si toglie il copricapo. Esce a destra del quadro.

Inq. 11, piano ravvicinato: quattro schiavi stendono altrettante clamidi a terra, perché Basiliola vi danzi sopra.

Inq. 12: mezza figura, uno dei cristiani chiude la porta della stanza per non vedere

Inq. 13: primo piano di Basiliola, le braccia che serrano la testa in una sorta di quadrilatero irregolare

Did.: «Questa è la notte dell’attesa!... vi dico: “Prima che l’aurora balzi ai portici del mare e irraggi il mondo...»

Inq. 14, mezza figura: Basiliola che scioglie la presa delle braccia sulla testa

Did.: «...l’aquila di Aquileia avrà la sua aurora, avrà la sua più rossa aurora”».

Inq. 15, campo lungo: uomini a cavallo si allontanano dall’avampiano verso il fondo

Inq. 16, piano americano: Basiliola e alcune ancelle, vestizione per la danza. Abito: gonna di tulle; fusciasca annodata sui fianchi; lungo sautoir di perle; reggiseno decorato (ventre scoperto); vari bracciali, grandi orecchini pendenti; capelli sciolti, una coroncina sulla fronte. Danza scalza.

Inq. 17, campo medio: i musicisti prendono posto

Inq. 18, figura intera: le sette danzatrici si dispongono ciascuna accanto ad uno dei candelabri

Inq. 19, campo medio: la folla

Inq. 20, figura intera: le sette danzatrici prendono (di nuovo) posto ciascuna accanto ad uno dei candelabri. Tenendosi per mano descrivono una serpentina che passa tra un candelabro e l'altro, conducendo ciascuna al proprio posto.

Inq. 21: piano ravvicinato dei musicisti che suonano

Inq. 22: primo piano del Vescovo Sergio

[min. 39'29'', inizio della coreografia vera e propria]

Inq. 23, campo medio: anche Basiliola si è disposta davanti ad un candelabro. Dietro di lei le sette danzatrici presso i candelabri. Basiliola incrocia alternativamente il piede sinistro davanti al destro, quindi lo riporta a sinistra. Le braccia sono stese alla sua sinistra, il destro più in basso del sinistro, similmente alla posizione di "arabesca con entrambe le braccia in avanti". Infine porta il piede sinistro dietro la gamba destra, le braccia in quarta sinistra e sale in *rélevé*.

Inq. 24: alcuni del popolo si arrampicano fuori dalle mura della basilica, per cercare di vedere la danza dalle finestre.

Inq. 25: i volti in primo piano del popolo che incita i compagni.

Inq. 26: primo piano di Sergio Gràtico

Inq. 27, figura intera: Basiliola viene verso la mdp in *pas de bourrée couru*

Inq. 28, mezza figura: Basiliola si scopre il volto davanti al quale ha incrociato le braccia.

Inq. 29, figura intera: Basiliola compie due giri su se stessa su entrambi i piedi in *bourrée en dehors*, le braccia in quinta posizione (metono Cecchetti). Basiliola inizia a piegare le gambe in *plié*. Raccordo di movimento.

Inq. 30: mezza figura, Basiliola si abbassa in un profondo *plié*, le braccia in seconda posizione

Inq. 31, piano ravvicinato di Basiliola che è ormai al suolo, le braccia stese davanti a sé in una sorta di *port de bras* verso le gambe

Inq. 32, campo medio: la folla di invitati nella basilica

Inq. 33: mezza figura di Basiliola di profilo, le braccia stese davanti a sé, lo sguardo laterale verso l'obiettivo. Ondeggia i polsi.

Inq. 34, figura intera. Basiliola, i piedi in quinta in *rélevé*, le braccia incrociate e piegate sopra la testa, arretra verso il fondo eseguendo un *pas de bourrée couru*, quindi si piega in

un *plié*. Ripete il modulo più volte. Infine si ferma in una breve posa, con le gambe in *croisé derrière* a destra. Quindi esegue alcuni salti: stende la gamba sinistra in quarta avanti, mentre la destra si piega in *plié* e porta il busto verso la gamba stesa davanti. Da questa posizione iniziale con un primo salto inverte la posizione delle gambe, poi esegue una serie di *pas de chat* alternativamente a destra e a sinistra.

Inq. 35: musicisti in primo piano.

Inq. 36: Basiliola in figura intera esegue una serie di salti alternando l'incrocio delle gambe e delle braccia (in *allongé*, uno in quinta, l'altro alla seconda). Infine "si congela" in una posa con le braccia in *allongé* (il sinistro alla seconda, il destro in quinta), le gambe in *croisé derrière* a sinistra, col peso spostato sul ginocchio sinistro, che è dunque piegato; la schiena in un marcato *cambré*. Quindi esegue tre *grand battement* in *attitude* alternando le gambe e procedendo verso la sinistra del quadro. Cambia direzione: esegue una serie di passi (*arabesque* in *rélevé* e *temps levé*) verso il lato destro del quadro, quindi fa due passi indietro, poi di nuovo due in avanti. Infine scende al suolo in una posa orientaleggiante: il braccio sinistro piegato sopra la testa; il destro steso verso la sua sinistra; le gambe piegate lateralmente al suolo. Ondeggia il polso sinistro. Quindi cambia posa: scaricando tutto il peso sul ginocchio destro, stende lateralmente la gamba sinistra, mentre porta le braccia in quinta per poi riaprirle in *allongé* e portarle alla seconda posizione. Si sdraia a terra.

Inq. 37: primo piano di Marco Gràtico.

Inq. 38: primo piano di due invitati che amoreggiano.

Inq. 39: mascherino rotondo, mezza figura di Basiliola che si sta sdraiando a terra con un ampio movimento delle braccia.

Inq. 40: mezza figura dei musicisti che suonano.

Inq. 41, figura intera: Basiliola si rialza in *rélevé*, quindi avanza a salti in *passé*; arretra in *pas de burrée couru*; esegue un paio di *port de bras*; prosegue la marcia all'indietro a passi saltati in *passé*; con gli stessi salti in *passé* viene avanti; si ferma in una posa; esce a sinistra del quadro eseguendo dei *grand battement*.

Inq. 42, campo medio: la folla nella basilica.

Inq. 43: primi piani di alcuni del popolo che incitano i compagni. Colore blu.

Did.: «- Vince Diona!»

Inq. 44, mezza figura del coro che canta.

Inq. 45: campo medio della folla nella basilica.

Did.: «Cristo vince! Il Re nostro vince! Vince la Fede!». La didascalia preannuncia l'ingresso di Teodoro nella basilica, che mette fine alla festa e dunque alla danza.

[min.: 41'58'' fine della danza] (Figg. 36.b-d).

Nel film, allorché Basiliola entra in scena, una didascalia ci informa che sta rientrando da Bisanzio, dov'era stata ballerina alla corte di Teodora⁷⁶⁸; mentre un'altra si riferisce a lei come "sirena"⁷⁶⁹. Si tratta di due informazioni significative per la connotazione del personaggio, che viene dunque presentato fin dall'inizio come una ballerina; un personaggio orientale; una sirena, ovvero una creatura femminile capace, con le proprie abilità seduttive, di portare alla perdizione l'uomo. Si tratta evidentemente delle caratteristiche che definiscono lo stereotipo della femme fatale. Per di più nel testo dannunziano all'appellativo di sirena si accompagna la specifica della capigliatura fulva, nelle parole de "i compagni navali": « – Porta un diadema. / No: una benda che rosseggia, d'oro / porporino. / – È la sua capellatura / di fiamma»⁷⁷⁰. Una caratteristica che aveva accompagnato l'iconografia femminile cara alla pittura preraffaellita – si pensi alla *Beata Beatrix*⁷⁷¹ dipinta da Dante Gabriel Rossetti, a titolo di esempio – che corrispondeva sostanzialmente al mito della femme fatale.

Su «La Tribuna Illustrata»⁷⁷², nel luglio del 1921, in occasione dell'uscita de *La nave*, viene pubblicato un articolo corredato da tre foto di scena che sintetizzano in tre immagini i punti di forza del film: le imponenti costruzioni, a partire dalla nave del titolo; le masse di comparse e la danza della Rubinštejn. In quest'ultimo scatto la ballerina russa viene immortalata mentre esegue la "danza dei sette candelabri". In realtà, spiega la stessa Basiliola/Rubinštejn nelle didascalie del film in forma dialogica, si tratta della stessa "danza di vittoria" la cui esecuzione era stata interrotta dalla folla esultante per l'elezione del nuovo tribuno (Marco Gràtico).

Per entrambe le danze le didascalie del film ricalcano pressoché alla lettera il testo della tragedia, pur con le ampie elisioni che comporta la riduzione dell'ampollosa

⁷⁶⁸ Did.: «Nel vedere Basiliola Faldro rientrare da Bisanzio, dove era stata ballerina alla corte di Teodora, la superstizione popolare eruppe».

⁷⁶⁹ Did. successiva: «Una sirena è sul mare. La nave può perire!». Tale appellativo torna anche nel testo, in forma di dialogo, nelle parole de "il pilota" («Una sirena è sul mare. La nave può perire.») e de "i compagni navali" («– La sirena! La sirena! – La sirena è nell'isola, o pilota. Guarda!»), G. D'Annunzio, *La nave*, cit., pp. 86-87.

⁷⁷⁰ *Ivi*, p. 87.

⁷⁷¹ Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix* (c.1864-70), Oil on canvas, support: 864 x 660 mm, frame: 1212 x 1015 x 104 mm, Tate collection, N01279, London.

⁷⁷² Gino, *La nave*, in «La Tribuna Illustrata», Anno XXIX, n. 29, 17-24 luglio 1921, p. 3.

linguaggio dannunziano a sporadiche didascalie⁷⁷³. Ma nelle omissioni sono compresi alcuni dati significativi che lasciano comprendere come già nel testo teatrale fossero incluse alcune indicazioni coreografiche importanti: «E datemi una fiaccola! / Con la spada e la fiaccola si danza / la danza di vittoria. Su, squassate / la cròtola, soffiare nelle bùccine»⁷⁷⁴. Dunque la coreografia prevedeva l'uso di due oggetti di scena, poi ridotti alla sola spada e un velo avvolto sulla mano nell'adattamento filmico. In realtà i due oggetti vengono utilizzati da Basiliola solo nell'introduzione alla danza, ma non vengono sfruttati per la coreografia vera e propria. Quanto alla strumentazione musicale cui allude il testo, si nota una certa discrepanza con le immagini: non crotali (strumenti a percussione) né bùccine (strumenti a fiato), ma una sorta di antico xilofono rudimentale, suonato con una bacchetta da due musicisti alle spalle di Basiliola. Quanto alla danza nello specifico, D'Annunzio non fornisce indicazioni di movimento neanche nelle didascalie, che pure dimostrano ancora una volta l'aderenza del film al testo originale per la conclusione della danza: «col capo riverso, con le pupille sbarrate nel Gràtico, ella rompe in un riso frenetico. Lascia cadere la spada lucente; s'abbatte sul drappo; e le sue risa si mutano in sussulti e singulti. I quattro fratelli balzano in piedi, dall'ombra del seggio, tremanti; e sono premuti e travolti nella moltitudine ebraica che s'accalca intorno al Tribuno per sollevarlo e portarlo dinanzi all'altare dedicato»⁷⁷⁵. Altre indicazioni "di scena" provengono dal testo drammatico: l'esecuzione del ballo sulla clàmide purpurea del tribuno Marco Gràtico sfruttata come spazio scenico; l'atto di versare del profumo (la polvere nel film) «sopra un vaso di brace»⁷⁷⁶.

Patrizia Veroli sottolinea in proposito la consonanza tra la spada di Basiliola e il tirso delle baccanti, mentre Emmanuel riconosceva nella torcia il simbolo e l'accessorio delle notturne orgie dionisiache. Lo stesso autore classificò come "cambrure" (backward bending) quell'attitudine ricorrente nella danza di Basiliola che «rovescia e scuote il capo all'indietro»⁷⁷⁷: un gesto nel quale s'identifica una delle manifestazioni corporee che agli inizi del Novecento erano ritenute segno evidente dell'isteria, malattia considerata tipicamente femminile, a partire dal nome, che allude in modo evidente all'utero (dal greco *hysteros*)⁷⁷⁸.

⁷⁷³ Cfr. G. D'Annunzio, *La nave*, cit., pp. 109-113 e 246-255.

⁷⁷⁴ *Ivi*, p. 112

⁷⁷⁵ *Ivi*, p. 113

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 112

⁷⁷⁷ P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 80.

⁷⁷⁸ *Ivi*, pp. 81-82.

Più indicazioni riserva invece il testo dannunziano per la seconda danza, quella dei “sette candelabri”, che poi altro non è che il proseguimento di quella “danza di vittoria” interrotta e mai portata a termine da Basiliola (cioè la prima scena coreutica del film). Dalle parti dialogiche omesse nelle didascalie apprendiamo che sono i convivi dell’Agape ad invitarla a danzare scalza: «- Slaccia i tuoi calzari! / – Danza co’ piedi ignudi!»⁷⁷⁹. Cappellini individua a tal proposito la matrice di una simile immagine negli *Atti degli Apostoli* e negli *Altri taccuini dannunziani*⁷⁸⁰, ma credo che non sia una forzatura leggere in questo gesto l’eco dell’immaginario orientalista per cui l’odalisca, la danzatrice-seduttrice orientale, da Salomè a Ruth Saint Denis, balla a piedi nudi.

Sulla stessa clàmide purpurea del tribuno Marco, di nuovo con la spada, si appresta a danzare. Nel film in realtà Basiliola sfodera la spada prima di iniziare a ballare, mentre la clamide decorata non è in questo caso a delimitare lo spazio scenico, bensì indosso alla danzatrice che se la toglie prima della vestizione rituale che precede la coreografia. Tale mantello ricorda vagamente quello ideato da Aubrey Beardsley per *The peacock skirt*, una delle illustrazioni che nel 1894 decoravano l’edizione inglese della *Salomé* di Oscar Wilde, nonché quello successivamente indossato da Alla Nazimova nel finale dell’adattamento cinematografico di Charles Bryant, con i costumi di Natacha Rambova ispirati alle stesse illustrazioni di Beardsley⁷⁸¹. Della clamide stesa a terra non c’è dunque traccia, mentre alcuni schiavi dispongono a terra il proprio mantello perché Basiliola vi danzi al di sopra: (Basiliola) «Danzerò non sopra i vostri sai, uomini, ma sopra la bella clàmide che m’ebbi dal Principe del mare [il tribuno Marco Gràtico]. Danzerò su la porpora, o uomini, ma non su quella che fu stesa innanzi al seggio di pietra ove accosciati ai quattro canti stavano i miei fratelli»⁷⁸².

Nel film la danza dei sette candelabri si svolge all’interno della Basilica e nel testo la descrizione della coreografia è affidata alle didascalie: «le sette danzatrici altocinte si avanzano successivamente fino all’ara, versano l’aroma, depongono il vòto avorio: e movendosi in numero si ritraggono. Intorno agli alti candelabri, come intorno ai tronchi le driadi dei Gentili, avvolgono la mollezza del bisso e delle membra, ora implicando le mani, ora inseguendosi disciolte»⁷⁸³.

⁷⁷⁹ G. D’Annunzio, *La nave*, cit., p. 247.

⁷⁸⁰ «Atti, 13:25: “[...] dietro a me viene uno, di cui io non sono degno di sciogliere i calzari de’ piedi?”; non manca un’eco del *topos* dannunziano della Vittoria che si laccia i calzari, per cui cfr. *Altri taccuini*, p. 12» *Ivi*, p. 298 n.

⁷⁸¹ *Salomé*, Charles Bryant 1923.

⁷⁸² G. D’Annunzio, *La nave*, cit., p. 248.

⁷⁸³ *Ivi*, p. 250.

Più avanti vi sono precise indicazioni anche per la danza di Basiliola:

intorno all'ara dei Nàumachi ella celebra la sua danza votiva, selvaggiamente. Sommosso dall'aura della violenza il fumo degli aròmati s'incurva, si sparpaglia, si prolunga, lambe le braccia della Furia marina, scivola sul nitore della spada, vola tra le serpi della cesarie. Nei moti delle reni e delle anche scricchiolano le scaglie del cinto; per la fenditura laterale apparisce e sparisce tra la mobilità delle pieghe la coscia nervosa; e gli anelli dei malleoli tintinnano; e quando il torso si piega in dietro, le mammelle s'ergono sforzando i pettorali di gemme che le comprimono in forma di coppe riverse. Allora gli uomini prorompono in grida, s'inarcano come per balzare e ghermire. Sotto i gàleri di lupo, sotto i coppì di cuoio indurito, sotto i pilei ricurvi le facce abbronzate dalla salsedine e dall'ardore si contraggono nella bramosia e lampeggiano⁷⁸⁴.

Qui l'autore sfida le leggi della fisica spingendosi fino a prescrivere persino le reazioni del corpo e del costume ai singoli movimenti.

Come si evince da un confronto con l'analisi sopra proposta, le indicazioni non corrispondono alla lettera nella resa filmica, tuttavia permane la serpentina delle sette danzatrici che si dispongono tra un candelabro e l'altro tenendosi per mano e il *cambré* della schiena (il torso che «si piega in dietro» nelle parole del poeta).

Singolarmente la vestizione rituale per la danza che nel dramma precedeva la prima danza, qui anticipa invece la seconda danza: (Basiliola) «A me, schiave, l'arcella. Còrdula, Sima, datemi il mio pettine d'oro e la zona tutta di bisanti [cintura decorata], che trèmola e tintinna! E il velo, il velo serpentino! E gli aròmati!»⁷⁸⁵.

A proposito del costume, alla luce di quest'ultima descrizione e delle precedenti, si noti che a ben guardare la descrizione non corrisponde a nessuna delle *mise* indossate dall'interprete per la trasposizione filmica, mentre aderisce piuttosto rigorosamente al modello ideato da Bakst per il costume della stessa Rubinštejn nei panni di Salomè (1908): tornano qui le coppe rigide che cingono il seno, sopra citate; la cintura decorata, il “velo serpentino”; le fenditure dell'abito dalle quali traspare la carne. In un'altra didascalia che precede la danza dei sette candelabri si trova traccia de «lo scintillio delle gemme che sul suo petto imitano le scaglie della murena, i due grappoli di perle che dalle tempie le pèndono fino agli angoli della bocca, lo splendore dei suoi denti accresciuto dal minio delle labbra, il battito dei suoi cigli allungati dall'antimonio»⁷⁸⁶. Elementi che trovano riscontro di nuovo non tanto nei costumi del film, quanto in quello di Salomè e, in chiave

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 252.

⁷⁸⁵ *Ivi*, p. 112.

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 244.

rivisitata, in quello indossato per *Shéhérazade* (Bakst, 1910), dove pure vi è un filo di perle che scende lungo le guance (Fig. 37); le fenditure dei pantaloni a rivelare la «coscia nervosa», calzari gemmati in luogo degli «anelli dei malleoli [che] tintinnano». La tragedia scritta da D'Annunzio contiene in effetti numerose indicazioni ricche di particolari prescrittivi su costumi, ornamenti, oggetti di scena, distribuite tra didascalie esplicite e implicite, di cui alcuni elementi vengono recuperati nel film, talvolta in momenti diversi rispetto alla collocazione originale (come la «lista purpurea intorno alla fronte imperiale»⁷⁸⁷ che nello scritto originale compare nel primo episodio, mentre nel film nel terzo capitolo, che corrisponde al secondo episodio, in colore chiaro).

Nonostante la sostanziale aderenza del film a tali istruzioni implicite, l'allestimento di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni si arricchisce di accenti avanguardistici nelle inquadrature finali della nave sulla quale il tribuno Marco salperà per strappare agli Egizi il corpo di San Marco, protettore di Venezia⁷⁸⁸: la prua appare decorata da enormi occhi dipinti. È la risposta iconografica a quell'esaltazione della macchina propugnata dai futuristi, «l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore»⁷⁸⁹, qui adattata al contesto storicizzato del dramma dannunziano.

Quanto alla musica di scena, in questo caso gli endecasilabi dei dialoghi contengono didascalie implicite che oltre ad indicare quali strumenti utilizzare, ne definiscono anche la disposizione. È Basiliola ad asserire perentoria:

che i Musicisti si lèvino e si póngano / in doppio ordine, volti ad oriente, / le
cítare dinanzi, indietro i flauti / di bronzo, ai lati i cròtali ed i sistri. / Che le
sette sorelle cinte d'oro / vèrsino dalle pissidi d'avorio / tutti gli aromi sopra
l'ara e ognuna / rassembri nel volume dei suoi veli / intorno ai sette candelabri
immoti / la nube del profumo, e la sormonti. / Che i cantori sollèvino le bocche
/ arse dall'inno verso gli astri e bevano / fino all'alba le lacrime del cielo. /
Questa è la notte dell'attesa. Date / i suoni! Date i canti!⁷⁹⁰.

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 166.

⁷⁸⁸ Cfr. E.R.R. [Eva Rognoni Randi], *La nave*, «Bianco e Nero», Roma, nn. 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 111-112.

⁷⁸⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1910), ora in Luciano Caruso, a cura di, *Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, 9, Firenze, Spes, Salimbeni, 1980 (Ripr. facs. da: L. Scivo, a cura di, *Sintesi del futurismo: storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968).

⁷⁹⁰ *Ivi*, pp. 249-250.

In effetti nel film ritroviamo i musicisti intenti a suonare cetre, flauti e crotali, ma anche la sorta di xilofono già incontrato nella prima scena di danza. Il flauto proposto è in questo caso del tipo “doppio”, alla maniera etrusca⁷⁹¹.

Ma è di nuovo alle didascalie che è affidata una nota importante circa il rapporto tra musica e danza: «i musicisti obbediscono al comandamento. È cessato nella Basilica il canto di Maria; e il nome di Diona solo risuona sotto le stelle. Accelerato dagli strumenti, di subito si muta il ritmo della cantilena e via via si accorcia il tempo esprimente la volontà guerriera a simiglianza del ballo pirrico [una danza di guerra]»⁷⁹²: dunque la danza si svolgerà a un ritmo sostenuto e apprendiamo che si tratta di una danza di guerra a tutti gli effetti.

La nave ci consente di ricostruire attraverso l'immagine in movimento una sia pur indefinita idea della coreutica di Ida Rubiņštejn, nella quale si riconoscono innanzitutto l'influenza di Delsarte e della Duncan:

altera e regale nel portamento, ella affida all'ampio movimento della braccia il compito più importante del suo gioco mimico e interpretativo. Sollevate in alto ad incorniciare la testa, tratte all'indietro quasi a frenare il movimento impetuoso del corpo, proiettate in avanti a supplicare e a ghermire oppure raccolte sul petto come a proteggersi, le braccia della Rubiņštejn suggeriscono ogni sfumatura degli stati d'animo del personaggio ancor più del volto, ambiguo e impenetrabile. Un linguaggio espressivo, che sembra richiamarsi alle note teorie delsartiane, secondo cui sono le braccia e il torso, legati alla zona mediana del cuore e alla sfera dei sentimenti, a rivelare gli stati d'animo e i moti interiori⁷⁹³.

Quell'ondeggiare le braccia a partire dai polsi durante la danza dei sette candelabri ricorda in effetti il movimento successivo di Delsarte, mentre le pose ieratiche come in un antico bassorilievo greco-antico rievocano la coreutica della Duncan. S'instaura così all'interno della stessa danza una dialettica significativa tra modernismo e tecnica classica. Per la Rubiņštejn, che mancava di una regolare formazione accademica, disseminare la sua danza originale di passi di danza classica doveva costituire una sorta di patente di autorevolezza coreutica; era il suo personale tributo pagato alla *danse d'école* per ottenere un riconoscimento del proprio *status* di danzatrice. Il segno dell'affermazione di una nuova danza che proprio in quanto nata al di fuori della grammatica classica e benché ad essa

⁷⁹¹ Cfr. l'affresco dei “Suonatori di doppio piffero”, Tarquinia, Tomba dei Leopardi, 475/470 a.C. circa.

⁷⁹² G. D'Annunzio, *La Nave*, cit., p. 250.

⁷⁹³ S. Sinisi, *L'interprete totale*, cit., pp. 81-82.

contrapposta, sentiva comunque il bisogno di tornarvi, ora in antitesi, ora in ossequio a quella tecnica.

Il cinema è dunque testimone di questa necessità di confronto tra danza “vecchia” e “nuova”, in un film che per le personalità artistiche che chiama in causa costituisce una sineddoche della danza nel muto italiano, dando conto delle sue molteplici forme; e in un certo senso conclude la stagione del muto nazionale, segnandone apogeo e crisi al tempo stesso.

V

Conclusioni

V.1. I numeri

Il lavoro di ricerca condotto fin qui non ha la pretesa di aver esaurito l'argomento. L'ipotesi di lavoro iniziale non era tanto quella di compilare un resoconto esaustivo della presenza della danza nel cinema muto italiano, lavoro che necessiterebbe di tempi ben più ampi di ricerca, ma piuttosto quella di delineare un quadro generale che rendesse giustizia del sostanzioso apporto dell'arte coreutica al cinema della stagione del muto, partendo dal contesto nazionale.

Attraverso i film individuati per il presente lavoro, è possibile enucleare alcune statistiche. Quanto alla produzione, vi sono determinate case che si dedicano con maggior frequenza di altre ai film che contengono scene di danza. La Cines detiene il primato con i suoi 69 film, 72 tenendo conto di quelli targati "Alberini & Santoni" (poi Cines, dal 1906). Seguono la Film d'Arte Italiana (32 film); l'Ambrosio (29 film); l'Itala Films (23 film); l'Aquila Film (13 titoli); la Latium (12); la Pasquali e C. (11); la Caesar-film (10); ecc. Il polo produttivo che si concentra maggiormente su questo tipo di produzione è Roma, dove 35 case di produzione sono coinvolte in questo tipo di film; seguono Torino (20 case di produzione); Milano (11 case di produzione); Napoli (9 case di produzione); ecc. Vi sono poi i film di produzione estera che contengono scene di danza, strettamente connessi con il *milieu* italiano: qui è la Francia a detenere il primato con i suoi 10 film; seguita da Russia (4 film); Gran Bretagna (3 film); Germania (1 film) e USA (1 film). Stabilire le ragioni di questa distribuzione della produzione filmico-coreutica in modo indubbio è impossibile, ma possiamo formulare delle ipotesi: se per la produzione estera è facile supporre che la maggiore produzione si sia sviluppata laddove vi erano scuole coreiche di lunga tradizione (*L'Académie Royale de Danse* in Francia, fondata nel 1661; l'accademia di danza del Teatro Bol'soj, 1773 e il corpo di ballo del Teatro Mariinsky in Russia, costruito nel 1859); quanto alla produzione nazionale in senso stretto, la questione si fa più complicata. La Scuola di danza del Teatro dell'Opera di Roma è di formazione recente (1928); mentre è a Milano che risiede la più antica accademia di danza italiana: quella del Teatro alla Scala (le

cui radici risiedono nella Scuola di Ballo, fondata nel 1813). In questo caso credo che più semplicemente la maggiore o minore quantità di film di impronta coreutica sia da imputare alla maggiore o minore prolificità delle case produttive: verosimilmente la produzione si concentra nei principali centri cinematografici italiani che, a partire dal 1906, sono proprio Roma, Torino, Milano e Napoli⁷⁹⁴.

Lo stesso vale per il dato cronologico: la produzione di film “coreutici” raggiunge il culmine nel triennio 1912-1914, con un picco di 57 film nel solo 1914, non a caso l’anno del boom del tango anche in Italia. Nella regia si distingue nettamente la figura di Ugo Falena con 23 film realizzati nell’arco di un decennio (1909-1919), nei quali è contenuta o si presume vi fosse⁷⁹⁵ una scena di danza. Falena esordì come regista cinematografico in seno alla Film d’Arte Italiana, la cui parabola si svolge proprio durante il decennio compreso tra il 1909 (anno della fondazione) e il 1919 (quando venne assorbita dall’UCI)⁷⁹⁶. La realizzazione di film nei quali la danza ha un ruolo significativo da parte del regista, appare dunque del tutto coerente con il progetto artistico della Film d’Arte Italiana, che mirava a produrre film di alto valore culturale, che coinvolgessero le varie arti nella realizzazione cinematografica, in modo da guadagnare a quest’ultima lo statuto artistico cui aspirava. Si tenga conto però del fatto che ben 150 dei film censiti presentano il solo marchio di fabbrica, mentre la regia non è accertata: di questi, il picco produttivo si raggiunge tra il 1910 (21 film) e il 1914 (23 film), confermando quest’ultimo come uno degli anni di maggior concentrazione produttiva di film “a presenza coreutica”.

V.2 Il suono

I primi esperimenti di sincronizzazione tra suono e immagine risalgono al 1897, quando vengono depositati alcuni brevetti di sistemi che consentono di sincronizzare il

⁷⁹⁴ Cfr. G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, cit., p. VI.

⁷⁹⁵ Il dato è puramente indicativo, non vi è la certezza assoluta perché molto è andato perduto e perché non di tutti i film censiti all’interno del database in appendice, sulla base della trama o del mero titolo, si è potuto procedere alla visione, per limiti di tempo o a causa della difficile reperibilità degli stessi.

⁷⁹⁶ Cfr. Riccardo Redi, *Film d’Arte e Teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, 2000.

proiettore con un fonografo o un grammofono: «Il proiettore cinematografico veniva azionato a mano, mentre il fono-grammofono [posizionato dietro lo schermo o alle spalle del pubblico] camminava a molla; farli procedere in sincronismo implicava l'uso di motori elettrici per tutti e due e un sistema di collegamento che poteva essere meccanico o elettrico»⁷⁹⁷. Tra i primi esperimenti troviamo il celebre spettacolo del Phono-Cinéma-Théâtre, presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900; poi i brevetti di Ettore Baraggioli (1905); Nicola Scorza Ferrari (1906); Pietro Pierini (1906); il professor Pagliej (1907); i fratelli Azeglio e Lamberto Pineschi (1907).

In alternativa alle registrazioni musicali si suonava musica dal vivo durante le proiezioni: dalle locandine e i programmi degli spettacoli cinematografici, è attestata la frequente presenza in sala di un pianista o di un'intera orchestra. Questi ultimi eseguivano per lo più brani musicali preesistenti: «nei primi tempi erano frequenti le lamentele suscitate da musicisti impreparati che accompagnavano i film con brani assolutamente inadatti. La prassi di distribuire cue sheet o “suggerimenti musicali” venne avviata dalle compagnie Vitagraph e Edison [negli Stati Uniti] intorno al 1909. In anni più tardi troviamo cue sheets molto elaborati, che talvolta danno perfino indicazioni sugli effetti sonori»⁷⁹⁸. Oltre all'impiego di musiche già esistenti, ben presto si afferma – sia pure in minor misura – la pratica di confezionare brani *ad hoc*. Il maestro Romolo Bacchini è forse il primo autore di “musica per film” del cinema italiano:

non tanto per gli accompagnamenti estemporanei per la sala Alberini, quanto per le partiture che scrive per film come *Malia dell'oro* e *Il romanzo di un Pierrot*, prodotti nel 1905 e 1906 dalla ditta Alberini & Santoni. I testi di queste musiche vengono posti in vendita assieme ai rispettivi film (20 lire per partitura) e riscuotono molto successo, a quanto afferma il catalogo Cines del gennaio-aprile 1907. [...] passano diversi anni prima che si ritrovino esempi di musicisti impegnati nel cinema. Nel 1913 Giovanni Pastrone, su istigazione di D'Annunzio, chiede a Ildebrando Pizzetti di scrivere il commento musicale per *Cabiria*, ottenendo però, e con molte difficoltà, solo un celebre brano, la *Sinfonia del fuoco*; il resto verrà composto (o adattato) dal maestro Manlio Mazza. Dopo Pizzetti, Mascagni. Il quale [...] accetta di musicare *Rapsodia satanica* [di Nino Oxilia], che vede in proiezione il 28 aprile 1914. [...] È noto che i due [Fassini e Mascagni] indussero Oxilia a rigirare il finale e che il regista acconsentì di buon grado. La variazione non comportò rifacimenti o ritocchi alla musica, che venne orchestrata nel gennaio 1915. Per quali ragioni il film sia rimasto inedito fino al luglio 1917, non è ancora stato accertato.⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ Riccardo Redi, *Il cinema muto italiano*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999, p. 52.

⁷⁹⁸ David Robinson, *Musica delle ombre*, supplemento a «Griffithiana», n. 38/39, ottobre 1990, p. 87.

⁷⁹⁹ *Ivi*, pp. 54-56.

Frattanto nel 1913 Lorenzo Sonzogno, noto editore musicale, fonda la Musical-Films ed incarica Luca Comerio della trasposizione cinematografica del *Ballo Excelsior*, con le musiche di Romualdo Marengo⁸⁰⁰. La critica coeva lodò l'ottimo sincronismo tra danza e musica, in occasione delle serate di presentazione del film «nell'aprile 1914 al Carlo Felice di Genova, orchestra diretta da Arnaldo Dominici; in data non accertata all'Adriano di Roma, orchestra diretta dal cavalier Giuseppe Scopa»⁸⁰¹. Per le riprese del film di Comerio, l'ing. Attilio Prevost aveva realizzato appositamente un dispositivo foto-ottico «che consentiva al direttore d'orchestra di andare in sincrono con la pellicola»⁸⁰². In effetti il film nelle proiezioni dell'epoca veniva accompagnato da un'orchestra che eseguiva dal vivo la partitura musicale originaria del ballo prestando particolare attenzione al perfetto sincronismo con le immagini sullo schermo, come sappiamo da alcune recensioni uscite sui giornali dell'epoca. Proprio l'imprescindibilità dell'accompagnamento musicale al momento della proiezione in sala, ne condizionò la distribuzione precludendone l'accessibilità alle sale più piccole, come quelle di provincia ad esempio, che non potevano ospitare un'orchestra. Tuttavia per un film come *Excelsior* strettamente legato a un'architettura coreografica minuziosamente preordinata e dipendente dalla musica cui era legata, quest'ultima dovette necessariamente essere presente già durante le riprese⁸⁰³, così come per le rappresentazioni sceniche al Teatro alla Scala a partire dal 1881: già nel Gran Ballo di Manzotti

nella costruzione dei “passi” le diverse componenti espressive, spaziali, dinamiche e ritmiche sono strettamente connesse e creano un gioco estremamente sottile di consonanze e/o contrasti sulla base di un preciso disegno ritmico. [...] la musica gioca un ruolo fondamentale. “Cucita” con estrema cura sul testo coreografico, ha la funzione di esplicitare e amplificare il contenuto concettuale ed espressivo di quadri ed azioni, e allo stesso tempo di rendere più incisivo e coinvolgente il ritmo dei ballabili e pregnante la gestualità dei mimi-attori⁸⁰⁴.

Del resto, a ribadire quanto fondamentale fosse l'elemento musicale nel caso del gran ballo *Excelsior*, un giornalista del «Corriere della Sera» nel febbraio del 1886

⁸⁰⁰ *Ivi*, p. 56. La stessa partitura di Marengo, eseguita al piano e sincronizzata, è stata utilizzata in sede di registrazione per la copia del film restaurata nel 1991 (restauro a cura della Cineteca Nazionale di Roma). Cfr. F. Pappacena, *Ricostruzione del passo a due di Valentino e Fanny*, cit., p. 152.

⁸⁰¹ R. Redi, *Cinema muto italiano*, cit., p. 56.

⁸⁰² Franco Cocchi, *Le macchine da ripresa Prevost*, in «Immagine» Nuova Serie, n. 10, primavera 1989, p. 20.

⁸⁰³ Cfr. M. A. Calò, *Il film Excelsior di Luca Comerio*, cit., pp. 139-140 ; M. Musumeci, *Un Restauro a tempo di danza*, cit., p. 147.

⁸⁰⁴ F. Pappacena, *Ricostruzione del passo a due di Valentino e Fanny*, cit., p. 152.

suggeriva che fosse stato il Manzotti stesso a imporre la propria volontà artistica a Marengo, suo abituale collaboratore, commissionandogli la partitura solo una volta fissate le principali linee coreografiche, per le quali non domandava dunque che un mero accompagnamento⁸⁰⁵.

Il numero di esempi di partiture appositamente scritte per i grandi film è esiguo⁸⁰⁶, tuttavia tra i quesiti più affascinanti sulla relazione tra musica e film muti, ritengo vadano annoverati quelli riguardo ai film in cui la danza gioca un ruolo significativo: le musiche suonate in corso di registrazione – ammesso che ve ne fossero – erano le stesse che accompagnavano poi la proiezione in sala? E se sì, suonate dal vivo o mediante la riproduzione di registrazioni su disco? Si trattava più spesso di partiture appositamente composte o di musiche preesistenti apposte più o meno arbitrariamente alle coreografie sullo schermo? E in quest'ultimo caso, come veniva conciliato il ritmo della musica, con quello dei passi proiettati?

La ricerca in questo senso è ardua e meriterebbe da sola uno studio specifico; per il momento mi limiterò a tracciare possibili percorsi da seguire per ottenere le risposte ai quesiti posti. Nella filmografia qui affrontata, gli unici casi di film muti italiani⁸⁰⁷ riguardo ai quali si hanno notizie certe sono *Excelsior* – per il quale la presenza della musica sul set durante le scene di ballo dovette essere una scelta obbligata, trattandosi sostanzialmente di un balletto (un Gran Ballo) filmato – e *Histoire d'un Pierrot*. Per quest'ultimo il maestro Mario Costa riadattò le musiche da lui composte ventidue anni prima per l'omonima pantomima di Beissier, avendo esplicitamente cura di

trovare e garantire la più assoluta sincronia tra lo svolgimento dell'azione cinematografica, e lo svolgimento della musica. [...] Dirigendo le prove, dirigendo domani la rappresentazione, [dichiarava lo stesso Costa,] io non seguirò la pellicola, ma i segni di convenzione per l'accordo più assoluto fra la pellicola e la musica che, dopo pazienti e tormentose ricerche, ho potuto fissare su la mia partitura per pianoforte: segni di cui potranno valersi naturalmente tutti gli altri direttori e che assicureranno ad ogni esecuzione di questa filme la sincronia desiderata tra la musica e il quadro⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Si ricordi tra gli altri *Histoire d'un Pierrot* (1914), di Baldassarre Negroni, con le musiche appositamente scritte da Mario Costa, che contiene una scena di danza. Cfr. R. Redi, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 56. Vd. *Infra*, pp. 81 e sgg.

⁸⁰⁷ Tra i film di produzione estera affrontati nel presente lavoro, indicazioni dettagliate per la musica d'accompagnamento in sala sono giunte fino a noi riguardo a *La valse chalongée*, come già accennato: vd. *supra*, pp. 50 e sgg., dove si fa riferimento alle informazioni dettagliate e all'analisi puntuale condotta in proposito da Laurent Guido in Id., «*Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles?*»..., cit., pp. 155-159.

⁸⁰⁸ L. D'Ambra, "*L'histoire d'un pierrot*" cinematografata, cit., p. 3.

Ancora la prima didascalia del film *Giuliano l'apostata* (Ugo Falena, 1919), recita: «*Giuliano l'apostata* figurazione in quattro visioni di Ugo Falena poema vocale e strumentale di Luigi Mancinelli»⁸⁰⁹, suggerendo così fin dall'incipit un adeguato accompagnamento musicale.

Fatte salve queste eccezioni le informazioni sono scarse e di difficile reperibilità, tuttavia possiamo avanzare delle ipotesi, sulla base di alcuni elementi storiografici. La presenza della musica non solo durante la proiezione dei film, ma spesso anche in sede di lavorazione, è documentata dalle fonti d'epoca:

L'uso di musica d'atmosfera durante le riprese viene descritto in modo divertente da Peter Milne su *Motion Picture Directing* (1922) del New York Institute of Photography: «Usino la musica i registi per ispirare le migliori interpretazioni ai loro attori e alle loro attrici. L'idea è plausibile e spesso produce i risultati desiderati. Spesso però viene portata all'estremo. C'è una star assai famosa che ha bisogno di 'Hearts and Flowers' (Cuori e fiori) resa con il massimo di malinconia, per camminare sul set in modo soddisfacente. Ella non registra alcuna emozione profonda neppure in questo caso, a meno che la camminata non sia così connotata... [...] Durante la lavorazione di un film i musicisti sono ormai quasi altrettanto importanti del cameraman o degli attori stessi. Gli uomini che al mattino presto entrano nei teatri di posa tenendo in mano l'astuccio col violino sono quasi altrettanto numerosi di quelli che portano la scatola per il trucco [...]. L'idea non è così balorda come può sembrare. La musica, più di tutti i consigli e gli ammaestramenti che un regista può dare ai suoi attori, serve a collocarli nel clima adatto per una scena... [...]. Così quando un attore o un'attrice vengono chiamati per fare una scena particolarmente patetica e commovente, l'accompagnamento adatto da parte dei musicisti aiuta l'attore a cogliere la nota interpretativa giusta. Vi sono anche commedianti che impiegano ispirazioni musicali. Però quando interpretano una scena burlesca spesso domandano la musica lenta e lacrimevole che è usata nelle scene serie. Ciò permette loro di afferrare meglio gli elementi burleschi del soggetto... [...]. In uno studio in cui due o tre compagnie stanno lavorando nello stesso tempo, l'effetto delle varie orchestre è più o meno disorientante, bisogna ammetterlo. Gli attori e le attrici farebbero proprio la cosa giusta se impazzissero completamente...»⁸¹⁰.

Frattanto in Italia (1919), sulle colonne di «Cronache d'attualità», Sebastiano Arturo Luciani sosteneva la necessità di «supportare il grande sforzo nervoso che l'azione scenica produce nell'attore di cinema con un accompagnamento musicale eseguito durante le riprese, perché “la musica venendo a creare intorno all'attore una atmosfera di lirismo e

⁸⁰⁹ Da una visione del film. Vd. nota 533.

⁸¹⁰ Cit. in D. Robinson, *Musica delle ombre*, cit., p. 79.

di passione, avrebbe la virtù di rendere euritmici i gesti e più plastiche le espressioni che abitualmente riescono spasmodiche”⁸¹¹. Mentre il regista Carmine Gallone sembra fosse solito richiedere l’intervento di un quartetto d’archi sul set per sottolineare le scene più drammatiche già al momento delle riprese⁸¹².

I brani citati fanno riferimento all’apporto “psicologico-emotivo” della musica sul set: il suo impiego durante le riprese era cioè funzionale all’immedesimazione dell’attore nel personaggio. Di qui a supporre l’impiego della musica a servizio della coreografia in fase di ripresa, il passo è breve. Ciò pare tanto più plausibile nel caso di film in cui la coreutica coinvolta afferisce alla danza classica, il cui rigido schematismo non può prescindere da un’altrettanto precisa scansione ritmica.

In alcuni casi, date le informazioni in nostro possesso sul rapporto tra danza e musica, è possibile fare supposizioni verosimili su quale dovesse essere il sottofondo musicale anche al momento del passaggio al mezzo cinematografico. Ad esempio per la *Serpentina* sappiamo che la danza astratta di Loïe Fuller non solo era priva di ogni ancoraggio narrativo, ma non ricorrendo in alcun modo alla tecnica ballettistica, svincolava anche i passi dall’obbligo di aderire a un tempo e a un ritmo regolati. Se nel brevetto, sia per il primo che per il secondo quadro, la danzatrice americana fa riferimento a una «musique de valse»⁸¹³ e nel primo parla anche di un «pas de valse lent et glissant»⁸¹⁴, è pur vero che ella considerava la danza un’arte autosufficiente, rifiutando ogni subordinazione di questa alla musica e talvolta persino il ricorso a un mero sottofondo musicale. Considerava infatti la danza stessa “musica visuale”⁸¹⁵.

È significativo il fatto che già nel 1892, all’epoca dell’elaborazione della *Serpentina* a New York, l’impresario del Casino Theatre, Rud Aronson, *dopo* aver visto un saggio della novità ideata dalla ballerina in cerca di un contratto, decise di accompagnare la danza con una musica, scegliendo il valzer *Loin du bal* di Ernest Gillet⁸¹⁶. Ciò sottolinea quanto l’accompagnamento musicale fosse del tutto accessorio per la danzatrice (la musica venne infatti apposta alla coreografia preordinata), che tuttavia per la celebre *Danza del*

⁸¹¹ S. A. Luciani, *L’attore cinematografico*, cit., p. 107, cit. in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 106-107.

⁸¹² Antonio Costa, *I leoni di Schneider*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 81, cit. in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 107.

⁸¹³ Loïe Fuller, *La Danse serpentine*, domanda di protezione di proprietà per i diritti d’autore presentata all’ufficio copyrights di Washington nel 1892, ora in G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., pp. 81-82.

⁸¹⁴ *Ivi*, p. 81.

⁸¹⁵ G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, cit., pp. 462-463.

⁸¹⁶ *Ivi*, pp. 68, 77.

fuoco (1895), optò per una musica impegnativa come la *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner⁸¹⁷, quale sottofondo musicale: una scelta “vistosa”, senza dubbio meditata, associata però ad una danza che non aveva, a quanto sembra, alcuna pretesa di aderenza all’accompagnamento musicale. Sorge spontaneo chiedersi quale dovesse essere la musica suonata in sala durante le proiezioni e quale invece quella sul set – ammesso che ve ne fosse una – per quei film che ritraevano una *Danza serpentina* (sia nei brevi filmati “dal vero”, che in un film narrativo come *L’amazzone mascherata*), data la sostanziale estraneità della musica rispetto a quel tipo di danza, tanto da poter essere eliminata senza perciò inficiare in alcun modo l’esecuzione coreutica. Purtroppo allo stato attuale delle mie ricerche non ho reperito documentazione originale attestante notizie relative all’impiego della musica per i film analizzati nel presente lavoro. Le uniche notizie certe che ho rintracciato per i film muti italiani sono infatti quelle sopra esposte.

Per la cinematografia futurista è possibile avanzare delle ipotesi a partire dall’idea di danza futurista che emerge dal relativo manifesto e dal pensiero di Marinetti:

dance must be emancipated from music, which Marinetti considered to be “basically nostalgic”, but not performed in silence, rather accompanied by noise, which Marinetti called the “language of the new human-mechanical life.” Perfect for the purpose, Marinetti declared, was the orchestra of “noise-makers” invented by Luigi Russolo, who located an “indubitable animalism” within the sounds of modern industrial life. In sum, the Futurist dance would be “Inharmonious—Ungraceful—Asymmetrical—Dynamic”⁸¹⁸.

Ciò suggerisce l’impiego del rumore a supporto della danza.

Nel caso del tango è facile supporre che la relativa musica fosse suonata sul set, ma sarebbe interessante appurare se quello eseguito durante le riprese fosse lo stesso in seguito suonato in sala. Lo stesso dicasi per la tarantella nei “dal vero”, mentre è probabile che le musiche adottate sul set di *Tarantellen af Napoli*⁸¹⁹ fossero quelle originali composte da H. S. Paulli, E. Helsted, N. W. Gade e H. Lumbye per il balletto di Bournonville *Napoli, o il pescatore e la sua sposa*, in quanto di nuovo un balletto filmato, inscindibile dalla musica cui era legato. Lo stesso dicasi per *The Dumb Girl of Portici*, tratto dall’opera musicata da

⁸¹⁷ Cfr. T. Merwin, *I. Loie Fuller's influence on F. T. Marinetti's futurist dance*, cit., p. 80. Cfr. anche Patrizia Veroli, *Loie Fuller's Serpentine Dance and Futurism: Electricity, Technological Imagination and the Myth of the Machine*, in Günter Berghaus, a cura di, *Futurism and the Technological Imagination*, «Avant garde: revue interdisciplinaire et internationale [des] arts et littérature[s] au XXe siècle», volume 24, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 130.

⁸¹⁸ T. Merwin, *I. Loie Fuller's influence on F. T. Marinetti's futurist dance*, cit., p. 78.

⁸¹⁹ Vd. *supra*, pp. 32 e sgg.

Daniel Auber (*La Muette de Portici*), per il quale è probabile che le musiche d'accompagnamento in sala fossero mutate dalla partitura operistica originale⁸²⁰.

Anche per la scena di danza del film *Tigris* è possibile formulare delle congetture riguardo alla musica di accompagnamento o suonata sul set, sulla base dell'andamento dei *port de bras*. Abbiamo infatti visto come questi siano simili a dei *balancé* o *pas de valse* e pertanto ascrivibili a un ritmo ternario, come quello di una musica di valzer⁸²¹.

Più arduo fare supposizioni quando la danza chiamata in causa afferisce al modernismo coreutico, nelle sue varie declinazioni. Se infatti da un lato essa si sgancia dal servilismo nei confronti del tempo e del ritmo (si pensi ad esempio alla *Serpentina* della Fuller)⁸²², d'altro canto i massimi teorici della nuova danza, a cominciare da Delsarte, erano fautori di una concezione coreutica che legava il movimento all'espressione di sentimenti, dei moti dell'animo, che dovevano trovare corrispondenza nel corpo. Tra di essi è Dalcroze quello che mette in relazione in maniera più esplicita espressività corporea, musica ed emozioni: «Importante è esprimere plasticamente le emozioni che hanno ispirato i ritmi sonori, [...] la stessa forza vitale anima la musica dei suoni e quella dei gesti»⁸²³.

Musicista, compositore e pedagogo, Dalcroze si dedicò infatti alla creazione di un metodo alternativo di educazione musicale, che consentisse l'unione perfetta di musica, corpo, mente e sfera emotiva, influenzando conseguentemente anche la coreutica coeva. Da questa prospettiva la nuova danza sembra piuttosto ricercare un rapporto con la musica più profondo della mera adesione alla scansione ritmica: tanto più interessante sarebbe allora ricostruire se e quale musica dovesse accompagnare coreografie e pose plastiche durante le riprese dei film.

V.3 Il movimento

Doverose alcune considerazioni riguardo alla recitazione, l'altra faccia del movimento corporeo nella produzione qui presa in esame. Com'era la recitazione nei film

⁸²⁰ Cfr. John Sweeney, autore della musica di accompagnamento del film per la proiezione bolognese in occasione del festival de *Il Cinema Ritrovato - XXVI edizione* (2012), Cfr. *Ivi*, pp. 172-173. Vd. *supra*, p. 33.

⁸²¹ Vd. *supra*, pp. 174 e sgg.

⁸²² Vd. *supra* pp. 243-244.

⁸²³ É. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 132.

muti in cui la danza era investita di un ruolo importante? E come entravano in relazione gesto recitativo e gesto coreutico?

È un luogo comune piuttosto diffuso – e in parte fondato – quello secondo cui la recitazione nel cinema muto faceva ampio ricorso ai dettami dei prontuari di pose sceniche. In realtà «è soprattutto negli anni che vanno dalla nascita del cinematografo a tutto il primo decennio del '900 che vediamo rappresentata sugli schermi una gestualità *eccessiva* [...] che certo intercetta le soluzioni della recitazione popolare ottocentesca, essenzialmente fatta di espressioni codificate e fedeltà ai prontuari di pose sceniche; ma non si affida unicamente a queste, bensì ne adatta il repertorio alle specifiche necessità del nuovo mezzo»⁸²⁴. Una gestualità “melodrammatica” in ultima analisi⁸²⁵. La ragione principe di questa ridondanza gestuale risiede ovviamente nella necessità di sopperire alla mancanza della parola (anche scritta, infatti fino ai primi anni del Novecento non vi sono didascalie nei film muti e rimarranno comunque un'eccezione fino agli anni Dieci, quando compariranno, sebbene ancora in forma non dialogica⁸²⁶).

Caratterizza dunque la recitazione nel cinema muto italiano, una gestualità sovraccarica e dinamica che si sovrappone alle pose sceniche tramandate dalla manualistica coeva: testi come *L'art mimique. Suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*⁸²⁷ di Caharles Aubert, che descriveva le espressioni del volto corrispondenti ad ogni emozione, con tanto di disegni esplicativi; o il prontuario di pose sceniche dell'italiano Alamanno Morelli (1872), che prescriveva specifici movimenti, descritti con dovizia di particolari, per ogni minima sfumatura dell'animo umano⁸²⁸; nonché i primi manuali espressamente dedicati al cinema, come *Le geste et l'attitude. L'art mimique au Cinématographe*, di Eugène Kress⁸²⁹ o il manuale del Prof. Paolo Azzurri per l'Italia⁸³⁰.

⁸²⁴ Elena Dagrada, *Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini*, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 2010, pp. 302-306.

⁸²⁵ *Ivi*, p. 307.

⁸²⁶ *Ivi*, pp. 308-309.

⁸²⁷ Caharles Aubert, *L'art mimique. Suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901.

⁸²⁸ Alamanno Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, ora in *Note sull'arte drammatica rappresentativa; Manuale dell'artista drammatico; Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, con un contributo di Stefania Stefanelli, Trento, Università degli studi, Dipartimento di filosofia, storia e beni culturali, 2007 (1ª ed.: *Prontuario delle pose sceniche*, Tipografia Borroni e Scotti, Milano, 1854), pp. 243 e sgg.

⁸²⁹ Eugène Kress, *Le geste et l'attitude. L'art mimique au Cinématographe*, 8^e conférence, Paris, Comptoir d'Édition de Cinéma-Revues, s.d. [1912]. Cfr. E. Dagrada, *Emozioni di celluloidi*, cit., p. 319.

⁸³⁰ Paolo Azzurri, *Come si possa diventare Artisti Cinematografici. Manuale Teorico-Pratico*, Terza edizione, Edizioni della Scuola Cinematografica “Azzurri”, Firenze 1926 (1ª ed.: 1915).

Quest'ultimo aveva pubblicato il suo metodo per l'attore cinematografico a integrazione del lavoro condotto con la Scuola da lui istituita dapprima a Palermo (1914), poi a Napoli e Firenze (1916)⁸³¹.

Non basta essere artisti in genere per credersi adatti in cinematografia, è appunto l'espressione del viso che nello schermo bianco deve supplire la parola. *La gioia, il dolore, l'angoscia, la paura la gelosia, l'odio; il terrore, la dominazione, la rabbia, il piacere, l'amore, la passione la più violenta...* tutto insomma deve trasparire dal viso; tutto si deve far comprendere con diverse contrazioni dei muscoli facciali, per cui prima di cimentarsi ad una prova cinematografica, l'aspirante deve abituare il suo viso ad una vera ginnastica muscolare, onde arrivare per gradi ad una espressione facile e movibilissima. Tre sono gli esercizi principali che giudichiamo possano [sic] valere moltissimo a raggiungere quella elasticità indispensabile in un buon attore [...]. I° esercizio: *La linea artistica nell'espressioni del viso* [...] II° esercizio: *L'allenamento degli occhi*. [...] III° esercizio: *L'allenamento dei muscoli facciali*⁸³².

Gli esercizi proposti da Azzurri non devono però essere intesi come mezzo di una recitazione artificiosa, bensì come allenamento all'espressione facciale che possa essere di aiuto all'attore stesso per l'espressività del volto. Come spiegato dallo stesso Azzurri infatti, l'immedesimazione è fondamentale al cinema, dove la prossimità della macchina da presa all'attore svela facilmente gli artifici scenici. Scrive infatti Azzurri, a proposito dell'espressione del pianto, da molti attori risolta semplicemente coprendosi il volto con un fazzoletto: «in palcoscenico è passabile il fatto del fazzoletto, perché l'attore si fa sentire che piange, singhiozzando forte, e noi sentendo ciò, abbiamo l'impressione reale del pianto, ma in cinematografia, questo singhiozzo non si sente, quindi l'effetto è nullo, ed è evidente che questi attori o attrici, che si coprono il viso colla pezzuola, non sanno piangere, quindi per me sono nullità, che dovrebbero cambiare mestiere»⁸³³.

Ecco quindi che l'allenamento della maschera facciale dev'essere inteso unicamente come supporto fisico, coadiuvante dell'espressione di un sentimento che sia però realmente vissuto dall'artista stesso, per risultare credibile di fronte alla macchina da presa. Qui la tecnica attorica esposta da Azzurri presenta evidenti punti di contatto con il metodo Stanislavskij⁸³⁴. Azzurri propone dunque l'allenamento del volto «affinché il nostro viso si abitui con facilità massima, ad assumere le differenti espressioni della faccia,

⁸³¹ Cfr. *Ivi*, p. 194.

⁸³² *Ivi*, pp. 34-45.

⁸³³ *Ivi*, p. 37.

⁸³⁴ Cfr. Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 2001 (Copyright 1963 by Theatre Arts, Inc. © Copyright renewed 1964 by Elizabeth Reynolds Hapgood. Published under arrangement with Theatre Arts Books, Proprietors, New York, USA), *passim*.

che nella nostra arte sono il pernio principalissimo per far comprendere tutte le passioni le più disparate che confortano o sconvolgono il genere umano»⁸³⁵.

Tra i modelli menzionati dall'autore figura inoltre⁸³⁶ Luigi Rasi, fautore anch'egli di una recitazione di tipo naturalistico che rifuggisse da qualsivoglia affettazione ed eccesso, del cui manuale di recitazione teatrale, *L'Arte del Comico*, Azzurri cita un ampio passo: «si guardi il mio giovane lettore dalla fredda imitazione! Si studi di correggere i difetti del suo esterno negletto, di raddolcirne le forme, di ammorbidire la enfatica rudezza de' suoi movimenti; fugga sempre gli estremi!... tanto è riprovevole l'enfasi, la ricercatezza, l'ammanieratura [sic], quanto la trascuratezza, la familiarità. Antiartistiche quelle come queste!».⁸³⁷ Considerazioni che muovono dalla convinzione

che il corpo umano sia veicolo del "linguaggio naturale" dei sintomi, ovvero di quei segni fisici che possono soltanto attestare la verità. Una convinzione che viene da lontano, radicata com'è fin da tempi più remoti nella cultura occidentale e confluita, in vario modo, anche in buona parte della manualistica già evocata – gli stessi Aubert e Kress ne sono ferventi sostenitori. E che a quel tempo può solo arricchirsi della presunzione di "realità" attribuita al nuovo mezzo, essendo le stesse immagini filmiche percepite come vere⁸³⁸.

In un articolo di Donatello D'Orazio pubblicato nel 1921 su «Cronache d'attualità» l'autore, anziché citare il modello operistico, per la recitazione divistica cinematografica faceva riferimento alla danza: «perché aveva intuito che il movimento, molto più del canto, era il veicolo per l'esplorazione di varie tipologie interiori femminili»⁸³⁹. D'Orazio inoltre, come rileva Angela Dalle Vacche, in rapporto alla danza sottolineava

la liberazione del corpo femminile dalle strettoie del busto e della moda convenzionale. I foulard e i veli della Duncan, della Fuller e della Borelli sono esattamente quei tipi di accessori che permettono a D'Orazio di scrivere che la recitazione in queste attrici [le dive] coincide con la danza: sono proprio questi, i foulard e i veli, infatti, che liberano il corpo dell'attrice e mettono quindi in comunicazione la diva «dai veli» Salomè con la donna in fase di emancipazione, desiderosa di una maggiore mobilità⁸⁴⁰.

⁸³⁵ P. Azzurri, *Come si possa diventare Artisti Cinematografici*, cit., p. 40.

⁸³⁶ *Ivi*, pp. 52-53.

⁸³⁷ Luigi Rasi, *L'arte del comico*, Milano, A. Paganini, 1890, cit. in P. Azzurri, *Come si possa diventare Artisti Cinematografici*, cit., p. 52.

⁸³⁸ E. Dagrada, *Emozioni di celluloidi*, cit. p. 320.

⁸³⁹ A. Dalle Vacche, *Il movimento femminile...*, cit., p. 148.

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 145.

D’Orazio scrive infatti dell’«estrema interiorità che la vita può raggiungere attraverso la danza: una condizione lirica dello spirito che, come un fuoco interno, dirada l’opacità e la pesantezza del corpo, conferendo a questo, nel mentre gli toglie la pigrizia, la possibilità di essere apprensivo»⁸⁴¹. È in quella gestualità coreutica della donna sullo schermo – e dunque a maggior ragione nelle scene di danza propriamente dette – che il cinema scopre l’interiorità femminile, muovendo dalla filosofia di Bergson e in particolare dalla sua concezione del tempo come «temporalità discontinua, non pianificabile o pianificata: ovvero recitazione come danza, come moto interiore, come soggettività imprevedibile nel tempo, e tempo come moto interiore»⁸⁴².

Contrariamente a quanto emerso dal dibattito coevo, Angela Dalle Vacche, pur riconoscendo nella pantomima un modello di recitazione per il cinema muto, ne mette in discussione l’esclusività: esso infatti «non necessariamente [risulta valido] per la recitazione del melodramma divistico dal 1913 al 1922, in quanto questo tipo di film è tutto basato sugli accenni, o per usare le parole del D’Orazio, sui “presentimenti” [...] la recitazione della diva è tutta imperniata su situazioni vaghe più che azioni chiare, reazioni più che decisioni [...] queste ambiguità sono possibili in una recitazione che si presenti come una forma di danza»⁸⁴³. Portando gli esempi chiarificatori di Lyda Borelli e della danzatrice Tórtola Valencia, D’Orazio fa un preciso paragone, concludendo che: «la danzatrice e l’attrice, pur attraverso attitudini d’arte empiricamente diverse, si pongono sopra uno stesso piano, identificando i loro mezzi di espressione: che, in verità, nella prima – la danza è un movimento ritmico, che tende a immobilizzarsi; nella seconda – la interpretazione è così esasperata da non poter col solo gesto significare il drama [sic], se non facendo partecipare alla interpretazione tutta la persona. Cioè: “danzando”»⁸⁴⁴.

Nei film analizzati nel corso del presente lavoro, trova riscontro questa dialettica tra espressività caricaturale e anelito alla “verità” che si avverte come connaturata al nuovo mezzo: se lo stile precursore dello *slapstick* delle prime commedie di Cretinetti e Polidor e, sul fronte divistico, il cosiddetto “borelleggiare” – il tipico atteggiarsi in pose melodrammatiche di Lyda Borelli⁸⁴⁵ – fanno parte a pieno titolo della recitazione “teatrale”

⁸⁴¹ Donatello D’Orazio, *Del gesto, del dramma e del cinematografo*, in «Cronache d’attualità», Roma, a. V, n. 11-12, novembre-dicembre 1921, pp. 78-80, ora in «Bianco e nero», Anno LXV, n. 3 (fascicolo n. 550)/Anno LXVI, n. 1 (fascicolo n. 551), settembre-dicembre 2004/gennaio-aprile 2005, p. 153.

⁸⁴² A. Dalle Vacche, *Il movimento femminile...*, cit., pp. 148-149.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 149.

⁸⁴⁴ D. D’Orazio, *Del gesto, del dramma e del cinematografo*, cit., p. 154.

⁸⁴⁵ Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 104;111. Cfr. anche A. Dalle Vacche, *Il movimento femminile...*, cit., p. 150.

del primo periodo del muto, la contaminazione coreutica che accolgono i film di cui mi sono occupata dà luogo a un' espressività altra, istituendo una nuova categoria del gesto. Oltre quello esagerato del melodramma e del primo cinema; oltre quello coreografico, nasce il gesto coreico-cinematografico, molteplice quante sono le categorie coreutiche individuate nel muto italiano, a loro volta moltiplicate per le declinazioni possibili del gesto cinematografico. Accade così che la *Serpentina*, pur rigidamente coreografata, nel film “dal vero” acquisisca sfumature di verità a contatto con la mimica naturale dell'immagine documentaria, mentre nel film di finzione, dove acquista caratteristiche di maggiore artificialità, perde in naturalezza. In questo intrigo di movimenti coreici e recitativi, all'apice dell'artificio troveremo il balletto classico nei film di finzione, in quanto gesto coreico rigidamente codificato all'interno di un contesto cinematografico altrettanto “costruito” e all'estremo opposto la tarantella nei “dal vero”, in quanto ballo popolare e dunque espressione coreutica che si presuppone più prossima al gesto spontaneo, posta all'interno di un contenitore cinematografico altrettanto “naturale”. Concludo pertanto con una tabella esplicativa delle possibili contaminazioni tra gesto cinematografico naturale e “caricaturale” da un lato e movimento coreutico naturale e “artificioso” dall'altro.

	Gesto cinematografico naturale	Gesto cinematografico meno naturale	Gesto cinematografico artificioso	Gesto cinematografico molto artificioso
Gesto coreutico naturale	Il ballo popolare nei “dal vero”	Il ballo popolare nei film di “teatro filmato”	Il ballo popolare nei film di finzione (non “spettacolo nello spettacolo”)	
Gesto coreutico meno naturale			Danza di società durante la scena di un ricevimento/festa in un film di finzione	Danza di società durante una scena di “spettacolo nello spettacolo”, ovvero di esibizione davanti a un pubblico, in un film di finzione

	Gesto cinematografico naturale	Gesto cinematografico meno naturale	Gesto cinematografico artificioso	Gesto cinematografico molto artificioso
Gesto coreutico artificioso		Modernismo coreutico nel “teatro filmato”	Modernismo coreutico al di fuori di uno spazio scenico appositamente allestito per la danza all’interno della finzione narrativa.	Modernismo coreutico come “spettacolo nello spettacolo” all’interno della finzione narrativa.
Gesto coreutico molto artificioso		Il balletto classico come “teatro filmato” ⁸⁴⁶	Il balletto classico all’interno di un film di fiction (no “spettacolo nello spettacolo”)	Il balletto classico come “spettacolo nello spettacolo” all’interno di un film di fiction

⁸⁴⁶ Si noti la distinzione tra “teatro filmato” (cinematograficamente “meno artificioso” e “più documentaristico”) e spettacolo/esibizione all’interno dello spettacolo filmico: il discrimine sta nella presenza o meno del pubblico in quadro, che si rileva solo nel secondo caso. La tabella è redatta e compilata sulla base della casistica fin qui rilevata, non tiene dunque conto di altre relazioni tra gesto cinematografico e coreutico, possibili ma non riscontrate. Ho ritenuto opportuno distinguere il “teatro filmato” dai “dal vero” propriamente detti, dal momento che la presenza del palcoscenico costituisce un fattore di discrimine, aumentando il coefficiente finzionale delle immagini sullo schermo, pur restando nell’alveo della ripresa documentaristica.

APPENDICI

a. Glossario dei termini coreutici ricorrenti nel testo

Allongé: «ogni linea estesa, allungata. Come per esempio, un'arabesque allungata, un port de bras allungato»⁸⁴⁷.

Arabesque: «posizione del corpo, visto di profilo, sorretto da una gamba che può essere dritta o piegata, con l'altra gamba distesa all'indietro ad angolo retto; le braccia sono tenute in varie posizioni armoniche, creando la linea più lunga possibile tra le dita della mano e la punta del piede sollevato. Le forme dell'arabesque sono variabili [...]: il metodo Cecchetti adotta cinque principali arabesque, la scuola russa (Vaganova) ne usa quattro e la scuola francese due»⁸⁴⁸.

Arabesca a braccia in opposizione: braccio destro teso in avanti, leggermente più in alto della spalla, con la mano in linea con il braccio e il palmo rivolto verso il basso; il braccio sinistro indietro leggermente più in basso della spalla e steso in linea retta con il braccio destro e la mano in linea retta con il braccio e il palmo rivolto verso il basso⁸⁴⁹.

Arabesca con entrambe le braccia in avanti: «braccio destro completamente teso in avanti, leggermente più alto della spalla, con la mano in linea con il braccio e la palma rivolta verso il basso. [...] braccio sinistro allungato, e leggermente arrotondato, in avanti, 20 cm circa al di sotto del braccio destro e perfettamente parallelo a questo, con la mano in linea col braccio e la palma rivolta in basso»⁸⁵⁰.

Assemblé (assemblato): «passo nel quale il piede operativo striscia per terra prima di essere lanciato in aria. Come il piede si slancia in aria, contemporaneamente la gamba da [sic ma di] terra si solleva stendendosi dal pavimento e l'esercizio termina richiudendo insieme alla quinta le due gambe in plié vi sono molti tipi di "assemblé" in relazione all'altezza dei salti, alla direzione dei passi, alla rotazione, alla batteria impiegata (assemblés piccoli, grandi, girati, battuti)»⁸⁵¹.

Attitude: «Figura basilare del balletto classico. [...] Alla fine del Settecento compare l'attitude propriamente detta, in cui il corpo è sostenuto su una gamba mentre l'altra è sollevata [...] con il ginocchio piegato, e le braccia nell'atteggiamento canonico (un braccio di forma ovale sollevato al di sopra della testa, l'altro disteso di lato)»⁸⁵².

Balancé (bilanciato): «questo passo è molto simile ad un passo di valzer in cui il peso del corpo passa alternativamente da un piede all'altro. Il bilanciamento può avvenire passando il piede o davanti o dietro all'altro e in più direzioni (pas de valse)»⁸⁵³.

⁸⁴⁷ Elisabetta Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, Firenze, Diple edizioni, 2008, p.18.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ Cfr. Grazioso Cecchetti, *Manuale completo di danza classica. Metodo Enrico Cecchetti*, a cura di Flavia Pappacena, 2 voll., Roma, Gremese editore, 2002-2003, vol. I, 2002, p. 27.

⁸⁵⁰ *Ivi*, pp. 27-28

⁸⁵¹ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., p. 19.

⁸⁵² Cfr. H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto...*, cit., p. 38.

⁸⁵³ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., p. 22. Questo movimenti si esegue in tre conti, cfr. anche: Lincoln Kirstein, *The Classic Ballet. Basic Technique And Terminology*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, pp. 214-215 (1^a ed.: *The Classic Ballet. Basic Technique And Terminology*, New York, Knopf, 1952).

Battement: «esso consiste nel movimento di una gamba che, staccandosi dall'altra, si solleva ben tesa in aria per riabbassarsi tosto a terra al punto di partenza. Ogni volta che la gamba si abbassa batte il piede. [...] Vi sono battements di diverse specie: grand battement, grand battement à cloche, grand battement arrondi, [ecc.]»⁸⁵⁴.

Batterie (batteria): «termine tecnico francese per passi battuti. Termine collettivo che comprende l'intero vocabolario dei tempi battuti. Qualsiasi movimento nel quale le gambe si battono insieme o una gamba batte contro l'altra, con le battute effettuate con i polpacci. Ambedue le gambe devono essere ugualmente ben distese durante la battuta. [...] La "Batterie" è divisa in "grande batterie" e "petite batterie" a seconda che l'elevazione sia grande o piccola»⁸⁵⁵.

Bras bas (o posizione di riposo): rappresenta la posizione di inizio e fine di ogni movimento delle braccia nella danza classica. Mantenendo l'arrotondamento delle braccia, occorre tenerle «il più possibile in basso davanti e lungo il corpo, leggermente distaccate dal medesimo»⁸⁵⁶, tenendo le mani unite per la punta delle dita e le palme rivolte l'una verso l'altra.

Brisé (spezzato): «è un movimento rapido dei piedi per cui, durante un salto, un piede batte contro l'altro e rapidamente si porta dalla parte opposta prima di ricadere a terra sui due piedi uniti o su di un piede solo»⁸⁵⁷.

Cabriole (capriola): «spiccato un salto, mentre una gamba tesa si solleva all'altezza dell'anca o a mezza altezza, l'altra immediatamente va a raggiungerla per battere i polpacci, una o più volte, e ricadere quindi a terra nell'esatta posizione di partenza, mentre la prima, sospinta dall'urto, si solleva maggiormente, per abbassarsi tosto e unirsi alla gamba a terra»⁸⁵⁸.

Cambré (inarcato): «rovesciare il busto, dalla cintura, indietro. La testa segue il movimento del busto»⁸⁵⁹.

Changement de pied (cambiamento dei piedi): partendo dalla quinta posizione, «durante un salto i piedi, aderenti tra loro, cambiano posizione e, ricadendo a terra, si trovano invertiti»⁸⁶⁰.

Contretemps (controtempo): «questo passo consiste nel movimento di una gamba che, trovandosi dietro all'altra, si solleva e, passando di fianco, si porta a terra davanti a questa. Il movimento può avvenire da fermi o durante un salto; in quest'ultimo caso, il passo può anche denominarsi *sissonne tombante*»⁸⁶¹.

Coupé: (tagliato) «Il coupé è un movimento la cui origine risale al XVII sec. Alla fine del XVIII sec. il movimento si è trasformato articolandosi in numerose forme. La più

⁸⁵⁴ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica. Metodo Enrico Cecchetti*, a cura di Flavia Pappacena, 2 voll., Roma, Gremese editore, 2002-2003, vol. II, 2003, pp. 193-194.

⁸⁵⁵ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., p. 25.

⁸⁵⁶ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. I, cit., p. 24.

⁸⁵⁷ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., p. 194.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ Cfr. testo: G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., p. 194.

⁸⁶⁰ *Ibidem*. Cfr. anche: E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., p. 27.

⁸⁶¹ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., pp. 194-195.

importante è quella che si usa nell'Allegro e sulle punte, in cui un piede prende rapidamente il posto dell'altro sotto il corpo (rimpiazzato) assumendo quindi il peso del corpo»⁸⁶². Nella prassi delle lezioni di danza classica, l'espressione "in coupé" si riferisce alla posizione del piede operativo che, steso, si porta alla cavaglia del piede di terra, mantenendo le ginocchia *en dehors*.

Couronne, en (a corona): «Indica la posizione incurvata delle braccia intorno alla testa a forma di corona».⁸⁶³

Croisé (incrociato): «si dice di quella posizione del corpo assunta con un'angolazione obliqua rispetto a chi guarda, in cui la gamba che lavora risulta sovrapposta (sia sul davanti che indietro)»⁸⁶⁴.

Dedans, en (in dentro): «Questa parola per la danza ha il significato di indicare la direzione nella quale una gamba deve muoversi. *En dedans* indica la direzione per cui una gamba da una posizione dietro si muove per portarsi avanti»⁸⁶⁵.

Dehors, en (in fuori): «Questa parola per la danza ha il significato di indicare la direzione nella quale una gamba deve muoversi. *En dehors* indica la direzione per cui una gamba da una posizione avanti si muove per portarsi dietro»⁸⁶⁶.

Développé (Sviluppato): Questo movimento consiste nel raccorciare una gamba sollevandola, piegandola e facendo poi strisciare la punta del piede lungo la tibia dell'altra; quindi bisogna allungarla in avanti, di fianco o dietro, stendendola completamente⁸⁶⁷.

Échappé: «scivolato o sfuggito. Un "échappé" consiste nell'aprire ambedue i piedi di scatto da una posizione chiusa ad una aperta. Vi sono due tipi di "échappé": "échappé sauté" e "échappé" sulle punte o mezze punte. In quest'ultimo caso le ginocchia escono e arrivano tese mentre nel saltato le ginocchia arrivano piegate»⁸⁶⁸.

Effacé: «nascosto, letteralmente cancellato. Direzione della posizione delle spalle in cui il danzatore è posto secondo un angolo obliquo rispetto agli spettatori in maniera che una parte del corpo risulti nascosta dalla vista. Nel metodo francese questa posizione è chiamata aperta»⁸⁶⁹.

Emboîtés (incastrato): «con questo termine si descrive un movimento di salti alternati in avanti o indietro con le ginocchia atteggiate a piccole attitudini (azione ad incastro di passi in cui un piede sostituisce l'altro)»⁸⁷⁰.

Entrechat: salto che si ottiene incrociando i piedi in aria rapidamente una o più volte. «Il danzatore dalla quinta posizione si eleva in aria e rapidamente incrocia le gambe in avanti e indietro [...]. Gli "entrechat" sono contati da due a dieci a seconda del numero degli

⁸⁶² H. Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, cit., p. 137.

⁸⁶³ *Ivi.*, p. 137.

⁸⁶⁴ *Ivi.*, pp. 139-140.

⁸⁶⁵ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., p. 195.

⁸⁶⁶ *Ibidem.*

⁸⁶⁷ *Ivi.*, p. 196.

⁸⁶⁸ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., p. 30.

⁸⁶⁹ *Ibidem.*

⁸⁷⁰ *Ivi.*, p. 31.

intrecci richiesti, contando ogni intreccio come due movimenti, uno per ogni gamba. Ad ogni incrocio si verifica[no] un'apertura e una chiusura. In tutti i tempi battuti dispari si rimane con la gamba sospesa in aria (*entrechat trois*); [in] quelli pari la gamba che lavora scende a terra e, più chiaramente, i dispari finiscono su di un solo piede, quelli pari su due piedi»⁸⁷¹.

Épaulement «termine introdotto nel vocabolario tecnico alla fine del XVIII sec. [...] Tecnicamente si esegue arretrando una spalla in modo da assumere con il busto una posizione obliqua.»⁸⁷².

Face, en (di fronte): «si dice di una posa di danza perfettamente frontale rispetto al pubblico»⁸⁷³.

Flex: dall'inglese "flettere". Flessione del piede che si ottiene sollevando la punta in modo da formare un angolo di 90° con la caviglia (es.: tenere il piede in f.)⁸⁷⁴.

Flic-flac: «il flic-flac si trova negli esercizi e negli adagi come collegamento tra i vari movimenti. [...] Il flic-flac en dehors [...] costituisce un movimento di collegamento o di passaggio. Si inizia ad impararlo in due tempi nel modo seguente. La gamba si apre in II posizione; con un piccolo slancio (45°) con la mezza punta strisciare il piede per la V posizione dietro, andando con la punta oltre la posizione, cosa che avviene inevitabilmente a causa del carattere di frustata del movimento. Slanciare quindi il piede in II posizione e, con un movimento simile, riportarlo davanti, superando la posizione sur le cou-de-pied. Aprire di nuovo la gamba in II posizione [...]. Nei corsi superiori il flic-flac si esegue in un solo tempo e finisce salendo sulla mezza punta o in una grande o piccola posa. Il flic-flac en dedans si fa esattamente allo stesso modo con la differenza che il primo passaggio del piede avviene davanti e il secondo dietro»⁸⁷⁵.

Flic-flac en tournant: «*En dehors*. Si inizia con la gamba e le braccia aperte in II posizione, nel primo movimento le braccia si uniscono in basso, come per dare lo slancio al corpo per il giro en dehors. Durante il secondo movimento, quando il piede viene davanti, si assume la posizione richiesta. Il primo movimento è en face, il secondo gira (durante il giro si sale sulla mezza punta e vi si rimane nella posa finale). *En dedans*. Si esegue al contrario. Il primo movimento del piede è davanti e il corpo gira en dedans. Si finisce nella posa richiesta. Come movimento di passaggio, il flic-flac può essere usato nell'adagio e anche in esercizi composti, nel qual caso esso non parte dalla seconda posizione ma da una qualche altra posizione. In questo caso il primo movimento va eseguito nella stessa direzione in cui si trova la gamba, senza passare per la II»⁸⁷⁶.

Fouetté en tournant: altrove indicato semplicemente come fouetté (frustato), «indica un movimento come una frustata della gamba che lavora, eseguito prima di lato e poi

⁸⁷¹ *Ibidem*.

⁸⁷² H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 182.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 187.

⁸⁷⁴ Cfr. *Balletto.it: il dizionario della tecnica della danza*, <<http://www.balletto.it/index.php>> (visitato il 22/01/2014).

⁸⁷⁵ Agrippina Vaganova, *Le basi della danza classica*, a cura di Alessandra Alberti e Flavia Pappacena, Roma, Gremese Editore, 2007 (3ª ed.: Leningrado-Mosca, Iskusstvo, 1948), pp. 106-107.

⁸⁷⁶ *Ivi*, p. 107.

all'interno verso il ginocchio della gamba che sostiene il peso, mentre si compie un giro rapido»⁸⁷⁷.

Galop: «brillante danza in tondo in 2/4 della Germania del nord, che sviluppò verso la metà degli anni Venti del XIX sec. e si diffuse poi in Francia e in Inghilterra dove fu inserita nella quadriglia. La sua caratteristica è il cambio del passo o un salto alla fine di ogni frase musicale. Un esempio particolarmente travolgente è il galop infernale in *Orphée aux enfers* di Offenbach (1858)»⁸⁷⁸.

Gargouillade: «una gamba si solleva sulla mezza punta mentre l'altra si solleva in seconda alta e, piegando il ginocchio, eseguisce [sic] un movimento di rotazione con la parte inferiore; stendendosi, quindi, i abbassa unendosi all'altra che scende il tallone a terra»⁸⁷⁹.

Grand Battement: «esso consiste nel movimento di una gamba che, staccandosi dall'altra, si solleva ben tesa in aria per riabbassarsi tosto a terra al punto di partenza. Ogni volta che la gamba si abbassa batte il piede. [...] Vi sono battements di diverse specie: grand battement, grand battement à cloche, grand battement arrondi, [ecc.]»⁸⁸⁰.

Jeté (Gettato): «durante un salto, una gamba si allontana dall'altra e si getta a terra (davanti, dietro o di fianco) mentre l'altra rimane in aria tesa o piegata. Vi sono diverse specie di jetés»⁸⁸¹.

Manège: «un giro intorno alla sala mentre si gira su se stessi»⁸⁸².

Mezza seconda posizione (posizione delle braccia): «abbassare le braccia dalla posizione precedente a tre quarti, leggermente arrotondate, girando le palme delle mani in basso»⁸⁸³.

Pas de bourrée: «nella danza classica d'oggi il pas de bourrée ha un'importanza capitale. Il passo nelle varie sue forme mantiene quasi sempre la caratteristica dei tre tempi di cui è composto e cioè: 1° Tempo: una gamba si allontana dall'altra che si riunisce tosto ad essa mentre i due piedi si sollevano sulle mezze punte. 2° Tempo: sempre sulle mezze punte, la gamba che non si era mossa si allontana a sua volta posandosi a terra sulla mezza punta. 3° Tempo: infine l'altra gamba la raggiunge tosto e i due piedi scendono i talloni a terra. I pas de bourrée possono essere: en descendant, en reculant, en détournant, en tournant, couru en avant o en arrière, marché sur place»⁸⁸⁴.

Pas de chat (scuola russa): «quinta posizione con piede destro dietro. Demi-plié sul piede sinistro e strisciare la gamba destra in una posizione mezzo piegata alla quarta dietro croisé. La gamba sinistra segue immediatamente, venendo gettata all'indietro in una posizione mezzo piegata, di faccia, per incontrare la gamba destra. Vi è un momento [di

⁸⁷⁷ H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 206. Cfr. anche Lincoln Kirstein, *The Classic Ballet. Basic Technique And Terminology*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, pp. 142-143 (1ª ed.: *The Classic Ballet. Basic Technique And Terminology*, New York, Knopf, 1952).

⁸⁷⁸ H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 215.

⁸⁷⁹ G. Cecchetti, *Dizionario...*, vol. 2, cit., p. 198.

⁸⁸⁰ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., pp. 193-194.

⁸⁸¹ Cfr. *Ivi*, p. 199.

⁸⁸² Cfr. G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., pp. 199.

⁸⁸³ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., p. 25.

⁸⁸⁴ *Ivi*, p. 200.

sospensione] quando ambedue le gambe sono in aria, passando una sull'altra. Si atterra in demi-plié sulla gamba destra, seguita dalla gamba sinistra che passa davanti nella quarta posizione incrociata. Il piede sinistro può anche essere chiuso nella quinta posizione. Vi dovrebbe essere un movimento in avanti durante l'elevazione e la schiena dovrebbe essere arcuata quando tutti e due i piedi sono in aria»⁸⁸⁵.

Passé: «Passato. Questo è un movimento ausiliario nel quale il piede della gamba operativa passa [per] il ginocchio della gamba di appoggio da una posizione ad un'altra (come ad esempio in “développé passé en avant”) o una gamba passa l'altra in aria (come nel “Jeté passé en avant”) o un piede è sollevato e passa dietro o di fronte alla gamba di appoggio»⁸⁸⁶.

Pirouette: «Un giro completo del corpo su di un piede»⁸⁸⁷.

Pivot: «giro su di un avampiede, con l'altro piede in avanti o indietro nella posizione del movimento contrario del corpo»⁸⁸⁸.

Plié: «consiste nel piegare e ridistendere le gambe in determinate posizioni»⁸⁸⁹, «vi sono due pliés principali: “demi-plié”, in cui le ginocchia sono piegate a metà; “grand plié” che consiste nella completa piegatura delle ginocchia»⁸⁹⁰.

Port de bras: «portamento delle braccia. Il termine “port de bras” ha due significati: 1) un movimento o una serie di movimenti eseguiti facendo passare un braccio o le braccia attraverso varie posizioni. Il passaggio delle braccia da una posizione all'altra costituisce il portamento delle braccia. 2) Termine per un gruppo di esercizi concepiti per far muovere le braccia con grazia ed armonia. Nel metodo Cecchetti vi sono otto gruppi di esercizi relativi al portamento delle braccia»⁸⁹¹, mentre nel metodo Vaganova sono sei⁸⁹².

Port de bras in terza sinistra (o terzo port de bras a sinistra): si esegue portando il braccio sinistro in quinta e contemporaneamente il destro in mezza seconda un po' indietro, aperto verso il pubblico, la macchina da presa in questo caso⁸⁹³.

Prima posizione (delle braccia): «mantenendo l'arrotondamento delle braccia, sempre il più possibile tese, alzarle davanti al corpo dalla posizione di riposo sin quasi all'altezza delle spalle (le mani sempre ad una distanza di 10 cm circa l'una dall'altra»⁸⁹⁴.

Quarta posizione (posizione delle braccia): «un braccio è sollevato in quinta mentre l'altro si porta in prima ma con il gomito più piegato in modo che l'avambraccio viene a trovarsi avvicinato al petto. [...] Dalla terza posizione destra mantenendo il braccio destro

⁸⁸⁵ E. Simeons Bongji, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., pp. 40-41.

⁸⁸⁶ *Ivi*, p. 41.

⁸⁸⁷ *Ivi*, p. 43.

⁸⁸⁸ A. Moore, *Il ballo da sala*, cit., p. 30.

⁸⁸⁹ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica*, vol. II, cit., p. 201.

⁸⁹⁰ E. Simeons Bongji, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, cit., p. 44.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 44.

⁸⁹² Cfr. Vera Sergeevna Kostrovickaja, Aleksej Afanas'evič Pisarev, *La scuola russa di danza classica. Metodo Vaganova*, Roma, Gremese editore, 2007, pp. 87-94 (1^a ed.: Leningrado, Iskusstvo, 1968).

⁸⁹³ Cfr. G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica*, cit., vol. 1, pp. 104-105 e L. Kirstein, *The Classic Ballet...*, cit., pp. 94-95, dove la descrizione si riferisce allo stesso *port de bras*, ma eseguito a destra.

⁸⁹⁴ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica*, vol. I, cit., p. 25.

in alto, portare il sinistro in prima posizione molto più arrotondato con la palma della mano rivolta verso il petto (quarta destra). Invertendo la posizione delle braccia, si ha la **quarta sinistra**»⁸⁹⁵.

Quinta posizione delle braccia (metodo Cecchetti): «dalla prima posizione alzare le braccia, arrotondate e tese, sopra la testa con le mani distanti fra loro 10 cm circa e le palme in dentro. Tenere le spalle basse»⁸⁹⁶. Corrisponde alla terza posizione delle braccia del metodo Vaganova⁸⁹⁷.

Relevé (sollevato): «il sollevarsi del corpo sulle punte o mezze punte»⁸⁹⁸.

Rond de jambe: «giro della gamba. Termine con il quale si descrive un movimento circolare della gamba. Questo movimento è eseguito alla sbarra, al centro e negli adagi e può essere a terra e in aria, en dehors e en dedans. Quando il movimento costituisce un passo, il “rond de jambe” è effettuato in aria e può essere “sauté” o “relevé”»⁸⁹⁹. Esiste anche la forma “jeté” (Grand rond de jambe jeté)⁹⁰⁰.

Royale: «Un entrechat in cui le gambe si incrociano due volte, in pratica un entrechat-deux»⁹⁰¹.

Saut de basque: ne esistono diverse varianti, tuttavia la più frequente fa riferimento a «un passo di spostamento nel quale il danzatore compie un giro in aria con un piede alzato sino all'altezza del ginocchio dell'altra gamba. Può essere eseguito con un doppio giro in aria. In questo caso il salto deve essere più alto per dare il tempo necessario all'esecuzione del doppio giro»⁹⁰².

Seconda posizione (delle braccia): «dalla prima posizione, senza piegarle, aprire le braccia stendendole sino al prolungamento delle spalle e circa all'altezza delle medesime. Le palme delle mani sono rivolte di fronte»⁹⁰³.

Sissonne: «una gamba durante un salto si allontana dall'altra e rimane sollevata, mentre l'altra ricade a terra, dopo di che ridiscende unendosi ad essa. Il sissonne può essere simple, en raccourci, en tourant, tombé, fondu, doublé»⁹⁰⁴. Un'altra variante è costituita dal “sissonne fermée”⁹⁰⁵.

Soubresaut: «il soubresaut è un grande salto da due gambe su due, dal demi-plié in V posizione al demi-plié in V posizione, senza cambiare le gambe e con un accentuato spostamento in avanti, eseguito con un piegamento indietro del corpo»⁹⁰⁶.

⁸⁹⁵ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica*, cit., vol. I, p. 26.

⁸⁹⁶ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, cit., vol. I, p. 27.

⁸⁹⁷ Cfr. V. S. Kostrovickaja, A. A. Pisarev, *La scuola russa di danza classica...*, cit., pp. 24-25.

⁸⁹⁸ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico...*, cit., p. 46.

⁸⁹⁹ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico...*, cit., p. 47.

⁹⁰⁰ L. Kirstein, *The Classic Ballet...*, cit., pp. 72-73.

⁹⁰¹ H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 442.

⁹⁰² E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico...*, cit., pp. 48-49.

⁹⁰³ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. I, cit., p. 25.

⁹⁰⁴ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, cit., vol. 2, p. 203.

⁹⁰⁵ Cfr.: L. Kirstein, *The Classic Ballet...*, cit., p. 184.

⁹⁰⁶ V. S. Kostrovickaja, A. A. Pisarev, *La scuola russa di danza classica...*, cit., p. 207.

Soutenu en tournant: o semplicemente **soutenu**, nella prassi delle lezioni di danza classica. Un giro compiuto su entrambe le gambe in quinta posizione. Dalla quinta posizione eseguire un demi-plié; contemporaneamente la gamba dietro (la gamba che lavora) esce in dégagé in seconda posizione, quindi si riunisce a quella di terra – che sostiene il peso del corpo – stendendo le gambe in quinta posizione e sovrapponendosi ad essa sulle mezze punte (da dietro passa avanti). Mantenendo questa posizione, compiere un giro sul posto, mentre si gira sulle mezze punte. Chiudere il giro riabbassando i talloni a terra: il piede davanti è ora lo stesso che si trovava in quella posizione all’inizio dell’esercizio. Contemporaneamente le braccia prima si aprono lateralmente dalla posizione preparatoria, poi si richiudono in prima posizione, per assecondare il movimento⁹⁰⁷.

Spot: vd. “spotting”. → **Spotting:** «scelta di un punto (spot). Questo è un termine riferito al movimento della testa nelle pirouettes, déboulés, fouetté, rond de jambes e così via. Nell’eseguire questi movimenti che comportano giravolte, il danzatore sceglie un punto di fronte e mentre effettua il giro, lontano dal punto scelto, la testa è [...] l’ultima a lasciarlo e la prima a ritornarci, mentre il corpo più lentamente completa il giro. Questo rapido movimento della testa dà l’impressione che la faccia sia sempre rivolta in avanti oltre ad evitare che il danzatore incorra in rischiosi giramenti di testa»⁹⁰⁸.

Temps levé: «il temps levé è il più semplice dei salti da due gambe su due dalla I, II, IV e V posizione. [...] può essere eseguito anche su una gamba. [...] si può eseguire anche en tournant con ¼ o ½ giro»⁹⁰⁹.

Tendu o battement tendu: Letteralmente il francese “tendu” significa “teso”. Il piede della gamba che lavora scivola dalla prima o dalla quinta posizione fino alla seconda o quarta posizione senza alzare le dita dal pavimento, ma mantenendo la punta ben stesa. Entrambe le ginocchia devono rimanere ben stese. Non appena il piede arriva alla posizione di punta tesa, torna in prima o quinta posizione, a seconda della posizione di partenza. I Battement tendu possono essere eseguiti *en avant*, *à la seconde* e *en arrière*.

Terza posizione delle braccia: «Dalla seconda posizione, mantenendo fermo il braccio sinistro, alzare il braccio destro arrotondato in alto sopra il capo con la palma della mano in dentro [...]. Invertendo la posizione delle braccia, si ha la terza sinistra»⁹¹⁰.

Tombé (caduto): «termine usato per indicare che il corpo cade in avanti o indietro sulla gamba di appoggio in un demi-plié. Come per esempio in *sissonne tombée*»⁹¹¹.

Tour en l’air: «è un giro su se stessi eseguito durante un salto»⁹¹².

Variazione: «concatenamento di passi differenti composto sul ritmo di un brano musicale»⁹¹³.

⁹⁰⁷ Cfr. : L. Kirstein, *The Classic Ballet...*, cit., pp. 118-121.

⁹⁰⁸ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico cit.*, p. 51.

⁹⁰⁹ V. S. Kostrovickaja, A. A. Pisarev, *La scuola russa di danza classica...*, cit., pp. 134-135.

⁹¹⁰ G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. I, cit., p. 26.

⁹¹¹ E. Simeons Bongi, *Dizionario sintetico...*, cit., p. 53.

⁹¹² G. Cecchetti, *Manuale completo di danza classica...*, vol. II, cit., p. 204.

⁹¹³ *Ivi*, p. 204.

INDICE DEI FILM DEL CINEMA MUTO ITALIANO

A CONTENUTO COREUTICO (1896-1921)⁹¹⁴

La presente indicizzazione comprende principalmente film di produzione italiana che contengono o si presume possano contenere almeno una scena di danza. La necessità di circoscrivere un *corpus* di film sul quale concentrare l'analisi filmica e coreutica e da inserire nel contesto artistico e culturale che li ha prodotti, ha impedito un puntuale controllo, copia per copia, di quanto è ad oggi reperibile, né del resto era questo l'obiettivo principale del presente lavoro. È noto infatti che gran parte della produzione cinematografica del periodo muto è andata perduta a causa della deperibilità dei supporti filmici dell'epoca (pellicole in nitrato).

Gli indici e cataloghi spogliati per ricostruire una mappatura del cinema muto italiano a contenuto coreutico, sono spesso redatti *non* sulla base del censimento di quanto a tutt'oggi conservato, ma a partire dalla documentazione dell'epoca, stampa e visti di cesura innanzitutto e dunque tengono conto anche di quelle pellicole andate perdute per sempre o archiviate nel magazzino di qualche cineteca, non accessibili al pubblico laddove si tratti di materiale non preservato. Il presente indice dunque, non diversamente da essi, lungi dal voler essere un catalogo dei film muti che con certezza assoluta contengano una scena di danza al loro interno e siano ad oggi conservati, ha costituito l'imprescindibile strumento di lavoro dal quale è partito lo studio approdato infine a questa dissertazione.

Come già indicato, spesso dai soli titoli e dalle trame è possibile dedurre la presenza di una scena di danza, nonché la categoria coreutica cui essa appartiene. Per ognuna delle tipologie di danza individuate ho dunque selezionato quei film che per regia, interpreti coinvolti e reperibilità sembrano costituire un valido *exemplum*. Per ciascuna di esse sono stati analizzati più film, in modo da fornire una casistica differenziata, all'interno del cinema italiano del periodo di

⁹¹⁴ Benché la produzione cinematografica italiana convenzionalmente abbia inizio con il film *La presa di Roma* di Filoteo Alberini (1905), il presente indice ha inizio con l'enumerazione dei primi "dal vero", di produzione estera e non (vd. produzione dei Fratelli Troncone), imprescindibili dal *milieu* italiano.

riferimento (1895-1921). Talvolta anche la sola presenza nel cast di un'attrice-danzatrice, come nel caso di Ileana Leonidoff o in quello di Stacia Napierkowska, è stato valutato motivo sufficiente all'inclusione del film nel presente inventario nella misura in cui, in altre pellicole di cui queste interpreti sono protagoniste, è accreditato dalla stampa dell'epoca o dalla diretta visione del film, o ancora dai tagli inferti dalla censura, l'intervento di una loro performance di danza e dunque non è possibile escluderne a priori la presenza anche in questi. La censura in particolare ha spesso fatto cadere la sua scure sulle scene di danza, ritenute colpevoli di immoralità e indecenza.

Alla "strategia inclusiva" del database hanno fatto da corollario l'identificazione della categoria coreutica di ciascun film e lo stabilire la funzione della/e scena/e di danza all'interno di ognuno di essi: operazioni che sono dunque state effettuate a prescindere dalla visione dei singoli film, laddove vi erano elementi sufficienti a compierle, rilevati a partire da trame e titoli o dalle note della stampa coeva o ancora da quelle che accompagnavano le soppressioni della censura. Ciò allo scopo di farne emergere dati statistici atti a definire una visione d'insieme del panorama coreutico tragiuardato attraverso la specola del cinema muto italiano del periodo prescelto.

NORME REDAZIONALI:

Salvo dove diversamente indicato, le citazioni tra virgolette basse sono da intendersi tratte dalla fonte principale, segnalata in calce a ciascuna voce.

All'interno delle trascrizioni (indicate tra virgolette basse), laddove comparivano altre virgolette dello stesso tipo, sono state sostituite con virgolette doppie alte, quindi a loro volta queste ultime sono state cambiate in virgolette singole alte. Laddove si trovino le diciture: “prima proiezione pubblica/prima visione: *data* (Roma)”, o “prima visione romana: *data*” è da intendersi come: “prima visione pubblica romana: *data*”. L'ambiguità della dicitura è dovuta alla maschera del database creato *ad hoc* e all'origine della presente versione stampata, che costituisce l'indice stesso. Tale maschera, in quanto “rigida”, ha necessariamente comportato alcuni compromessi e aggiustamenti *in itinere*, per poter procedere con il lavoro di compilazione del database stesso.

Ho cercato di rispettare il più possibile la formattazione originale di trascrizioni e citazioni, intervenendo solo per ragioni di uniformità del testo in modo da agevolare la consultazione, laddove ciò non inficiava in alcun modo il contenuto di quanto trascritto (ad esempio sono stati messi in corsivo i titoli di film e testi letterari, anche quando nella fonte comparivano tra virgolette).

1. Anno: **1896**; titolo: *Bal d'enfants*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); scena e tipologia di danza: polca; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «In un giardino lastricato, chiuso sul fondo da un muro (dietro il quale si intravedono alti caseggiati) e incorniciato da alberi e arbusti, otto bambine con grembiolini bianchi e nastri sui capelli eseguono un ballo: danzano a coppie, muovendosi in cerchio davanti alla mp, come in una polca, fermandosi periodicamente per battere le mani ed eseguire piroette e riverenze. Dalla visione del film (copia senza titolo)», Aldo Bernardini. Note: titoli italiani, *Ballo dei bambini / Al ballo dei bambini / La Bohemienne dei bébés (al Monty-Alby di Torino) / Bohemienne (danzata da bambine al Monty-Alby [sic])*. «Dans une cour, sous le regard d'une femme, dix petites filles dansent une badoise [in nota: "danza all'epoca in voga tra i bambini"]», *Filmografia Lumière*, 1996, p. 339. «Una graziosissima riproduzione... otto graziose bambine danzanti la bohemienne nel giardino del noto istituto Monty-Alby. La riproduzione con accompagnamento di piano - al quale sedettero il conte Fossati e il cav. Dalbesio - dava l'illusione della realtà», «Gazzetta di Torino», Torino, 20-21 dicembre 1896. «Una graziosissima *Bohemienne des bébés* accompagnata dalla musica per completare l'illusione», «La Nazione», Firenze, 2 febbraio 1897. «Film n. 15 del *Catalogo Lumière* (n. 1218 della *Filmografia Lumière*, 1996), programmato nel 1896 a Lione (Francia) il 13 dicembre, all'ex Ospizio di Carità di Torino il 20 dicembre e ad Auxerre (Francia) il 28 dicembre; il 1° febbraio 1897 all'Esposizione artistica di Firenze a Palazzo Pitti. Sembra che il film sia stato girato all'Istituto Monty-Alby di Torino; secondo Rittaud-Hutinet (*Auguste et Louis Lumière: les 1000 premiers films*, 1990) sarebbe invece ambientato in un istituto di Royan verso il 2 agosto 1896 (la scena potrebbe essere stata impropriamente ambientata nell'istituto torinese: ma al pubblico torinese dell'epoca il luogo, allora probabilmente ben noto, avrebbe dovuto risultare riconoscibile)», Aldo Bernardini. Il volume di Aldo Bernardini riporta un fotogramma del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, pp. 22-23.

2. Anno: **1897**; titolo: *Danse des Ciocciari*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «La mdp [macchina da presa] inquadra uno stretto spazio ai piedi di una lunga scalinata, accompagnata da un basso muretto, che occupa la parte destra dell'inquadratura: dietro la scalinata spuntano le chiome di alcuni alberi e la parte inferiore di un grande edificio. Appoggiato al muretto, sugli ultimi gradini, un uomo osserva tre coppie, in costume ciocciaro, che stanno ballando in tondo: intanto un altro uomo (vestito di scuro, con bombetta) sta scendendo gli ultimi gradini della scalinata, al centro della quale tre donne in costume stanno chiacchierando in piedi; poi due di loro si siedono, mentre la terza, rimasta in piedi, si gira ad osservare la scena prima di avviarsi lentamente verso sinistra. Mentre prosegue il ballo, due signore in abito scuro, entrate in campo da sinistra, si avviano su per la scalinata, passando davanti all'uomo che osserva; ma dopo pochi gradini si fermano a loro volta a guardare la scena. A un certo punto i danzatori si fermano (guardando verso la mdp), poi riprendono il ballo (sbirciando ancora verso la mdp), mentre una terza signora attempata sale lentamente la scalinata. Da destra entra in campo quello che sembra un venditore ambulante, con in mano un cesto di mercanzia, che si ferma al margine del quadro. Dalla visione del film (copia senza titolo)», Aldo Bernardini. Note: «Deux couples de danseurs exécutent une danse locale», *Catalogue des vues pour Cinématographe*, Lione, 1905, p.33. «Film n. 289 del *Catalogo Lumière* (n. 1166 della *Filmografia Lumière*, 1996), girato a Roma in piazza di Spagna, programmato nel 1897 a Siviglia (Spagna) il 22 febbraio e a Lione (Francia) il 28 febbraio», Aldo Bernardini. Il volume di Aldo Bernardini riporta un fotogramma del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 40.

3. Anno: **1897**; titolo: *Danse serpentine*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); interpreti: Leopoldo Fregoli; scena e tipologia di danza: danza serpentina; funzione della danza nel film: attrazione; danzatore/danzatrice: Leopoldo Fregoli (*en travesti*); genere del film: "dal vero". Trama: «Leopoldo

Fregoli travesti en danseuse exécute une danse serpentine». *Filmografia Lumière*, 1996, p. 324. Note: «Film n. 765 del *Catalogo Lumière* (n. 1172 della *Filmografia Lumière*, 1996). Del film esistono due versioni, entrambe girate in Italia: questa prima, realizzata sicuramente nel 1897 (tra maggio e dicembre) risulta proiettata a Lione, il 26 dicembre 1897, al Salone Margherita di Napoli il 9 aprile 1898, al Salon Olympia di Roma il 18 luglio e al Teatro Minerva di Udine il successivo 28 ottobre. Il film entrò a far parte del repertorio del Fregoligraph», A. Bernardini. Titolo italiano: *Fregoli nella danza serpentina / Fregoli, danza serpentina*. Il volume di Aldo Bernardini riporta un fotogramma del film. Critica: «Fregoli in carne ed ossa nella danza serpentina in cui è veramente insuperabile», «Corriere di Napoli», Napoli, 27 marzo 1898. «Gli spettatori restano entusiasti della ‘Danza serpentina’, il meraviglioso quadro a colori. Bisogna notare che i quadri colorati sono una assoluta novità pel Cinematografo perché non sono stati mai proiettati in Italia», «Il Messaggero», Roma, 19 giugno 1899. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, pp. 40-41.

4. Anno: **1897**; titolo: *Tarentelle*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Nel cortile che fronteggia un ampio porticato con vetrate che fa [sic ma fa] da sfondo si muovono in cerchio alcune coppie di ballerini (maschi a [sic ma e] femmine), in costumi regionali, che volteggiano ballando la tarantella. Le donne, ballando, agitano i tamburelli che tengono in mano. A un certo punto sbuca da destra un uomo tutto vestito di bianco, che si porta sulla sinistra del cortile, e sosta a osservare la scena, mentre uno dei ballerini al centro si ferma per applaudire; poi, incerto e guardandosi intorno, l'uomo in bianco ritorna sui propri passi, mentre termina l'inquadratura. Dalla visione del film (copia senza titolo: 14 m). Film n. 655 del *Catalogo Lumière* (n. 1167 della *Filmografia Lumière*, 1996). Cfr. anche - sempre della Casa Lumière - *Danse Tarentelle (Sorrento)* (1898) e *Danse russe (du trio Natta)* (1900)», Aldo Bernardini. Note: Il volume di Aldo Bernardini riporta un fotogramma del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film*

"dal vero" di produzione estera 1895-1907, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 50.

5. Anno: **1897**; titolo: *Tarentelle à Sorrente n. 1 et 2, La*; produzione: L. Gaumont (Chronophotographe G. Demeny), Parigi (Francia); scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Si tratta di due vedute, in formato 58 mm, citate, con i numeri 123 e 134, nel catalogo *Comptoir Général de Photographie* dell'agosto 1897». Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 51.

6. Anno: **1898**; titolo: *Danse tarentelle à Sorrento*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Siamo in un cortile, delimitato sul fondo da alberelli in un'aiuola: al centro è piazzato su una colonna un busto marmoreo; a sinistra si intravede quello che sembra l'andito di un palazzo. Al centro della scena sono in azione quattro coppie di ballerini, in costumi popolari partenopei (le donne indossano lunghi grembiuli bianchi, gli uomini portano i tipici fazzoletti in testa): all'inizio le ragazze stanno ferme formando un cerchio, mentre gli uomini girano loro intorno; poi si formano le coppie e le ragazze ballano con in mano dei tamburelli, mentre gli uomini manovrano lunghe sciarpe. Altre tre ragazze - anche loro in costume - stanno in piedi sul fondo a guardare. Le coppie ballano formando le diverse figure della tarantella, scambiandosi i partner, facendo riverenze, muovendosi in cerchio attorno a uno dei danzatori che ha posato un ginocchio a terra. Dalla visione del film (copia con titolo)», A. Bernardini. Note: titolo italiano, *Tarantella sorrentina*. «Si tratta di quella famosa tarantella ballata davanti la regina, ed alle esposizioni di Berlino, Amburgo, ecc.», «Corriere di Napoli», Napoli, 27 marzo 1898. «Film n. 1090 del *Catalogo Lumière* (n. 1169 della Filmografia Lumière, 1996), programmato nel 1898 al Salone Margherita di Napoli il 27 marzo e nel 1899 al Cinematografo Lumière di Firenze il 15 giugno e il 29 ottobre a Lione. Ambiente,

costumi e forse gli stessi ballerini assomigliano molto a quelli del filmato di analogo argomento girato pochi mesi dopo da Dickson e Lauste (cfr. *The Tarantella, an Italian Dance*, 1898)», A. Bernardini. Il volume di Bernardini riporta un fotogramma del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 62.

7. Anno: **1898**; titolo: *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii*; regia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste; produzione: Mutoscope and Biograph Syndicate, Londra (Gran Bretagna); fotografia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste (B/N); prima proiezione a Londra: 26 dicembre 1898 (Palace Theatre); scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «In uno spazio delimitato sul fondo da una serie di grandi archi di mattoni (e a sinistra dalla parete laterale di una vecchia casa) uomini e donne in costume stanno ballando in cerchio (una tarantella), mentre a destra sta in piedi una donna che agita un tamburello. Dal fondo, sotto all'arcata più vicina alla mdp [macchina da presa], avanza saltellando un gruppo di soldati in divisa (con ampi berretti bianchi e con dei fogli in mano) che interrompono la danza (una delle ballerine, fermandosi, sta per inciampare), facendosi largo davanti alla mdp (sulla sinistra si notano ora alcuni spettatori in piedi). Usciti di campo i soldati sulla sinistra, la danza riprende (gli uomini tengono tesi sopra la testa con le mani dei fazzoletti). Dalla visione del film (durata della copia 35")», Aldo Bernardini. Note: «Film n. 79 della filmografia Brown-Anthony (1999), girato a Pompei nel maggio 1898, non registrato nel catalogo AFI, 1995. Questa è la descrizione del Filmmuseum di Amsterdam: "Amidst century old ruins, dancers perform a Neapolitan folk dance. When a troupe of running soldiers arrive, the dancers step back."», A. Bernardini. Il film è compreso nel DVD allegato al volume di Bernardini, che ne riproduce anche tre fotogrammi a p. 67. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, pp. 67-68.

8. Anno: **1898**; titolo: *Tarantella, an Italian Dance, The*; regia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste; produzione: Mutoscope and Biograph Syndicate, Londra (Gran Bretagna); fotografia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste (B/N); scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Siamo in un cortile delimitato sul fondo da un muro ornato di rampicanti: la base del muro è nascosta da una fila di vasi da fiori, mentre al centro si innalza un cespuglio dominato da un busto marmoreo biancastro (sostenuto da una colonnina), raffigurante un uomo con barba e baffi. Alla sinistra del campo (la mdp [macchina da presa] è collocata ad altezza d'uomo) due donne di mezza età in costume (con ampi grembiuli bianchi lunghi fino ai piedi), rivolte verso destra, stanno in piedi suonando una un tamburello e una le castagnole, mentre sulla destra si intravedono altre donne più giovani in costume; un uomo elegante in vestito scuro, con barba e baffi, avanza verso il centro del quadro guardando fisso verso la mdp; mentre l'uomo si sposta verso sinistra, passando davanti alle due donne che stanno suonando, entrano rapidamente da destra occupando tutto il campo quattro coppie di ballerini in costume (gli uomini, tutti con baffetti, in gilet [sic] chiari, con berretti a calza e calzoni alla zuava aderenti, le donne anch'esse in grembiule bianco, gonne lunghe e graziosi cappellini) che si dispongono in cerchio: ballando e muovendosi nello stretto spazio davanti alla mdp, le coppie eseguono le varie figure della tarantella (le donne agitano il tamburello che recano in mano, mentre gli uomini battono il tempo con le nacchere), con reciproci inchini e piroette; sulla destra un'altra donna e un uomo in costume, in piedi contro il muro, accompagnano la danza suonando (lei le castagnole e l'uomo il violino). La danza sta proseguendo quando la ripresa si interrompe. Dalla visione del film (durata della copia: 40"). Film n. 82 della *filmografia Brown-Anthony* (1999), girato nel maggio-giugno 1898. Descrizione del Filmmuseum di Amsterdam: "Folklorist dance, presumably in Italy. At the centre of the image is a bust."», A. Bernardini. Note: titolo alternativo, *Folk Dance*. Il film è compreso nel DVD allegato al volume di Bernardini, che riporta anche un fotogramma del film (p. 76). Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, pp. 76-77.

9. Anno: **1899**; titolo: *Danse serpentine*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); scena e tipologia di danza: danza serpentina; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Una ballerina, in piedi al centro di un rozzo palcoscenico (una piattaforma sostenuta da pali inquadrata leggermente di traverso), sorridendo volteggia davanti a uno sfondo scuro. Muovendosi, agitando le braccia e alzando le gambe, la donna fa volteggiare le ampie vesti che le avvolgono il corpo, che ondeggiavano come le ali di una farfalla. L'effetto è accentuato dal variare delle colorazioni (che vanno dal verde al marrone, al viola). La donna esegue i movimenti prima guardando la mdp [macchina da presa], poi girandosi di spalle e, a un certo punto, anche inginocchiandosi sul pavimento o spostandosi da destra a sinistra e viceversa. Dalla visione del film. Seconda versione del film n. 765 del *Catalogo Lumière* (n. 1173 della *Filmografia Lumière*, 1996), presentata a Roma il 19 giugno 1899 con il titolo "Danza serpentina a colori". È stata individuata nella scenografia una scritta ("via Due Macelli") che ha fatto pensare a una realizzazione effettuata a Roma», A. Bernardini. Note: Titolo italiano: *Danza serpentina a colori*. «Une danseuse exécute la danse serpentine en faisant tournoyer les pans de son ample robe», *Filmografia Lumière*, 1996, p. 324. Il volume di Bernardini riporta un fotogramma del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 88.

10. Anno: **1899**; titolo: *Poupée, La (serie)*; regia: Francesco Felicetti (?); produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); interpreti: Ernestina Bossi; fotografia: Francesco Felicetti (?); Trama: «Film in tre atti (serie) nn. 1104-1106 del *Catalogo Lumière* (nn. 1163-1165 della *Filmografia Lumière*, 1996), realizzato in Italia, forse a Roma, probabilmente nel 1899 da Francesco Felicetti, all'epoca rappresentante e operatore dei Lumière: è in uno spettacolo organizzato dallo stesso Felicetti all'Eden-Montagne Russe di Livorno il 6 luglio 1899 che se ne riscontra la prima proiezione. In quella occasione si diceva che il film fosse tratto da una "composizione" di Edoardo Scarpetta. Nel primo e nel terzo episodio della serie è stata individuata la presenza di Leopoldo Fregoli. Il secondo episodio

risulta presentato a Lione (Francia) il 2 giugno 1901. *Acte I. Choeur des prêtres* (episodio) "Plusieurs prêtres dansent gaiement avec une femme. À l'arrivée de l'évêque, les prêtres s'interrompent et dissimulent cette femme derrière eux". *Filmografia Lumière*, 1996, p. 322. La scena si svolge in una specie di cortile: sulla parete di fronte alla mdp si trovano a destra una portafinestra e a sinistra un finestrone, entrambi chiusi da persiane. Di fianco al finestrone, verso il centro della scena, si innalza sul muro una pianta rampicante, mentre a destra ci sono file di asini con fiori e arbusti collocati su bassi ripiani. Il vescovo, piuttosto grasso, è entrato in campo da destra, seguito da un prete-segretario che porta una borsa. Davanti a lui sono schierati due preti in abito talare e alcuni più giovani chierici (portano strani costumi, con fasce ai fianchi e un lungo cordone che scende quasi fino a terra): tutti hanno le mani alzate verso il vescovo, mentre dietro i preti (all'estremità sinistra del campo) spuntano il volto e le spalle della bella signora. Descrizione basata su un fotogramma [riprodotto a p. 97 del vol. di A. Bernardini]. *Acte II. Le curé et les mannequins* (episodio) "Des automates s'animent, à la stupefaction du 'curé'." *Filmografia Lumière*, 1996, p. 322. Forse si tratta dello stesso cortile della scena precedente, ma questa volta le due pareti inquadrare dalla mdp [macchina da presa] sono state coperte da due fondali di tela, simili a quinte teatrali, sui quali sono state disegnate tre porte di varia grandezza, mentre nella parete superiore si notano emblemi con cavalli rampanti e due ballatoi: su quello di destra, che sembra sporgere sul cortile, sono disegnati, come se fossero affacciati, uomini, donne e bambini che fanno da spettatori. Al centro del campo sta in piedi un signore vestito di scuro, con cappello a cilindro e bastone da passeggio (un curato?); tra l'uomo e la parete sono disposti in piedi, immobilizzate in pose artificiose, alcune figure: da sinistra a destra, un carabiniere in divisa con il braccio destro rigido che si sporge verso sinistra, fino a uscire di campo), un pagliaccio da circo (in piedi sopra un basso sgabello, anche lui con il braccio destro alzato), un signore di mezza età a capo scoperto (quasi impallato dall'uomo al centro), una bambina in piedi su di un sedile e, all'estrema destra, un cane imbalsamato ritto sulle zampe. Descrizione basata su un fotogramma [riprodotto a p. 97 del vol. di A. Bernardini]. *Acte III. La poupée* (episodio) "Un homme fait fonctionner un automate en suivant son mode d'emploi et s'étonne du réalisme de ce soi-disant automate.", *Filmografia Lumière*, 1996, p. 322. Nello stesso cortile della prima scena, da posizione più ravvicinata (la portafinestra e il

finestrone, con l'edera a sinistra e i vasi da fiori [sic ma fiori] a destra sono più identificabili) si trovano davanti alla mdp a sinistra una ragazza-bambola, biancovestita con trine e grande cappello (ha forse in mano un cestino), mentre a destra c'è un signore (Fregoli) sdraiato come se fosse svenuto su di una sedia. Descrizione basata su un fotogramma [riprodotto a p. 97 del vol. di A. Bernardini]», A. Bernardini. Note: titolo italiano, *La pupa mobile (con la ballerina Bossi) / La celebre ballerina Ernestina Bossi*. Il volume di Bernardini riproduce i tre fotogrammi che hanno permesso una parziale ricostruzione del film, a p. 97. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, pp. 96-97.

11. Anno: **1900**; titolo: *Danse Saltarello Romano*; produzione: Frères Lumière, Lione (Francia); scena e tipologia di danza: saltarello (tarantella); funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Siamo in un cortile, delimitato sul fondo da un muro molto alto, abbellito fino alla sommità dai rami di una pianta d'edera, e con alla base a destra un sedile di pietra e a sinistra il muretto che delimita una specie di orticello; a sinistra (vicino alla mdp) sporgono i rami di un basso cespuglio e a destra un piccolo sgabello. Al centro della scena due coppie in pittoreschi costumi ciociari (le ragazze portano gonne lunghe e veli bianchi inamidati che scendono sulle spalle) stanno ballando in circolo (gli uomini con le mani ai fianchi o dietro alla schiena), davanti a una coppia che sta ferma a guardare: la ragazza sta suonando un tamburello, mentre il suo compagno a tratti interviene nel ballo (sostituendo uno dei ballerini che prosegue l'esibizione da solo). Dalla visione del film (copia senza titolo). Film n. 1089 del *Catalogo Lumière* (n. 1168 della *Filmografia Lumière*, 1996)». Note: Il volume di Bernardini riporta un fotogramma del film, a p. 103. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 103.

12. Anno: **1901**; titolo: *Tarentelle Napolitaine*; produzione: Pathé-Frères, Parigi (Francia); lunghezza originale: 15 m; scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Film n. 785 del *Catalogo Pathé 1904*, forse girato in Italia. Uscito anche in Germania con il titolo *Neapolitanische Tarantella*». Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008, p. 109.

13. Anno: **1903**; titolo: *Tarantellen af Napoli [Tarantella a Napoli]*; regia: Peter Elfelt; produzione: danese; trucchi: Durata: 1' 13"; scena e tipologia di danza: attrazione; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Poco convenzionale, questa tarantella indiavolata ci arriva dritta dritta dal Sud Italia. Il nome di questa danza deriva dal termine tarantola, il ragno famoso per rendere un po' pazze le vittime dei suoi morsi. Peter Elfelt, primo regista danese, realizza questi passi maliziosi con estrema leggerezza. Tuttavia, i ballerini sembrano stare un po' stretti. Elfelt filma, in effetti, nei suoi studi, per poter disporre della corretta illuminazione. Queste piroette sono estratte da Napoli, un balletto di August Bournonville (1805-1879), primo ballerino della compagnia di balletto reale danese», dalla scheda del film nel database online (fonte). Note: sulla pagina del sito relativa al film è possibile vedere il film stesso (accompagnamento musicale composto da Antonio Coppola, 2008), oltre alla scheda ad esso relativa. Film conservato presso: Det Danske Filminstitut. *Tarantellen af Napoli*, nonostante sia di produzione estera, è stato inserito nel presente database perché imprescindibilmente legato alla cultura italiana. Fonte: Europa Film Treasure (database cinematografico online. Indirizzo: <http://www.europafilmtreasures.it/PY/290/vedi-il-film-tarantella_a_napoli>; pagina consultata il 12.01.2013).

14. Anno: **1905**; titolo: *Malia dell'oro, La*; regia: Filoteo Alberini; produzione: Alberini & Santoni, Roma; soggetto: Augusto Turchi; commento musicale: Romolo Bacchini; prima proiezione pubblica/prima visione: Roma,

Cinematografo Moderno, 18.11.1905; lunghezza originale: 250 m (6 quadri); scena e tipologia di danza: balletto classico. Dalla foto di scena pubblicata nel volume di A. Bernardini si desumono le seguenti informazioni: costumi da danza classica, mezze punte, assetto teatrale nei confronti della macchina da presa. Funzione della danza nel film: attrazione, diegetizzata; danzatore/danzatrice: danzatrici in costume da danza classica e mezze punte; genere del film: pantomima-ballo. Trama: «È la storia di un povero pittore ridotto in miseria cui improvvisamente apparisce la Dea Fortuna che lo fa ricco e lo trasporta nel suo regno fatato. Il pittore è preso dalla febbre dell'oro, e cede alle lusinghe del Genio del Male e alle insidie di passioni allettatrici. Con queste profonde il danaro ricevuto dalla Fortuna e si ritrova povero e ramingo. È soccorso allora dall'amata fanciulla ch'egli aveva abbandonata e che nel frattempo aveva raggranellato col lavoro un buon gruzzolo. La Dea Fortuna riapparisce per accogliere sotto la sua guida i due giovani amanti», *Catalogo Cines*, Roma, gennaio-aprile 1907. Indice dei quadri: La soffitta del pittore. - Il palazzo della Fortuna (danza dell'oro). - L'antro del genio del male (danza delle passioni). - Triste risveglio e provvido incontro. - Il trionfo della Fortuna (danza dei fiori). - Apoteosi. Note: «Film n.3 del *Catalogo Cines 1907* e del *Catalogo Cines 1911*, che lo presentano come una "pantomima-ballo". Venduto prima (nel «Bollettino Cines» n.8, luglio 1906) a L.500, e poi (nel *Catalogo Cines 1907*) a L.312,50 + 20 L. per la copia virata e 20 L. per lo spartito musicale che accompagnava la copia (nel 1907, sulla rivista "Il Cinematografo", veniva invece venduto a L. 0,90 al metro). Il film venne presentato al Moderno di Roma, assieme alla comica *Un colloquio disturbato* (sempre girato da Alberini) in una speciale serata inaugurale della stagione invernale della sala. Non si può quindi dubitare che si tratti di un film della Alberini & Santoni, anche se alcune fonti lo attribuiscono alla Cines. È tuttavia curioso e difficilmente spiegabile il fatto che - come avverrà alcuni mesi dopo con l'arrivo alla Cines di Gaston Velle, che rifarà a Roma alcuni dei film che aveva appena finito di girare per la Pathé Frères [...] - il soggetto e lo stile di questa pantomima venissero ricalcati da un film di produzione Pathé dell'agosto 1906, *L'obsession de l'or* (135 m, film Pathé n.1466, tit. italiano *L'ossessione dell'oro*). Il film di Alberini ebbe larga diffusione in Italia: dopo la "prima" al Moderno (con commento orchestrale) fu ripreso, sempre a Roma, al cinematografo Lumière dal 9 marzo 1906 (con orchestra diretta dal M. Andrea Carrara). Nel 1906 fu poi

proiettato a Venezia (Cinema Minerva) dal 27 aprile (con orchestra diretta da M. Cuccolo); a Padova (Teatro Garibaldi) dal 19 maggio; a Piacenza (Politeama Piacentino) dal 5 giugno; a Bologna (Politeama D'Azeglio) dal 24 agosto; a Verona (Arena) dal 25 agosto; a Trieste (Politeama Rossetti) in settembre; a Pesaro (Teatro Rossini) dal 27 ottobre; ecc. Nell'aprile 1906 il film veniva offerto agli esercenti dell'impresa di Luigi Roatto, che lo pubblicizzava scrivendo tra l'altro: "La musica - ha scritto H. Beyle - è più eloquente della parola. Se dunque un'azione cinematografica ha il valido sussidio di note che ne sono espressione nobile ed efficace, allora essa assurge veramente ad una nuova forma d'arte, che nulla ha da invidiare alle altre, ed il cinematografo, al gradito godimento degli occhi, aggiunge quello dell'udito e quelli più ineffabili dell'animo. Durata dello spettacolo, compreso intermezzi musicali: due ore"». Il volume di A. Bernardini contiene una foto di scena del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 19-20. Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 117: la Prolo lo indica come "féerie".

15. Anno: **1905**; titolo: *Nell' Assenza dei padroni*; regia: Filoteo Alberini; produzione: Alberini & Santoni, Roma; data disponibilità della copia: novembre 1905; lunghezza originale: 140 m; scena e tipologia di danza: durante una cena, ospiti e invitati danzano, danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Un servo ed una cameriera, approfittando della momentanea assenza dei loro padroni, decidono di fare un'allegria cenetta, cui invitano anche il vecchio portinaio e sua moglie. Bevono, brindano, danzano, ma d'improvviso giungono i padroni, i quali puniscono gli allegri servitori», *Catalogo Cines*, Roma gennaio-aprile 1907. Note: «Film n.5 del «Bollettino Alberini & Santoni» n.4, febbraio 1906 e n.6 del *Catalogo Cines 1907* e del *Catalogo Cines 1911* che lo presentano come di genere "comico". Venduto a L. 175, il film venne anche esportato in Germania (nel 1907) e in Francia (nel febbraio 1908). Riprende l'idea di questo film (che sarà poi ricorrente nelle commedie, non solo del cinema italiano) anche *Nos bons domestiques* (55 m),

prodotto e distribuito dalla Pathé Frères nel 1906. Con lo stesso titolo, la Cines realizzerà una nuova variazione sul tema nel 1912⁹¹⁵. Il film è citato anche con il titolo *I padroni sono assenti*». Il volume di Bernardini contiene anche una foto di scena del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 21.

16. Anno: **1906**; titolo: *Camorra napoletana, La*; produzione: Ambrosio e C., Torino; lunghezza originale: 192 m (3 parti); scena e tipologia di danza: «Il ballo ed il complotto dei camorristi», dal *Programma del The American Bioscope Roatto al Politeama Ariosto di Reggio Emilia*. Scena e tipologia di danza: danza di società (?) o ballo folclorico (?); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: Film in tre parti. «1. Una povera madre abbandonata. - La prepotenza della Camorra che approfittando della miseria, vorrebbe affigliare alla Camorra il di lei bambino ancora in fasce. - Offrono perciò il pugnale, denaro e codice, emblemi dell'associazione. - Rifiuto sdegnoso della madre. L'aiuto di un operaio onesto. - Dichiarazione d'amore. La minaccia del capo camorrista. 2. All'osteria di campagna. - Il ballo e il complotto dei camorristi.; l'arrivo degli innamorati. - Il gioco del tocco. - L'offesa. - La risposta. - La tirata di coltello. - Le guardie. - Duello rusticano. - Delitto. - Fuga. - Inseguimento. - Lotta. 3. Alla propria abitazione. - Senza chiave. - La vendetta di Rosa», *Programma del The American Bioscope Roatto al Politeama Ariosto di Reggio Emilia*, 6 ottobre 1906. Note: «Film n.30 della lista Vitrotti, presentato anche al Teatro della Fortuna di Fano il 21 ottobre 1906. Il film è conosciuto anche con il titolo *La camorra*». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 31.

17. Anno: **1906**; titolo: *Danze a trasformazione*; produzione: Cines, Roma; commento musicale: Romolo Bacchini; data disponibilità della copia:

⁹¹⁵ Vd. anche le voci nn. 125 e 135 del presente indice.

novembre 1906; lunghezza originale: m 85; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «È un'elegantissima cinematografia di danze internazionali e trasformazioni eseguite da due note e abili danzatrici. La nostra pellicola è aristicamente colorata», *Catalogo Cines*, Roma, gennaio-aprile 1907. Note: «Film n.41 del *Catalogo Cines 1907* e n.42 del *Catalogo Cines 1911*, che non ne precisa il genere: ma si trattava evidentemente di una "attrazione". Veniva venduto a L. 106, 25 + 80 L. per la copia colorata + 5 L. per lo spartito musicale che accompagnava la copia. Il film venne proiettato al Lux et Umbra di Roma dal 26 novembre 1906. Il film è conosciuto anche con i titoli *Danze a trasformazioni* e *Danze internazionali*». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 36.

18. Anno: **1906**; titolo: *Dopo un veglione*; regia: Gaston Velle; produzione: Cines, Roma; fotografia: Filoteo Alberini; data disponibilità della copia: novembre 1906; lunghezza originale: 72 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «All'uscita di un ballo di carnevale due vagheggini pensano di conquistare qualche graziosa mascherina. Molte si rifiutano al loro invito: una, finalmente, accetta e li segue al Restaurant dove i due pretendenti, dopo essere venuti a lite per la misteriosa incognita, scoprono che è un'orribile vecchia», *Catalogo Cines*, Roma, gennaio-aprile 1907. Note: «Film n.40 del *Catalogo Cines 1907* e n.41 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presentano come una "comica". Il film, che veniva venduto a L. 97 + 7 L. per la copia virata, venne esportato anche in Francia nel febbraio 1908». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 38.

19. Anno: **1906-1909**; titolo: *Neapolitan? Dance*; regia: Alexander Shiryaev; interpreti: Natalia Matveeva; scena e tipologia di danza: tarantella-

balletto?; funzione della danza nel film: attrazione; danzatore/danzatrice: Natalia Matveeva; genere del film: "dal vero". Trama: «[Natalia] Matveeva, with tambourine, on open-air stage». Note: Formato: negativo 35 mm. Durata: 1' 25". Fonte: Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 145.

20. Anno: **1906-1909**; titolo: *Neapolitan? Dance*; regia: Alexander Shiryayev; interpreti: Natalia Matveeva; scena e tipologia di danza: tarantella-balletto?; funzione della danza nel film: attrazione; danzatore/danzatrice: Natalia Matveeva; genere del film: "dal vero". Trama: «[Natalia] Matveeva, with tambourine, on open-air stage». Formato: negativo 17,5mm, restaurato e trasferito in 35mm. 1109 fotogrammi; durata: 1'10". Fonte: Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 145.

21. Anno: **1906**; titolo: *Onore rusticano*; regia: Gaston Velle; produzione: Cines, Roma; fotografia: Filoteo Alberini; prima proiezione pubblica/prima visione: Roma, Cinemarografo Moderno, 20.10.1906; lunghezza originale: 100 m; scena e tipologia di danza: contadini e contadine sono riuniti a bere e danzare nei pressi dell'osteria del villaggio. Scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «È un dramma rapido, caratteristico, che si svolge in piena campagna romana. Una giovane contadina ama follemente un carrettiere, il quale la tradisce con la moglie di un oste. Una lettera anonima svela alla disgraziata l'ignobile tresca, ed ella per vendicarsi decide di raccontare all'oste l'inganno di cui è oggetto per parte della sua infedele consorte. Un giorno, mentre molti contadini e contadine sono gioiosamente riuniti a bere ed a danzare nei pressi dell'osteria del villaggio, una tragica scena si svolge in fondo alla cantina dell'osteria. L'uomo tradito, che ha invitato il giovane carrettiere in quel luogo solitario, impegna con lui un terribile duello a colpi di coltello. Il carrettiere cade

mortalmente ferito e l'oste si salva con la fuga. Tutti si fanno attorno alla vittima; la sua giovane fidanzata in uno slancio di dolore e affetto vorrebbe abbracciarlo, ma egli la respinge per indirizzare un bacio alla sua amante. A questa vista la giovanetta, fuori di sé per l'ira e per la gelosia, afferra il coltello ancora tiepido del sangue del primo delitto e ferisce l'odiata rivale», «Bollettino Cines», Roma, n.11, ottobre 1906. Note: «Film n.37 del *Catalogo Cines 1907* e n. 38 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico". Il film veniva venduto a L. 125. Il soggetto del film venne pubblicato anche su "Il Messaggero" di Roma il 21 ottobre 1906. A Roma il film uscì anche al cinema Lumière dal 30 ottobre e a Messina al Cinema Moderno dal 13 aprile 1907». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 44.

22. Anno: **1906**; titolo: *Ospite sgradito*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: maggio 1906; lunghezza originale: 55 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: Comico. Trama: «Un individuo, sorpreso dal cattivo tempo dopo la mezzanotte, chiede ospitalità a un buon vecchio che acconsente a riceverlo; ma il nuovo arrivato disturba in mille modi la tranquillità del padrone di casa: divora la sua cena, fuma i suoi sigari, canta, suona, danza... Finalmente l'altro, esasperato, discaccia l'importuno a colpi di granata», *Catalogo Cines*, Roma, gennaio-aprile 1907. Note: «Film n.14 del *Catalogo Cines 1907* e del *Catalogo Cines 1911*, che lo presentano come di genere "comico". Il film veniva venduto a L. 68,75 e dovrebbe essere il primo prodotto effettivamente dalla Cines (essendo gli altri 13 di produzione Alberini & Santoni)». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 46

23. Anno: **1906**; titolo: *Pompiere di servizio, II*; regia: Gaston Velle; produzione: Cines, Roma; fotografia: Filoteo Alberini; prima proiezione pubblica/prima visione: Roma, cinematografo Lux et Umbra, 29.09.1906; lunghezza originale: 82 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Fra un atto e l'altro un pompiere di servizio in un palcoscenico si diverte a curiosare indiscretamente attraverso le porte dei camerini degli artisti e vede scenette piccanti, strane, esilaranti. Ad un tratto un macchinista apre un rubinetto della presa d'acqua, la quale erompe impetuosamente dallo zampillo retto dal pompiere. Accade allora un pandemonio. Tutti gli artisti che escono dai camerini vengono bagnati da quella sgradita doccia improvvisata; il disgraziato pompiere, perduto in tanta confusione, corre sul palcoscenico, mentre sta per alzarsi il sipario sulla rappresentazione e non accorgendosi del trabocchetto aperto vi si precipita dentro. Lo rivediamo nel sottopalco nell'atto in cui viene fatto risalire dal macchinista insieme con una delle artiste che ha parte nello spettacolo. Risa e meraviglia generale. Il direttore di scena addirittura furibondo fa calare il sipario su quel malaugurato incidente e tutta la compagnia, artisti, ballerine, comparse, si slanciano addosso al povero pompiere, causa di tanta confusione», «Bollettino Cines», Roma, n.11, ottobre 1906. Note: «Film. N. 34 del *Catalogo Cines 1907* e n.35 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presentano come di genere comico. Il film, venduto a L. 102,50, venne esportato anche in Germania (nel 1906) e negli Stati Uniti, (nell'agosto 1907). A Roma il film venne proiettato anche al *Moderno* (dal 1 ottobre); uscì inoltre a Parma (Teatro Reinach, 4 novembre), a Trieste (Salone Edison, dicembre 1906, dove veniva attribuito alla Alberini & Santoni) e a Messina (cinematografo *Moderno*, dal 20 marzo 1907)». Il volume di A. Bernardini riporta una foto de «Le quinte della Cines per *Il pompiere di servizio*». Critica: «Anche la scena comica finale *Il Pompiere di Servizio* è di una comicità irresistibile e splendida per l'esecuzione fotografica», «La Gazzetta di Parma», Parma, 5 novembre 1906. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 50-51.

24. Anno: **1906-1909**; titolo: *Solo Folk Dance*; regia: Alexander Shiryayev; interpreti: Natalia Matveeva; scena e tipologia di danza: tarantella?; funzione della danza nel film: attrazione; danzatore/danzatrice: Natalia Matveeva; genere del film: "dal vero". Trama: «[Natalia] Matveeva, with tambourine, on open-air stage». Note: formato, negativo 35mm. Durata: 2' 38". Fonte: Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 145.

25. Anno: **1906-1909**; titolo: *Solo Folk Dance*; regia: Alexander Shiryayev; interpreti: Natalia Matveeva; scena e tipologia di danza: tarantella?; funzione della danza nel film: attrazione; danzatore/danzatrice: Natalia Matveeva; genere del film: "dal vero". Trama: «[Natalia] Matveeva, with tambourine, on open-air stage». Note: formato, negativo 17,5mm. Durata: 2' 22". Fonte: Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 145.

26. Anno: **1906**; titolo: *Tarantella*; produzione: Ambrosio e C., Torino; lunghezza originale: 43 m; scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Note: Film n° 28 della lista Vitrotti. Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona (Udine), La Cineteca del Friuli, 2002, p. 80. Cfr. anche: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), dov'è indicato come operatore: Giovanni Vitrotti.

27. Anno: **1906**; titolo: *Viaggio in una stella, Un*; regia: Gaston Velle; produzione: Cines, Roma (film n.23); fotografia: André Wanzel; soggetto: Gaston Velle; prima proiezione pubblica/prima visione: Roma, Cinematografo Moderno, 09.07.1906; lunghezza originale: 220 m (10 quadri); scena e tipologia di danza: balletto; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; danzatore/danzatrice: ballerine di danza classica con tutù e scarpe da punta;

genere del film: fantastico. Trama: «L'astronomo Nigadimus, scrutando attraverso il suo telescopio i misteri del cielo, scopre un nuovo astro di cui si innamora al punto di voler intraprendere un bizzarro viaggio alla sua conquista. Il servo gli suggerisce l'idea di arrivare alla stella entro una bolla di sapone; e infatti Nigadimus, ponendo in atto il consiglio, si fa chiudere entro un'enorme bolla di sapone e vola attraverso le zone eteree. La dea che abita la fulgida stella che ha innamorato l'astronomo, si meraviglia nel vedere arrivare nei suoi dintorni quel vecchio abitatore della terra; poi commossa ai suoi appassionati accenti, lo accoglie nella sua splendida dimora e invita altre stelle ad onorarlo con piacevoli danze. Giove, avuto sentore della venuta dell'intruso nelle sfere celesti, sopraggiunge irato in compagnia di Marte e di Mercurio; scaccia Nigadimus dalla stella e lo fa precipitare attraverso lo spazio. La domestica dell'astronomo mentre, sulla terrazza, è intenta a sciorinare i panni al sole, riceve in capo l'ombrello e il cappello del suo padrone, poi improvvisamente vede precipitare entro la tinozza del bucato, ricolma d'acqua, l'infelice Nigadimus, reduce dal suo avventuroso viaggio ad una stella», «Bollettino Cines», Roma, n.8, luglio 1906. Indice dei quadri: L'Osservatorio dell'Astronomo - La terrazza - La partenza - Le zone eteree (2 quadri) - La Stella - Nel Regno Astrale - Nello Spazio - Il ritorno. Note: «Film n. 23 del *Catalogo Cines 1907* e n. 24 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico". Il film - illustrato anche nel «Bollettino Cines» n.8 (luglio 1906) - veniva venduto a L. 275 + 5 L. per la copia virata e venne esportato anche in Francia (febbraio 1908). Velle aveva da poco girato una versione pressoché identica dello stesso soggetto per la Pathé Frères (*Voyage autour d'une étoile*, 290 m, film n. 1453 del *Catalogo Pathé* del 1907). Il film ebbe largo successo in Italia: venne anche presentato al Salon Parisien di Napoli dal 9 luglio 1906, al cinematografo Excelsior di Firenze dal 29 agosto e al Teatro Comunale "La Fenice" di Senigallia, in "4 sole straordinarie rappresentazioni", a partire da sabato 1° settembre 1906 dal Cinematografo Volta. Il film è conosciuto anche con il titolo *Viaggio di una stella*, *Viaggio nelle stelle* e *L'astronomo e la stella*». Il volume di V. Martinelli contiene anche tre foto di scena e l'immagine della copertina del fascicolo pubblicitario del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 61-64.

28. Anno: **1907**; titolo: *Avventure di Pulcinella, Le*; regia: Gaston Velle; produzione: Cines, Roma; soggetto: Gaston Velle; data disponibilità della copia: febbraio 1907; lunghezza originale: 400 m (20 quadri); scena e tipologia di danza: danze di folletti e scena in cui l'uomo che ha comprato la bambola danza con lei; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: fantastico. Trama: «Mastro Fantoccio ha fabbricato un Pulcinella e una Bambola cui ha applicato meravigliosi meccanismi. Un ricco signore acquista la Bambola, allontanandola così da Pulcinella, che ne è innamorato alla follia. Disperato, Pulcinella vorrebbe uccidersi, ma lo salva la fata dei giocattoli, che gli dona un talismano con il quale potrà ritrovare la sua adorata. A cavallo Pulcinella fugge dal magazzino di Mastro Fantoccio: quest'ultimo lo insegue, ma il burattino gli sfugge, grazie all'aiuto di alcuni Gnomi dell'Abisso, che demoliscono il ponte sul quale è appena passato. Poi però precipita egli stesso fino al centro della Terra, dove dei mostri lo portano davanti al Genio delle Tenebre: questi è però amico della Fata delle Bambole e lo invita ad assistere a bellissime danze di folletti. Un fungo gigante fa riemergere Pulcinella sulla Terra: ancora minacciato da Mastro Fantoccio e dai suoi servi, se ne libera con un talismano, facendo crescere gli alberi ai quali restano impiccati. Arriva infine al castello del compratore della Bambola, che sta danzando con lei: spinto dalla gelosia, Pulcinella incendia il castello, rapisce la Bambola e la riporta al magazzino di Mastro Fantoccio, dove tutti i giocattoli festeggiano in una apoteosi il loro ritorno», dal *Catalogo Cines*, Roma, gennaio-aprile 1907 e «Catalogo delle films al 1° gennaio 1911», Roma, Cines, 1911). Indice dei quadri: Il Bazar di Maestro Fantoccio - L'albergo misterioso - l'Asino ricalcitante - Il ponte che crolla - L'abisso - I mostri sotterranei - Il genio delle tenebre - Il fungo ascensore - La foresta mobile - I nani incendiari - Il castello in fiamme - Ratto della bambola - Attraverso i giardini - La cascata - Ritorno al Bazar - La fata delle bambole - Le bambole meravigliose -Lo scrigno magico - Danza dei giocattoli - Apoteosi. Note: «Film n. 52 del *Catalogo Cines 1907* e n.53 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico". Il film veniva venduto a L. 500 + 120 L. per la copia colorata. Il film venne proiettato al Cinematografo Moderno di Roma dall'8 aprile 1907, ma era già stato proiettato al Concorso nazionale cinematografico di Torino (febbraio

1907), vinto dalla Cines. Il film è conosciuto anche con il titolo *Pulcinella*». Critica: «Ieri sera ammiratissima la sorprendente ed interessante cinematografia *Le avventure di Pulcinella*, lunga 600 metri e a colori. Il soggetto di grande novità e di alta meraviglia e la perfezione artistica cinematografica hanno richiamato molto scelto pubblico, che ha anche applaudito entusiasticamente la coppia Furster», «Gazzetta di Messina e delle Calabrie», Messina, 1/2 luglio 1907. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 67-68.

29. Anno: **1907**; titolo: *Fauno, II*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: ottobre (?) 1907; lunghezza originale: 82 m; scena e tipologia di danza: alcune ninfe danzano; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: fantastico. Trama: «Un cavaliere sorprende alcune ninfe che danzano intorno all'erma di un fauno: invaghitosi di una di esse vorrebbe abbracciarla, ma il dio silvano, geloso, si anima e ferisce il cavaliere. Lo soccorre Cupido, il quale gli concede in isposa la bella ninfa, tra il gaudio delle altre compagne che intessono in loro onore graziose danze», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: «Film n.72 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico"». Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 120, dov'è classificato come "ballo". Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 80-81.

30. Anno: **1907**; titolo: *Fornaretto di Venezia, II*; regia: Mario Caserini; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ubaldo Maria Del Colle, Fernanda Negri-Pouget; soggetto: dal dramma *Il Fornaretto* (1846) di Francesco Dall'Ongaro; visto di censura: 4762 del 16.10.1914; data disponibilità della copia: ottobre 1907; lunghezza originale: 228 m (14 quadri); scena e tipologia di danza: danza di

società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Un garzone di fornaio commette l'imprudenza di impadronirsi di un pugnale che trova vicino al cadavere di un cavaliere ucciso. È arrestato, accusato di omicidio e condannato a morte. Il suo sventurato genitore riesce a scoprire il vero assassino e a provare al Consiglio dei Dieci l'innocenza del figlio; ma troppo tardi, ché il carnefice ha già eseguita la terribile sentenza», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Indice dei quadri: 1. L'agguato. - 2. Gli amanti sorpresi. - 3. La sfida; il delitto. - 4. L'arresto dell'innocente. - 5. Angoscia di padre. - 6. Alla festa da ballo. - 7. Il fodero del pugnale; stemma rivelatore. - 8. «Salva mio figlio o ti denuncio!». - 9. Al carcere. - 10. La fuga. - 11. Nuovamente arrestato. - 12. Al palazzo dei Dogi. - 13. La grazia tardiva; il patibolo. - 14. Povero Fornaretto. Note: Nel volume di A. Bernardini si trova la seguente nota: «Film n. 75 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 82.

31. Anno: **1907**; titolo: *Tarantella sorrentina*; regia: Roberto Troncone; produzione: Fratelli Troncone, Napoli; fotografia: Roberto Troncone; lunghezza originale: 90 m; scena e tipologia di danza: tarantella; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: danze caratteristiche ("dal vero"). Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona (Udine), La Cineteca del Friuli, 2002, p. 91. Cfr. anche: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I).

32. Anno: **1908**; titolo: *Ballo mascherato*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; lunghezza originale: 162 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata. Note: nel volume di Bernardini adottato come fonte, il film compare nella sezione in cui sono riuniti i titoli considerati incerti, perché risultano da fonti d'epoca o da fonti successive prive di particolare attendibilità e sono privi di riscontri in grado di comprovarne l'effettiva

esistenza o di escludere che si tratti di titoli alternativi di film già inseriti nella filmografia. «Titolo citato solo dalla rivista "La Cinematografia Italiana". Forse si tratta del film n. 312 della lista Vitrotti, che con il titolo *In maschera*, lo riporta verso la fine del 1909. Mancano altre informazioni». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 430.

33. Anno: **1908**; titolo: *Cassaforte elettrica*; produzione: SAFFI-Comerio, Milano; data disponibilità della copia: novembre 1908; lunghezza originale: 95 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Nell'ufficio di un finanziere, in una banca, si presenta un inventore, che spiega come abbia creato un marchingegno a prova di ladri. Invitato a sperimentarlo sulla cassaforte del finanziere, egli la collega all'impianto elettrico e invita il padrone ad aprirne lo sportello. Questi ci prova, prende una tremenda scossa e non riesce più a staccare la mano dalla maniglia. La scena successiva mostra lo stesso ufficio di notte. Un asso del grimaldello si introduce nell'ufficio da una finestra e assale la cassaforte; riceve però a sua volta la scossa, che lo porta a eseguire una involontaria danza e a emettere grida tali da richiamare il finanziere che con gli amici stava partecipando, nelle vicinanze, a una festa danzante. Tutti accorrono e canzonano il malcapitato ladro, il quale, quando la corrente viene staccata, si dà a precipitosa fuga dalla finestra. Ne segue un movimentato inseguimento, che termina quando il ladro riesce a mettersi in salvo superando un'alta cancellata, mentre uno degli inseguitori vi resta appeso, preso negli spuntoni con le falde del cappotto», «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, November 12, 1908. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 127.

34. Anno: **1908**; titolo: *Conte di Montecristo, II*; regia: Luigi Maggi; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Umberto Mozzato; fotografia: Giovanni Vitrotti; soggetto: Giuseppe Rota, ispirato al romanzo *Le comte de Montecristo* (1845) di Alexandre Dumas sr.; commento musicale: Paolo Giorza; scenografia: Giuseppe Rota; data disponibilità della copia: novembre 1908; lunghezza originale: 297 m; scena e tipologia di danza: balletto classico (?); funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: film-balletto, drammatico. Trama: «Registrazione cinematografica dell'"azione mimica" in quattro parti e sette scene scritta dal coreografo Giuseppe Rota e musicata dal maestro Paolo Giorza». Note: Il volume di A. Bernardini in nota informa: «Film n. 182 della lista Vitrotti. Si tratta di un film-balletto, che venne distribuito anche negli Stati Uniti. Dell'idea di realizzare questo film, che avrebbe dovuto essere lungo circa 1500 m, si era discusso più volte sulle riviste specializzate (cfr. per esempio l'art. *Una cinematografia grandiosa ed una speculazione colossale*, in «La Cine-Fono», Milano, n. 1, 1° ottobre 1908)». Il volume di A. Bernardini riporta la seguente nota critica: «Questo straordinario ballo di soggetto tanto importante e conosciuto, di musica così gentile e armoniosa, che fu ripetuto quaranta sere di seguito a Napoli e venticinque a Milano, verrà ora completamente cinematografato a colori, perché faccia il giro del mondo, accompagnato da grande o piccola orchestra, come se si rappresentasse sulla scena», «La Cinematografia Italiana», Milano, 1908. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 132-133.

35. Anno: **1908**; titolo: *Duello in maschera, Un*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: marzo 1908; lunghezza originale: 105/115 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «In un veglione, per motivo di giusta gelosia, si accende una fiera lite tra due signori che sono in maschera. Un duello è inevitabile e avviene subito, nei pressi del teatro, alla luce delle fiaccole. È una scena veramente tragica, cui fanno strano contrasto i bizzarri costumi da

maschera che indossano i duellanti e i padrini», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: Il volume di A. Bernardini informa in nota: «Film n° 90 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Altri titoli: *Un duello mascherato* e *Un duello dopo il ballo*. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 140-141.

36. Anno: **1908**; titolo: *Farfalle, Le*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: febbraio 1908; lunghezza originale: 192 m; scena e tipologia di danza: danza serpentina; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: fantastico. Trama: «Un giapponese collezionista d'insetti fa prigioniera una bellissima farfalla bianca, ma una farfalla nera che dell'altra è innamorata riesce a liberarla, rimanendo a sua volta vittima del collezionista che per castigarla le taglia le ali. Un nugolo di farfalle bianche accorre allora pietosamente intorno alla povera salma spaventando l'uomo crudele», *Catalogo delle Films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. «La ripresa dal vivo di un balletto basato sull'iterazione della "danza serpentina", viene usata come finale per una favola amorosa d'ambientazione cinese. I primi due quadri, con la cattura della ballerina-farfalla e la violenta punizione del pretendente-calabrone, rispettano una sorta di idea coreografica complessiva. Ma, nell'ultimo, la realtà documentale si trasfigura, e quell'insieme di tuniche bianche agitate con perizia sulle quali le colorazioni manuali vanno a depositarsi (forse?) casualmente in un incessante, complesso e fantasmagorico caleidoscopio, paiono (a posteriori?) anticipare quel "dinamismo cromatico" di sapore futurista di imminente certificazione (il Manifesto marinettiano, è noto, è del 1909)», CM, scheda relativa al film nel database de "Le giornate del cinema muto": http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=5002). Note: «Film n. 85 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico". In realtà si tratta di un film sperimentale, la registrazione di un balletto allegorico, in due parti, ambientato su di un palcoscenico, e distribuito assieme a un apposito commento musicale che doveva essere eseguito in sala,

sincronizzato con le immagini. Nella pubblicità era presentato come un film "a trucchi" e "colorato a mano". Il film è conosciuto anche con il titolo *Les Papillons*». Frasi di lancio inserite nella copertina del «The Moving Picture World», New York, February 1, 1908: «A beautiful hand colored film unequaled by any previous production»; «A delightful novelty embodying a musical development of the rhythmic art, as typified by the Japanese Butterfly dance which is now being presented in all European centers. In this beautiful film the Cines are endeavoring to develop a new idea in film art; the musical score is a brilliant composition and in conjunction with the film a most pleasing production is offered. *The Butterfly or Papillons* is a Japanese dance speciality with an introductory story of the birth and death of a butterfly who has fallen into the hands of humans and in fantastic fairy conception they destroy him who would hold captive theirs. It is fair to say that nothing in the coloring of films has approached this piece of work, which lends itself exquisitely to the sinuous music which is incidental to every scene in the production. A feature film with feature music. Composed, staged and presented at lawn fete given by the King of Italy». Datato 1910 in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), pp. 117-184. Critica: «No more dazzling effect has probably been attempted than is here used, united in one grand harmony of light, color, music and dance. We understand the Society Italian Cines were commissioned by the King of Italy to compose fitting music for the famous Japanese Butterfly Dance and to arrange and present same at a lawn fete given in the gardens of the Quirinal Palace, and under royal consent procure a cinematograph negative for presentation to the world», «The Moving Picture World», New York, February 8, 1908. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 146.

37. Anno: **1908**; titolo: *Il ritorno del forzato*; produzione: Itala Film, Torino; data disponibilità della copia: agosto 1908; lunghezza originale: 147/150 m; scena e tipologia di danza: danza di società/danza folclorica?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «L'innamorato

invita la sua bella ad un ballo popolare. Alcuni teppisti lo provocano per togliergli la ragazza; il giovane con un formidabile pugno ne getta uno a terra che muore. Arresto e condanna alla deportazione. Fuga dal reclusorio insieme ad altri due compagni. Persecuzione. L'innamorato riesce ad arrivare alla casa della sua bella, ove riceve la dolorosa notizia che essa è morta di dolore. La polizia lo insegue, ma esso riesce a sfuggire da una finestra e corre al cimitero per piangere sulla tomba dell'innamorata», *Programma di sala del cinematografo Excelsior di Reggio Emilia*, s.d. [1908]. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 189.

38. Anno: **1908**; titolo: ***Pierrot all'inferno***; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: aprile 1908; lunghezza originale: 195 m; scena e tipologia di danza: ridda; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Il Diavolo che si annoiava all'inferno viene al mondo e si innamora di Colombina, la quale, a sua volta, è amata da Pierrot. Il Diavolo, geloso e vendicativo, porta i due poverini nel suo tenebroso regno, ove li fa assistere a scene spaventose, a ridde di mostri e satanelli, ma per buona ventura Cupido soccorre i due amanti e, liberatili dall'inferno, li riconduce sulla terra ove promette loro vita lunga e felice», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: Il volume di Bernardini e Martineli riporta la seguente nota critica: «This is a fine example of elaborate staging, some remarkable pretty transformtaion effects being worked [...] and a ballet scene being presented, among others», «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, July, 16, 1908. Inoltre lo stesso volume informa in nota: «Film n° 93 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico"». Altri titoli: *Le gelosie di Satana* e *I tre peccati del diavolo*. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 178-179.

39. Anno: **1908**; titolo: *Polvere birbona*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; fotografia: Giovanni Vitrotti; data disponibilità della copia: aprile 1908; lunghezza originale: 136 m; scena e tipologia di danza: moglie e suocera ballano, vittime di una magica polverina. Danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Non è molto allegra la vita tra una moglie bisbetica e un marito succube. Cosicché, quando lui legge sul giornale che è stata perfezionata una polvere miracolosa che, spruzzata sulle persone, le rende allegre, subito si reca dal droghiere e ne acquista vari flaconi, che riversa in un soffietto. L'effetto è davvero sorprendente: moglie e suocera, irrorate dalla poverina, prendono a ballare e a cantare senza posa. L'incantesimo si ripete anche per la strada, quando ignari passanti vengono investiti dalla prodigiosa polverina, con contorno di disastri e capitomboli», «The Moving Picture World», New York, May, 2, 1908. Note: «Film n.203 bis della lista Vitrotti». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 181.

40. Anno: **1909**; titolo: *Bella andalusa, La*; produzione: Cines, Roma; visto di censura: 4187 del 07.09.1914; data disponibilità della copia: agosto 1909; lunghezza originale: 216 m; scena e tipologia di danza: bolero; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-sentimentale. Trama: «Manuel, il contrabbandiere, sta per partire per una spedizione e va a salutare la sua bella, l'andalusa Dolores, e tra baci e lacrime le lascia come pegno del proprio amore un anello e un ritratto. Durante l'assenza di Manuel, Dolores è triste e sua madre, per distrarla, la porta da alcune amiche, inducendola a ballare un bolero. Quando Manuel ritorna, un amico lo informa che la sua bella si è data alla pazza gioia e ha ballato con un altro. L'uomo corre allora a casa della ragazza e, avendola sorpresa a baciare un ritratto (che non sa essere il suo), l'accusa di tradimento ed esige di controllare chi vi sia raffigurato. Di fronte a tale mancanza di fiducia, Dolores si impunta, non vuole mostrargli il ritratto; e quando il giovanotto le dà uno schiaffo, si toglie l'anello dal dito e lo caccia via, decisa a non rivederlo mai più. Il tempo passa, i due giovani separati sono infelici e

devono lottare ciascuno contro il proprio orgoglio: Dolores si ammala e quando un amico avverte Manuel che sta per morire, lui corre al suo capezzale, per scoprire che la donna sta baciando proprio il suo ritratto. Egli allora implora il perdono di Dolores e, vinta la sua resistenza, l'ottiene: dopo pochi giorni i due innamorati sono felicemente sposati», «La Cine-Fono e la rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 72, 7 agosto 1909. Note: Il volume di Bernardini informa: «Film n. 207 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come una "commedia". In alcune sale il film veniva invece presentato come "dramma passionale", con l'aggiunta del sottotitolo: *I dolorosi effetti d'una ingiusta gelosia*». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 234.

41. Anno: **1909**; titolo: *Camargo, La (Una gavotte tra i briganti)*; produzione: Roma Film, Torino; visto di censura: 8282 del 29.03.1915; data disponibilità della copia: 31.10.1909; scena e tipologia di danza: gavotta; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-sentimentale. Trama: «Parte prima - Una "Gavotte" fra i briganti. La banda di Giorgio Montel assale una diligenza che attraversa i paesi selvaggi della Borgogna, sperando di catturare qualche ricco mercante. Ma dalla vecchia carrozza, leggera come una silfide, balza la Camargo. I briganti, affascinati dalla bellezza e dalla celebrità si commuovono e le chiedono in ginocchio di ballare una gavotta per loro. La Camargo accetta e questa danza, ballata al suono di due pifferi dinanzi ad una platea di briganti, forma un quadro nuovissimo pieno di sentimento e di grazia. Parte seconda - Per un bacio Montel sfida la morte. Nel cuore di Giorgio Montel la ballerina ha lasciato una traccia incancellabile. Egli vuol rivedere la danzatrice, vuol chiedere un bacio e sfidando i gendarmi che ne spiano ogni passo, corre al teatro della Commedia dove sa di trovare la donna che egli ama. La fatale imprudenza gli costerebbe la vita perché egli è stato seguito e, con un abile appostamento, arrestato. Ma la Camargo, resa onnipotente dalla sua bellezza, non esita un attimo. Corre da Luigi XV e con un sorriso adorabile ottiene la grazia per il suo cavalleresco ed avventuroso innamorato», pubblicità della Roma Film,

«Lux» sett., Napoli, n.2, 7 novembre 1909. Note: «Film attribuito dalla censura e da M.A. Prolo alla Latium film e dalla rivista mensile «Lux» all'Aquila Films. Negli Stati Uniti venne distribuito dalla Eagle Film Exchange di Philadelphia e in Gran Bretagna dalla Williamson. Allo stesso personaggio, ma basandosi su di un poema di Alfred de Musset, dedicherà un film anche la Film d'Art francese, nel 1912. Il film è noto anche con il titolo *Per un bacio Montel sfidò la morte*». Il film è basato sulla vicenda della celebre ballerina francese Camargo, favorita di Luigi XV (XVIII sec.), che fece innamorare di sé il celebre bandito Giorgio Montel. Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 129. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 238-239.

42. Anno: **1909**; titolo: *Danza dei vagabondi*; produzione: Ambrosio, Torino; Fonte: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I)

43. Anno: **1909**; titolo: *Danze internazionali*; produzione: Cines, Roma; visto di censura: 4188 del 7.09.1914; data disponibilità della copia: 20.12.1909; lunghezza originale: 96 m; scena e tipologia di danza: danze folcloriche; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Elegante riproduzione di danze napoletane, spagnole e brasiliane», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: «Film n. 268 del *Catalogo Cines 1911*, che non ne specifica il genere. Il film rientra comunque nelle cosiddette "attrazioni"». Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 127, dov'è citato come "Danza internazionale" e classificato come comica. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 276.

44. Anno: **1909**; titolo: *Giove s'annoa*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: agosto 1909; lunghezza originale: 210 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Giove nell'Olimpo si annoia: nemmeno le danze delle voluttuose schiave gli alzano il morale; allora decide di venire sulla terra. Con un balzo raggiunge una nave, che lo porta in una grande città. Per prima cosa, si reca in un negozio di abiti, da cui esce abbigliato con tight e cappello a cilindro, ma non abbandona il camicione che ha addosso: desta quindi tra i passanti viva ilarità. Va poi allo stadio e, affascinato dagli attrezzi sportivi moderni, ne acquista in grande quantità e, con una saetta fatta sprizzare dalla testa, li spedisce nell'Olimpo. Ultima tappa è un teatro, dove finisce per esibirsi sul palcoscenico tra due vistose ballerine. Qui lo rintraccia Giunone, la quale, senza por tempo in mezzo, lo rispedisce lassù, da dove era venuto», «Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n.33, 12 August 1909. Note: «Film n. 206 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico"». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 309-310.

45. Anno: **1909**; titolo: *Martire pompeiana*; regia: Giuseppe De Liguoro; produzione: SAFFI-Comerio, Milano; interpreti: Giuseppe de Liguoro; scenografia: Sandro Properzi; data disponibilità della copia: 02.11.1909; lunghezza originale: 300 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «A Pompei, verso sera si svolge la festa a Venere Afrodite: l'etèra Clyo danza dopo che la maga Sabina ha predetto il futuro; poi la bella Nica annuncia l'ora della preghiera e le danzatrici le si raccolgono intorno, offrendo incensi alla danzatrice fatta dea. Nica e Clyo - schiave del Ceramico - si amano come sorelle; Nica è innamorata del gladiatore Icelo, che, durante un amplesso, promette di liberarla dalla schiavitù. Giunge però un ricco patrizio, Sava, venuto a fare la sua scelta tra le belle del Ceramico: egli indica proprio Nica, che si ribella alle sue pretese e viene fustigata a sangue e gettata in prigione. Clyo, decisa a salvarla, corre ad avvertire Icelo, rubando un cavallo e recandosi

alla scuola dei gladiatori: Icelo raggiunge la prigione, uccide la guardia e fugge con Nica, mentre Cloy, per proteggere i fuggiaschi, perde la vita sulla croce, perché rifiuta di rivelare da chi Nica sia stata liberata. Nella loro fuga Nica e Icelo passano nel luogo dell'infame patibolo e, scoperto il corpo di Cloy, addolorati, gli danno degna sepoltura, alla presenza anche delle belle del Ceramico, venute a recare corone di fiori. Sopraggiunge allora il patrizio Sava e Icelo lo uccide. Davanti alla fossa della martire, dove sono cresciute le rose, Nica e Icelo baciano i fiori, ricordando che Cloy è morta per il loro amore», pubblicità della SAFFI-Comerio, «Lux», sett., Napoli, n.1, 31 ottobre 1909. Note: «In Gran Bretagna il film venne distribuito nel novembre 1909 dalla Cosmopolitan Film Co. e in Francia dall'Itala Film. Il film era conosciuto anche con il titolo *Martire di Pompei*». Il volume di A. Bernardini contiene anche due foto di scena del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 327-328.

46. Anno: **1909**; titolo: *Massinelli ama il ballo*; produzione: Società Italiana Pineschi, Roma; lunghezza originale: 130 m (6 quadri); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Note: «Primo film di una serie comica della Pineschi dedicata al personaggio di Massinelli: della serie, scarsamente pubblicizzata, non si conosce il nome dell'interprete. Il personaggio era stato inventato dal comico milanese Eduardo Ferravilla; poiché non risulta che l'attore fosse l'interprete di questa serie Pineschi, potrebbe trattarsi in questa occasione di un suo imitatore». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 331.

47. Anno: **1909**; titolo: *Melomane, II*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: agosto 1909; lunghezza originale: 70/80 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Ad una festa da ballo una eccellente pianista

raccoglie gli unanimi applausi. Alcuni invitati pregano un amico che conoscono come un appassionato di musica, di esibirsi a sua volta al pianoforte. Questi prima si schermisce, poi cede alle insistenze e comincia a suonare. Fa un tale fracasso che la gente comincia a sfollare verso una stanza vicina, dove è cominciato un pranzo. L'uomo continua imperterrito la propria esibizione, interrompendosi solo per rubare al volo qualche piatto ai camerieri di passaggio; poi tutti gli invitati se ne vanno, e lui continua a suonare, dopo essersi tolto la giacca. I camerieri rimasti, per liberarsi del melomane, gli sparano con un fucile: la testa del pianista finisce su di un paravento, mentre le mani, con il resto del corpo, continuano a pestare sui tasti. Una seconda schioppettata distrugge anche il corpo del melomane, ma le mani restano in attività da sole. I camerieri, spaventati, se la danno a gambe, finché il protagonista ricompare, si riveste e va via saltellando», «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 72, 7 agosto 1909. Note: «Film n. 209 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "comico"». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 332-333.

48. Anno: **1909**; titolo: *Odissea di una comparsa*; regia: Romolo Bacchini; produzione: Vesuvio Films, Napoli; data disponibilità della copia: luglio 1909; lunghezza originale: 210 m; scena e tipologia di danza: balletto; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Una povera comparsa di un teatro di provincia si innamora della prima ballerina, la quale invece corrisponde alla corte assidua del direttore d'orchestra. Costui persuade la giovane artista a vivere insieme, e dalla loro unione nasce una bambina. Come accade sovente, il maestro non tarda a stancarsi della sua compagna e trae motivo da una giusta scena di gelosia per scacciare dalla sua casa la ballerina, che si allontana portando seco la piccina. Sola, abbandonata, cade in miseria... Un giorno si incontra [sic] nella comparsa, suo antico ammiratore, il quale, commosso al racconto dei pietosi casi della sventurata, le offre ospitalità in casa sua. La comparsa vuol vivere e lavorare per la famigliola che si è formata: si trasforma nel burattinaio e dà pubblici spettacoli nelle vie. Una volta, rincasando,

trova morta la sua compagna. La notizia della fine della ballerina è appresa dal suo primo amore, il quale, preso da tardo rimorso, si reca a casa del burattinaio a reclamare la bambina. Il burattinaio glie la [sic] nega recisamente e alle minacce del maestro si ribella e lo percuote. Il maestro corre a denunciare l'accaduto al commissario, il quale manda ad arrestare l'ex comparsa. L'ultima scena si svolge nell'ufficio del commissario: la piccina, richiesta se vuol seguire il padre suo naturale o il padre adottivo, si slancia tra le braccia dell'ex comparsa», «Il Café-Chantant e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 26 luglio 1909. Note: «Primo film della Vesuvio uscito in Gran Bretagna». Critica: «True to their promise, the Vesuvio Company have here produced a powerful drama; the story, which in photographic quality and acting is equal to the very best subjects hitherto issued by other firms. (...) This is a film that should prove highly successful with English audiences», «The Bioscope», London, July 22, 1909. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 349-350.

49. Anno: **1909**; titolo: *Perla meravigliosa, La*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 07.09.1909; lunghezza originale: 220 m; funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione; genere del film: fantastico, drammatico-sentimentale. Trama: «Alcuni pescatori trovano un'ostrica di proporzioni gigantesche, che racchiude una perla di rara bellezza: essi la danno al signore del distretto. Mentre questi la osserva ammirato, sotto i suoi occhi si verifica un prodigio: appaiono delle bellissime fanciulle, che intrecciano danze e il signore si innamora di una di esse. "Però egli si stanca della sua conquista e la donna ritorna perla; il possessore la getta in mare, ma la perla riappare alla riva per trasformarsi nuovamente in donna vieppiù affascinante. Il Don Giovanni vorrebbe nuovamente farla sua, ma la bella si ritira nel mare, ove il poveretto per inseguirla annega"», da «The Bioscope», September 9, 1909 e da *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: «Film n. 219 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico"». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e

Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 364-365.

50. Anno: **1909**; titolo: *Polvere meravigliosa*; regia: Azeglio Pineschi; produzione: Società Italiana Pineschi, Roma; visto di censura: 9321 del 14.06.1915; data disponibilità della copia: maggio 1909; lunghezza originale: 76 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Una polverina speciale costringe quanti ne sono spruzzati a ballare: il suo uso da parte del protagonista provoca tutta una serie di bizzarre situazioni». Note: «Film comico a trucchi, distribuito in Gran Bretagna dalla Walturdaw Film Agency come proprio; la stessa ditta distribuì in dicembre anche un altro film di argomento analogo, *Magic Shaving Powder*». Critica: «This film, thought somewhat reminiscent of a picture produced a little while ago by an English firm, is amusing conceived and capably rendered. It tells of the fatal effects of a certain miraculous powder which, being sprinkled over a person, immediately forces that individual to perform wild tersichorean evolutions. The fantastic jigs which normally staid and respectable people are caused to execute make much merriment, and this subject will doubtless find great popularity amongst audiences who love humour, especially those who are not over-exacting as to the sense of probability of its origin», «The Bioscope», London, November 25, 1909. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 373.

51. Anno: **1909**; titolo: *Riconoscenza del medico, La*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: maggio 1909; lunghezza originale: 160 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «È giorno di festa in paese e il giovane contadino si presenta a casa della fidanzata con uno scialle in regalo: ottiene così dalla futura suocera il permesso di portare la sua promessa a ballare. Mentre tutti si divertono, un povero mendicante non riesce a ottenere

un'elemosina sufficiente a togliergli la fame e si allontana triste e debilitato. Un arrogante signorotto tenta di baciare la giovane contadina, provocando la giusta reazione del fidanzato: nella lotta che ne segue il signorotto rimane accoltellato. Intervengono i carabinieri, che vorrebbero arrestare il feritore, ma questi si è messo in salvo fuggendo. Il mendicante intanto è arrivato a casa della fidanzata del contadino, talmente debole che sviene davanti alla porta. La madre della ragazza lo fa entrare in casa e lo rifocilla, facendogli riprendere le forze. Giunge anche, tremante di paura, il futuro genero inseguito dai carabinieri. Nobilmente, il mendico dichiara di essere stato lui a ferire il signorotto e con questo gesto egli paga il debito di riconoscenza verso chi l'ha salvato dal morire di fame: ed egli viene arrestato e condannato. Sette anni dopo, uscito di prigione, il mendico si reca in quella casa amica e i due contadini, ormai da tempo marito e moglie, lo accolgono con gioia e gli offrono di restare a vivere con loro», «Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 3 Juni 1909. Indice dei quadri: I fidanzati. - Il ballo («fate la carità»). - Il ballo rustico. - La rissa. - La fuga. - Un cuore caritatevole. - La riconoscenza del mendico, «sono io l'assassino». - Sette anni dopo, il mendico ha una famiglia. Note: «Film n. 166 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico". Il film è conosciuto anche con il titolo *Riconoscenza di un mendico*». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 381-382.

52. Anno: **1909**; titolo: ***Romanzo di un pittore***; produzione: Società Italiana Pineschi, Roma; visto di censura: 6395 del 16.01.1915; data disponibilità della copia: Ottobre 1909; lunghezza originale: 310 m; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; genere del film: drammatico. Trama: «Un pittore di scarso talento vende la sua anima al diavolo, in cambio della capacità di creare un capolavoro. Ma ben presto tra i due si creano dei contrasti a fasi alterne, perché il denaro guadagnato con la vendita del quadro svanisce appena l'artista cerca di spenderlo», «The New York Dramatic Mirror», October 16, 1909. Note: «In Germania il film veniva attribuito alla Latium. Il film

è conosciuto anche con il titolo *Diavolo e pittore*». Critica: «This attempt at trick spectacular magic makes a poor showing compared with the neatly colored films of the same character produced by Pathé and Gaumont. The devil and the painter wave their arms all through the film, the tricks lack novelty and the scenery is badly painted. In Satan's domain, a number of ballet girls of shapely figures are introduced, but the entire absence of skirts shows that the producers are not as considerate of the peculiar American picture public, as are the mere discrete Pathé and Gaumont», «The New York Dramatic Mirror», New York, October 16, 1909. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 388.

53. Anno: **1909**; titolo: *Signora delle camelie, La*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Vittoria Lepanto (Margherita Gauthier), Alberto Nepoti (Armando Duval), Dante Cappelli (De Varville), Ugo Falena, Alfredo Campioni; soggetto: dal romanzo *La dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas jr.; riduzione cinematografica: Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; commento musicale: dall'Opera *La Traviata*, di Giuseppe Verdi; data disponibilità della copia: novembre 1909; lunghezza originale: 150 m; scena e tipologia di danza: danza di società (tango?); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «In un palco di teatro a Parigi Margherita Gauthier fa la conoscenza di Armando Duval, un giovanotto franco e leale, che si innamora di lei e frequenta da allora la sua casa. Una sera Margherita, mentre sta cenando, è presa da violenti colpi di tosse, ha ereditato dalla madre il male che non perdona. Armando l'assiste nella sua camera e lei gli dona una camelia. Prima di incontrare Armando, Margherita era stata l'amante del ricco e influente duca di Linières [Nell'edizione italiana del soggetto, si cita invece il duca di Varville], che aveva avuto una figlia morta della stessa malattia di Margherita. Margherita e Armando si ritirano in campagna, dove sono felici. Un giorno Margherita riceve una lettera dal padre di Armando, che le chiede di rompere la relazione con il figlio perché la sorella di lui sta per sposarsi. Dopo un incontro privato con il gentiluomo, Margherita lascia Armando e torna a Parigi,

lasciandogli una lettera di addio. Armando, folle d'amore, corre a cercarla, ma non la trova, perché Margherita ha cercato rifugio presso un'amica, Olimpia. Riesce a incontrarla nel corso di un ballo, dove però la donna prima lo evita, poi lo respinge. Margherita rimane sola, abbandonata da tutti, costretta a letto; la consola il pensiero che Armando verrà a perdonarla prima della sua morte. E quando le viene annunciata la sua visita, si veste, si trucca, si butta un'ultima volta tra le sue braccia: e muore, l'emozione l'ha uccisa», da *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1907, 1908, 1909*, a cura di Henri Bousquet, Paris, Ed. H. Bousquet, 1993, p. 224. Indice dei quadri: Incontro di Armando e Margherita all'Opéra Comique. - Armando trionfa di Varville. - Margherita è assalita dai primi attacchi del morbo. - Al bosco di Boulogne. - Gelosia di Armando. - Margherita perde la protezione del Duca. - Fine di un sogno. - Armando ritrova Margherita presso Olimpia. - Morte di Margherita. Note: dal volume di A. Bernardini, «Film Pathé n. 3147, è il film d'esordio della nuova società costituita dalla Pathé in Italia, la Film d'Arte Italiana. [...] nel film esordiva anche Vittoria (o Vittorina) Lepanto (1885-1964), già affermata attrice drammatica, che per alcuni anni sarà la "prima attrice" della FAI». Altro titolo⁹¹⁶: *La traviata*. Il volume contiene anche una foto di scena del film. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 396-399.

54. Anno: **1909**; titolo: *Signora di Monserau, La*; regia: Mario Caserini; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ida Dolfini; soggetto: dal romanzo *La Dame de Montsoreau* (1856) di Alexandre Dumas sr.; data disponibilità della copia: aprile 1909; lunghezza originale: 420 m (6 parti); scena e tipologia di danza: danze di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Siamo in Francia, all'epoca di Enrico III. Durante un ballo, il duca d'Angiò e il conte di Monserau si innamorano entrambi di una bellissima giovane, Diana, figlia del barone di Meridor: il duca la fa rapire dal castello dove abita, mentre il conte promette al barone di riportargli la figlia. Liberatala, il

⁹¹⁶ Vd. anche le voci nn. 259 e 260 del presente indice.

conte, invece di farla tornare a casa l'aiuta a raggiungere Parigi e, lasciato sull'acqua di un fiume un velo che le appartiene, fa credere al duca suo rivale che ella sia morta. Un giorno Diana aiuta il conte di Bussy, la migliore lama di Francia, che è stato aggredito da alcuni furfanti: lo cura e tra i due nasce l'amore. Ma il conte di Monserau riesce a ottenere che Diana diventi sua moglie; e il conte di Bussy diventa così l'amante della ragazza. Individuata di nuovo Diana, che credeva morta, il duca d'Angiò, per vendicarsi della beffa subita, invia al conte di Monserau una lettera anonima in cui gli rivela che la moglie lo tradisce. Il marito infuriato sorprende insieme i due amanti e uccide il conte di Bussy. Risoluta a vendicare la morte dell'uomo che amava, Diana, sei anni dopo, riesce a raggiungere il suo scopo e a far morire il duca d'Angiò», dalla pubblicità della Cines. Indice dei quadri: Il ballo del duca d'Angiò. - Il duca d'Angiò e il conte di Mosoreau [sic] si innamorano di Diana Meridor. - Al castello di Meridor. - Rapimento di Diana da parte del duca d'Angiò. - Il guanto rivelatore. - Monsoreau promette falsamente al padre di riportargli Diana.- L'audacia del duca viene respinta. - L'astuzia di Monsoreau trionfa. - Lo stagno di Beaugé. - Il velo di Diana sull'acqua. - Il duca crede che Diana sia morta. - Monsoreau nasconde Diana a Parigi. - Il signore di Bussy, la prima lama di Francia, si difende dai ladri. - Una porta che si apre misteriosamente. - L'alba di una grande passione. - Monsoreau costringe Diana a sposarlo. - Il duca d' Angiò ritrova colei che credeva morta. - Gli amori di Diana e di Bussy. - Una lettera anonima al conte di Monsoreau, inviata dal duca. - Notte d'amore. - Risveglio di sangue. - L'assassinio di Bussy. - Il giuramento della Signora di Monsoreau: "Vivrò per vendicarti". - Sei anni dopo. - L'ospite misteriosa. - Fra i calici e le rose. - L'ora della vendetta. - Visione e morte del duca d'Angiò, Cfr. «Le Cinéma», Paris, n. 60, 11/18 ottobre 1909. Note: «Film n. 154 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico". Venne lanciato coem il secondo di una nuova "serie d'arte" che la Cines aveva inaugurato con *I tre moschettieri* [...]. Data la sua lunghezza, in alcuni cinematografi il film venne diviso in due parti, proiettate separatamente in giorni consecutivi. Tra le varie versioni del titolo e del nome del personaggio (mai peraltro riportato - nemmeno in Francia - quale risulta nel titolo originale del romanzo di Dumas), riscontrate nelle fonti d'epoca, si è adottata come principale quella riportata nel *Catalogo della Cines*. Il film è conosciuto anche con i titoli *La dama di Monsereau* e *La dama di Monsoreau*». Il volume di A. Bernardini riporta

anche una foto di scena. Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 399-401.

55. Anno: **1909**; titolo: *Sogno di un fumatore*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: maggio 1909; lunghezza originale: 112/117 m; scena e tipologia di danza: saltarello (tarantella); funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; genere del film: fantastico. Trama: «Appena il padrone se ne è andato, il domestico si accende un sigaro Avana, poi si stende sul divano del salotto e si addormenta. Sogna di essere su di una pipa gigantesca, con la quale vola verso l'Oriente e penetra in un harem pieno di seducenti bajadere. Scoperto dal Pascià, viene cacciato via. Vola allora su città e montagne, planando infine in un campo dove delle belle contadine stanno ballando il saltarello. Ma anche qui lo cacciano via appena cerca di insidiarle. Con il suo strano veicolo egli arriva su di una piattaforma, dove si agitano delle ombre femminili. In quel mentre torna il padrone, vede il domestico sul sofà e lo scuote energicamente. Sempre sognando, il domestico crede che si tratti di una bella donna e l'abbraccia: un calcione nel sedere lo riporta alla realtà», «Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 21, 3 Juni 1909. Note: «Film n. 168 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico"». Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 403

56. Anno: **1909**; titolo: *Tre moschettieri, I*; regia: Mario Caserini (?); produzione: Cines, Roma; interpreti: Fanny Delisle, Maria Gasparini; soggetto: dal romanzo *Les trois mousquetaires* (1844) di Alexandre Dumas sr.; visto di censura: 6531 del 20.01.1915; data disponibilità della copia: marzo 1909; lunghezza originale: 475 m (30 quadri); scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «D'Artagnan, giovane gentiluomo guascone, si arruola tra i moschettieri del Re Luigi XIII e stringe amicizia con i famosi commilitoni Athos, Porthos ed

Aramis. Di gran coraggio e di insuperabile destrezza nel menar di spada, essi divengono presto l'ammirazione e il terrore di tutti. D'Artagnan è poi coinvolto in un intrigo di corte. È noto che il cardinale Richelieu, non potendo ottenere l'amore della regina Anna d'Austria, tenta di perderla nelle grazie del Re, accusandola di aver fatto dono al Duca di Buckingham di una preziosa collana di diamanti, ma D'Artagnan riesce a salvare la regina, meritandosi l'odio del cardinale», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Indice dei quadri: D'Artagnan parte dal suo paese in cerca di fortuna. - L'arrivo a Parigi. - Alloggio presso i Bonacieux. - La visita a M. de Tréville, capitano dei moschettieri. - I tre moschettieri, Athos, Porthos ed Aramis. - Il triplo duello. - Il prato dei Carmelitani Scalzi. - Le guardie del Cardinale Richelieu. - D'Artagnan dimostra tutto il suo valore. - Patto d'amicizia. - Il diploma dei moschettieri. - La Corte di Francia. - L'ambasciatore d'Inghilterra. - Un amore storico. - La regina Anna d'Austria e il Duca di Buckingham. - Odio di Ministro e gelosia di rivale. - I gioielli della Regina. - Milady de Winter, anima dannata del Cardinale. - Costanza Bonacieux, il buon angelo della Regina. - La missione di D'Artagnan. - In Inghilterra. - Un ballo alla Corte di Francia. «La Regina ha ancora i suoi gioielli?» - Milady e il Cardinale giurano vendetta. - Il rapimento della fidanzata di D'Artagnan. - L'inseguimento. - Il veleno. - Amore e morte. - L'uomo dal mantello rosso. - La giustizia dei moschettieri. - Il supplizio. Note: «Film n. 146 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come una "commedia. Il film, che venne lanciato come il primo di una speciale 'serie d'arte', ottenne un vasto successo internazionale (nella sola Gran Bretagna se ne vendettero più di 50 copie). In Francia, dopo la prima uscita, la distribuzione venne sospesa per tacitare gli eredi di Dumas che avevano chiesto un risarcimento danni: si arrivò comunque a un accordo, perché il film venne poi distribuito di nuovo a partire dal 24 settembre dello stesso anno». Il volume di A. Bernardini riporta anche una foto di scena del film, con Maria Gasparini. Critica: «In attempting a living picture of Dumas' novel *The Three Musketeers*, the Cines Company have undertaken a difficult task and have accomplished it in a manner which should lead to a large demand for the film. Every one of the incidents of a story which never flags in interests, from beginning to end, is pictured; the adventures of D'Artagnan and the three musketeers Athos, Porthos and Aramis being shown in thirty striking tableaux», «*The Kinematograph and Lantern Weekly*», London, March 11, 1909. Fonte:

Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 414-415.

57. Anno: **1910**; titolo: *Avventura in un harem*; produzione: Latium film, Roma; visto di censura: 6154 del 31.12.1914; data disponibilità della copia: gennaio 1910; lunghezza originale: 222 m (7 quadri); scena e tipologia di danza: danza orientalista? (odalische). Trama: «Alcuni viaggiatori di una nave fanno naufragio sulle coste africane. Qui sono assaliti dai predoni, che rapiscono due sorelle, le portano al mercato e le vendono al Pascià; vengono così accolte tra le odalische nell'harem. Seguono varie peripezie, che si concludono con la liberazione delle due sfortunate sorelle». Indice dei quadri: «Naufraghi sulle coste africane - Assaliti dai predoni - Le sorelle rapite - il mercato di schiave - Vendute al Pascià - Tra le Odalische - Ricerche affannose - La spelonca de Mago - Gli orsi ammaestrati - Fatale scambio di teste - Perdonati e liberi», «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 91, 8 gennaio 1910. Note: altro titolo, *Avventura nell'harem*. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 47.

58. Anno: **1910**; titolo: *Casilda la gitana*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 21.06.1910; lunghezza originale: 299 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: fantastico, sentimentale. Trama: «Casilda è una bella e povera gitana, che vive in un accampamento di zingari ma che aspira ad elevarsi socialmente; ed è felice quando un giorno un veggente le predice che diventerà principessa. Un altro giorno gli zingari sono chiamati a rallegrare il corteo reale e Casilda si trova, la sera, a ballare con un paggio del re. Casilda riceve poi da un mago un tamburello magico, grazie al quale può prevedere i malanni e le disgrazie, facendo così del bene a molta povera gente. La sua fama si diffonde e

un giorno Casilda viene invitata a presentarsi a corte: qui danza davanti al re, che grazie ai suoi poteri ritrova anche la salute, e ottiene in cambio di poter sposare il bel paggio di cui si era innamorata. Nella sala del trono è nominata principessa e qui la raggiunge anche il suo innamorato, con il quale si impegna in un'ultima danza», «The Bioscope», London, May 26, 1910. Note: «Film n. 373 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Il volume di A. Bernardini, riporta la seguente frase di lancio per il film in Gran Bretagna: «A beautiful fairy play, introducing novel truck effects». Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 78.

59. Anno: **1910**; titolo: *Conquista del generale, La*; regia: Emilio Vardannes; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Emilio Vardannes; soggetto: Emilio Vardannes; data disponibilità della copia: marzo 1910; lunghezza originale: 182 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Un generale vuole partecipare a un ballo, ma è invece trascinato a letto dalla moglie; quando la donna si addormenta, ne sguscia fuori e, uscito di casa, si offre di scortare due signore. Una delle signore è la sua domestica, ma vestita in modo che egli non la riconosce, mentre l'altra è l'innamorato della ragazza travestito da donna. Il generale ben presto, preso da vera infatuazione per quest'ultimo, si mette a flirtare con lui, con grande dispiacere della povera domestica, la quale alla fine si stanca e corre a casa a svegliare la moglie del generale. Si può immaginare il piacere con cui quest'ultima, quando arriva, assiste alle prodezze del marito», «The Bioscope», London, March 3, 1910. Note: Altro titolo *Le conquiste del generale*. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 103.

60. Anno: **1910**; titolo: *Conte di Montravers, II*; produzione: Cines, Roma; visto di censura: 5587 del 08.12.1914; data disponibilità della copia: 11.11.1910; lunghezza originale: 273 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il conte di Montravers, prima di partire per la guerra, per sopperire ai bisogni della sua innamorata, una graziosa ballerina, contrae un forte prestito con un usuraio cui promette, in caso di mancata restituzione, di consegnargli la sua spada e le sue decorazioni. Montravers, che in battaglia rimane gravemente ferito, dimentica la scadenza del debito; quando se ne ricorda, ottiene una dilazione di sole 24 ore. Scaduto il tempo, egli si prepara a patire il disonore di cedere la spada e le medaglie; ma lungo la strada si trova a salvare dalle violenze di alcuni giovinastri una fanciulla, che risulta poi figlia dell'usuraio. La riconoscenza può più dell'avarizia, e il conte è salvo dal disonore», da *Catalogo delle Films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911 e da «Lux» sett., Napoli, n. 69, 30 ottobre 1910). Note: «Film n. 480 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Critica: «A great historical subject, acted and staged in the usual finished way of the Cines Company», «The Bioscope», London, October 20, 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 104.

61. Anno: **1910**; titolo: *Cretinetti al ballo*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: André Deed (Cretinetti); visto di censura: 5700 del 08.12.1914; data disponibilità della copia: febbraio 1910; lunghezza originale: 186 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Cretinetti è invitato al ballo in casa Pontevetro, ma non ha il vestito adatto. Un amico artista, con vernice e pennello, tinge di nero il suo vestito bianco. Cretinetti arriva al ballo, cercando di fare il disinvolto, ma comincia a sporcare tutti gli invitati. Lascia la sua impronta sulla parete del salotto e cerca poi di nascondersela appoggiandosi sopra. Si lancia poi nelle danze con una signorina, sporcandole tutto il vestito e, per non far scoprire il disastro, continua a ballare con lei, tenendola sempre più stretta. Ma alla fine viene

smascherato e gli invitati lo cacciano in malo modo». Note: Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), dove il film è datato 1909. Critica: «Another picture in this popular series. Foolshead's adventures are laughable enough to create a roar everywhere, and his experiences at this ball are no exception to the rule. The acting shows improvement and the photography is clearer than some which has gone before. The steady improvement in this firm's work is a feature well worth noting», «The Moving Picture World», New York, March 12, 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 109-110.

62. Anno: **1910**; titolo: *Cuore di madre*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 18.07.1910; lunghezza originale: 262 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Una buona madre di famiglia, ingannata dallo sposo, volge tutto il suo affetto sopra i figlioletti, e con tanto sacrificio, con tanta abnegazione, sopporta la sua sventura [fintanto] che il marito, ravveduto e pentito, abbandona la sua vita di fallaci piaceri per tornare all'affetto della famiglia», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: Il volume di A. Bernardini riporta la seguente frase di lancio del film: «Il dramma si svolge sempre interessante, ricco di scene di grande effetto, prima fra tutte quella di un ballo in maschera ove la buona madre accompagnata dai figlioletti va a sorprendere l'infedele consorte». Lo stesso volume in nota informa che si tratta del «Film n. 394 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 130.

63. Anno: **1910**; titolo: *Doccia fredda*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 05.05.1910; lunghezza originale: 132 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Un signore e sua moglie vanno separatamente a un ballo in maschera, e ciascuno indossa un abito del sesso opposto. L'inevitabile accade. La finta "donna" si innamora della moglie vestita da uomo e intreccia con lei un flirt. Dopo le danze, quando tutti si siedono a tavola, l'atmosfera si surriscalda ancora di più. Ma poi il ganimede viene smascherato e i suoi ardori vengono spenti da una pioggia d'acqua scaricata su di lui da tutti gli altri ospiti muniti di cento sifoni», da *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911 e da «The Bioscope», London, April 4, 1910. Note: «Film n. 347 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "comico"». Critica: «An amusing comic which, whilst containing much to amuse, is not of the ordinary sort, so far as comics are concerned, in that it contains some remarkably pretty scenes, notable amongst which is a fancy dress ball», «The Bioscope», London, April 4, 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 147.

64. Anno: **1910**; titolo: *Figlia del cieco, La*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 22.11.1910; lunghezza originale: 182 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Un vecchio suonatore di chitarra cieco che gira per la città col suo fido cane ha una giovane figliuola modesta, che stretta dalle proteste di amore di un Don Giovanni, ne diviene presto l'amante. Il vecchio cieco, scoperta la colpa della figlia, la scaccia di casa, rimanendo così solo col suo cane. La vita gli diviene però presto insopportabile, si avvilisce e trascura a tal punto il suo mestiere che un giorno cade sfinito per la via. In quel mentre passa per combinazione l'automobile dell'innamorato della figlia. Il vecchio viene riconosciuto e raccolto. Condotto in casa dei due innamorati, questi gli prodigano le cure più amorose, ma appena rinviene e sa di trovarsi presso sua figlia, [il vecchio] vorrebbe subito

allontanarsi. Il giovane, commosso, promette di riparare il fallo con un buon matrimonio e il vecchio suonatore rimane presso i suoi figli, benedicendoli», Pubblicità della Cines, «Lux», sett., Napoli, n. 70, 6 novembre 1910. Note⁹¹⁷: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli informa in nota: «Film n. 495 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Il volume riporta anche una foto di scena del film (a p. 182). Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 182-183.

65. Anno: **1910**; titolo: *Graziosa*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 29.07.1910; lunghezza originale: 314 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia, sentimentale. Trama: «La protagonista, che ha solo circa quattro anni di età, è la figlia di un duca, e mentre sta passeggiando con due servitori viene rapita da una banda di zingari e portata al loro accampamento; invano i suoi amici la cercano dappertutto. Quindici anni dopo *Graziosa* è diventata una bella donna e fa parte della compagnia di zingari che balla davanti al principe Don Carlos: questi si innamora di lei e per mettersi nelle condizioni di starle vicino, si fa accogliere, sotto mentite spoglie, nella carovana degli zingari, con una apposita cerimonia di ammissione. Un giorno gli zingari si trovano in una locanda e Silvia, la figlia del padrone, infatuata di Don Carlos e da lui scoraggiata, per vendicarsi simula un furto di oggetti preziosi - che lei stessa ha di nascosto infilato nella sacca dello zingaro - e poi lancia l'allarme, facendo arrestare la carovana e incolpare Don Carlos. Questi è condotto davanti al duca, padrone delle terre su cui gli zingari si trovano, per il processo. *Graziosa* intercede per lui, mentre uno degli zingari rivela al duca che la ragazza è sua figlia. A questo punto anche Don Carlos rivela la propria identità e viene liberato. Silvia viene lasciata andar via, su richiesta di Don Carlos e di *Graziosa*, che possono ora finalmente sposarsi con tutta la pompa e il cerimoniale che conviene a persone del loro rango», «*The Bioscope*», London, July 7, 1910). Note: «Film n. 402 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come una "commedia"». Fonte:

⁹¹⁷ Vd. anche voce n. 122 del presente indice.

Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 217.

66. Anno: **1910**; titolo: *Jolicoeur ama il ballo*; produzione: Aquila Films, Torino; interpreti: Armando Gelsomini (Jolicoeur); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 228.

67. Anno: **1910**; titolo: *Matrimonio interplanetario, Un*; regia: Yambo (Enrico Novelli); produzione: Latium Film, Roma; soggetto: Yambo (Enrico Novelli); lunghezza originale: 295 m; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione; genere del film: comico-fantastico. Trama: «Una bella ragazza di Marte, figlia di un astronomo, vuol sposare un giovane astronomo terrestre e ci riesce quando quest'ultimo viene spedito con un proiettile sulla Luna, dove viene alla fine celebrato il matrimonio, tra una schiera di belle seleniti». Indice dei quadri: «"Ecco Marte!" Fur... astronomo di Marte! E sua figlia - Radiotelegrafia tra la Terra e Marte - L'astronomo di Marte sorveglia i preparativi di partenza - Matrimonio nella luna», «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 96, 12 febbraio 1910. Note: La citazione delle «belle seleniti» nella trama rievoca le ballerine protagoniste di svariati film "a trucchi" del primo cinema. Inoltre "Nigadimius" è anche il nome del protagonisti di *Viaggio in una stella* (Gaston Velle, Cines, 1906), dove la stella del titolo è abitata da alcune ballerine. Pertanto il film è stato incluso nel presente indice. Il volume di Bernardini e Martinelli in nota informa che «Dopo la presentazione alla stampa, all'inizio di marzo, a fine aprile il film non era ancora regolarmente uscito in Italia (mentre già copie circolavano all'estero)». Altro titolo *Il matrimonio interplanetario*. «Paesaggi lunari tratti con la massima accuratezza dalla celebre "Mappa Selenografica" di Beer e Moedler, il

capolavoro della cartografia lunare». «Non si potrebbe desiderare di meglio né dal lato dell'interesse delle scene, né da quello della efficacia fotografica ed abbiamo notato con piacere che il proiettile ideato dall'astronomo terrestre è stato costruito qui in Roma nella grande officina meccanica dell'ing. Moriggia, il giovane e valente consigliere comunale della minoranza», «Il Messaggero», Roma, 1 marzo 1910. «È una favola leggiadra e garbata, lievemente ironica, come sono tutte le graziose ingenuità di Yambo, lo scrittore divenuto l'idolo di migliaia di ragazzi», «La Tribuna», Roma, 1 marzo 1910. «Il popolare Yambo [...] ha saputo darci un seguito di quadri, che dato il soggetto fantastico, non potevano riuscire più verosimili, senza poi contare una quantità di trovate comiche di buon gusto onde sono piene le varie scene. Una cosa graziosissima insomma. La fotografia ed in generale tutta la parte tecnica del lavoro, irreprensibili», Ferruccio Sacerdoti, «La Cine-Foto e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 109, 17 maggio 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 253.

68. Anno: **1910**; titolo: *Notte in Arabia, Una*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 17.10.1910; lunghezza originale: 176 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Una danzatrice araba ama ed è riamata da un ufficiale di marina europeo. Un Pascià geloso fa sorprendere i due giovani dai suoi soldati: la danzatrice è portata in casa del Pascià e l'ufficiale è gettato in mare da un'alta rupe. Egli però riesce a salvarsi e corre alla liberazione della sua diletta», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: «Film n. 464 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "drammatico"». Critica: «This is a very exciting story, full of thrills and intense situations», «The Bioscope», London, Spetember 29, 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 279.

69. Anno: **1910**; titolo: *Paquita*; produzione: Cines, Roma; soggetto: forse tratto dal balletto omonimo?; lunghezza originale: 282 m; genere del film: drammatico. Note: *Paquita*, il balletto omonimo: prima rappresentazione: Parigi, Opéra, 1846. Libretto di Paul Foucher: musica di Edouard Deldevez; coreografia originale di Joseph Mazilier, poi riadattata nel 1847 a San Pietroburgo da Marius Petipa su nuove musiche di Minkus per il Pas de Trois e il Grand Pas (1881). Cfr. H. Koegler, *Dizionario Gremese della Danza e del Balletto*, cit., p. 390. Fonte: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), pp. 117-184.

70. Anno: **1910**; titolo: *Paura della cometa, La*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: giugno 1910; lunghezza originale: 56 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Uno scienziato riesce a diffondere la paura nei cittadini di una città, dichiarando che una cometa si scontrerà con la terra il 19 maggio. Tutta una folla di persone impaurite e tremebonde, con sedie e coperte, si installa all'aperto e tutti cominciano a dirsi addio, come se non dovessero vedere un altro giorno. Arriva la mattina del 19 maggio, e non succede niente: allora lo scienziato riceve quello che si merita e la gente si mette a festeggiare con danze e canti», «The Bioscope», London, June 16, 1910. Note: «Film n. 368 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "comico"». Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 291.

71. Anno: **1910**; titolo: *Puntolini al ballo per far carriera*; produzione: Latium Film, Roma; data disponibilità della copia: ottobre 1910; lunghezza originale: 166/170 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Un impiegato statale e sua moglie, nel voler fare bella figura in una soirée, producono un grande scompiglio e il primo ci guadagna solo una retrocessione di grado», «The

Bioscope», London, October 20, 1910. Note: Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 136, dove il film è citato come "comica". Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 323.

72. Anno: **1910**; titolo: ***Ratto di Proserpina, II***; regia: Alberto Degli Abbati; produzione: Latium Film, Roma; data disponibilità della copia: luglio 1910; lunghezza originale: 266 m (virato per 240 m); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-mitologico. Trama: «Presso un boschetto, due pastori suonano la zampogna accanto al loro gregge, quando compaiono alcune ninfe guidate da Proserpina, che propongono ai pastori di accompagnare le loro danze. Sopraggiunge su di una quadriga Plutone, che, colpito da Cupido, si innamora di Proserpina, la sola a non essere fuggita, e, vincendo le sue resistenze, la porta via sul proprio carro; nonostante le suppliche di Proserpina, Plutone supera anche le fonti custodite dalla ninfa Aretusa; e quest'ultima manda una ninfa ad avvertire dell'accaduto Cerere, la madre di Proserpina, che si mette in cerca della figlia e, avuta conferma del ratto dalle ninfe, va all'Olimpo per appellarsi a Giove e implorare giustizia. Giove non ha potere su Plutone, sovrano del regno delle ombre, e consulta il libro del fato portatogli da Ganimede: occorre accertare se Proserpina abbia mangiato il pomo del giardino dell'Erebo, condannandosi così a restare nel regno delle ombre. In effetti Proserpina, impaurita dalle Furie e sorvegliata dal Titano Acafalo, non ha resistito alla tentazione di assaggiare il bel frutto, invano desiderato da Tantalò: così quando arriva a cercarla Cerere, Plutone ha buon gioco nel rifiutarsi di consegnarle la figlia. Cerere se ne va disperata, dopo aver trasformato per l'ira Acafalo in gufo; mentre Plutone proclama Proserpina regina delle ombre e le Furie si abbandonano a una ridda di giubilo infernale», dalla pubblicità della Latium Film, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 114, 26 giugno 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di

Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 328-329.

73. Anno: **1910**; titolo: *Robinet ha un tic per il ballo*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Marcel Fabre (Robinet); visto di censura: 10982 del 13.01.1916; data disponibilità della copia: settembre 1910; lunghezza originale: 126 m; scena e tipologia di danza: danza di società (destrutturata); funzione della danza nel film: diegetizzata - attrazione; genere del film: comico. Trama: «Il giorno delle sue nozze Robinet s'alza per tempo e comincia la sua toilette. Al pensiero della bella sposina, che lo attende e che fra poco sarà tutta sua, le labbra gli si schiudono al più dolce dei sorrisi. Ma il sorriso si cambia tosto in una smorfia e Robinet comincia a danzare per la camera. Perché il nostro fidanzato ha un tic. Se qualche melodia passa per l'aria, se una musica qualunque si fa udire all'improvviso, Robinet è costretto a ballare. E quando il tempo della musica accelera, la danza di Robinet si fa vivace, tanto vivace che a grado a grado diviene vorticoso, fulmineo. Soltanto quando la musica cessa, il povero Robinet ha un po' di requie. E quanta musica passa per l'aria nel tempo di una giornata! Pare che tutti gli strumenti si sien [sic] messi d'accordo, per tormentare il buon Robinet! Un cantastorie gratta la chitarra in un cortile, la banda d'un reggimento passa pel viale, una giovinetta gira la manovella di un fonografo, un bimbo suona una trombetta da quattro soldi, un pianista arrabbiato non la smette di pestare il pianoforte... E alla fine della giornata Robinet, mezzo morto di fatica, si ritrova ancora ad aver perduto la sposa!», «Bollettino Ambrosio». Note: «Film n. 334 della lista Vitrotti. Il film era conosciuto anche con i titoli *Robinet ama il ballo*, *Ossessione di Robinet per il ballo* e *Osservazioni di Robinet sul ballo*». Con quest'ultimo titolo è citato anche in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 131. La Prolo indica come operatore del film - che classifica come comica - Giovanni Vitrotti. Critica: «Di Marcel Fabre bisogna dire senz'altro che colpisce per la precisione caotica con cui si muove davanti alla cinecamera. La sua è una recitazione gestuale che caratterizza e movimentata l'azione stessa, articolata com'è ai fini catastrofici del suo burlesco. Più attuale e nuova di quella di Cretinetti e Tontolini. Si pensi

all'esilarante *Ossessione di Robinet sul ballo* del 1910, dove Fabre si scatena ballando ogni volta che sente un motivo musicale. Si scatena in un frenetico ballo solitario muovendo all'unisono arti e testa, in un'atmosfera fuori della realtà, prettamente comica, con schizzi apparentemente illogici. E il riso nasce anche dal rapporto tra lo sfrenato movimento di Robinet e la staticità (o comunque passività nello stesso ambiente) degli altri personaggi», Francesco Ballo, «Segnocinema», Vicenza, n. 21, gennaio 1986). Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 344-345.

74. Anno: **1910**; titolo: **Salomè**; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Laura Orette (Erodiade), Ciro Galvani (Giovanni Battista), Vittoria [o Vittorina] Lepanto (Salomè), Achille Vitti (il Tetrarca), Gastone Monaldi (Vitellio), Francesca Bertini (una schiava); soggetto: dall'omonimo dramma (1893) di Oscar Wilde; riduzione cinematografica: Ugo Falena; data disponibilità della copia: luglio 1910; lunghezza originale: 285 m (di cui 245 a colori); scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Vittorina Lepanto; genere del film: drammatico. Trama: «Giovanni Battista, mentre sta pregando, viene catturato e condotto al palazzo di Erode, dove viene rinchiuso in una oscura prigione sotterranea. Poco dopo, Erode incontra Salomè, che gli piace molto. La donna si è però infatuata di Giovanni Battista e persuade le guardie a fare uscire il prigioniero dalla sua prigione: Giovanni la respinge e Salomè medita vendetta. Quando, a una festa data da Erode, il re si impegna a dare a Salomè qualunque cosa chiesse, ella pretende la testa del Battista, che le viene subito portata; poi Erode ordina ai soldati di uccidere anche Salomè». Indice dei quadri: The first meeting between Herod and Salome - Herod receives Vitellius the proconsul - Salome is spurned by John the Baptist and swears to revenge herself - Herod gives Salome the head of John the Baptist - The punishment of Salome (Cfr. copia film Cineteca del Friuli, Gemona). Note: «Dalla testimonianza di Lucio D'Ambra, presente alla lavorazione di questo film, risulta che le riprese erano effettuate da

due operatori, uno tedesco e uno francese». Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena del film, che ritrae Vittorina Lepanto nella parte di Salomè. Critica: «L'art dans Salomé est plus qu'un mot, c'est une évidence; tout l'indique, le proclame, depuis les sites merveilleux, les décors splendides, jusqu'à l'interprétation absolue unique. Les artistes qui jouent cette scène sont en effet la gloire de l'Italie: la belle Vittoria Lepanto, dont la Compagnie a promené par toute la Péninsule les chefs-d'oeuvre dramatiques, Mmes Laura Orette et Francesca Bertini, MM. Ciro Galvani et Achille Vitti, dont l'éloge n'est plus à faire», Georges Fagot, «Ciné-Journal», Paris, n. 102, 6 août 1910. «Here we have the well-known Biblical story of Salome and the beheading of John the Baptist, and the staging and dancing are alike well executed», «The Bioscope», London, July 7, 1910. «A magnificent adaptation of the great Biblical tragedy of love, hatred and passion. A fine Pathécolor drama, splendidly staged and enacted by a company of famous Italian artistes. Grand settings, and elaborated costumes characterise the play», «The Bioscope», London, June 5, 1913. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 355-356.

75. Anno: **1910**; titolo: *Sogno dell'usuraio, II*; produzione: Cines, Roma; soggetto: dal racconto *A Christmas Carol* (1843) di Charles Dickens; visto di censura: 4149 del 07.09.1914; data disponibilità della copia: dicembre 1910; lunghezza originale: 206 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Un vecchio bramino sogna di accumulare tesori e celarli gelosamente; di acquistare granai, molini, ricchi pascoli e rivendere tutto a caro prezzo, ricavandone monti di monete d'oro. Poi si vede in un fantastico harem, attorniato da odalische e danzatrici; ma improvvisamente apprende che i ladri stanno a far bottino dei suoi immensi tesori; allora afferra un bastone, li raggiunge e comincia a menar di tali colpi che, destatosi, si accorge di aver davvero frantumato molti oggetti che aveva d'intorno», *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911. Note: «Film n. 518 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere

"fantastico". Nella versione inglese (intitolata *Old Scrooge*), questo film risultava ispirato al racconto *Christmas Books* (1848) di Charles Dickens, di cui proponeva la vicenda (con l'apparizione nel sogno delle figure allegoriche rappresentanti il passato, il presente e il futuro)», Così nel volume di Bernardini, che si riferisce probabilmente al libro *A Christmas Carol* di Charles Dickens (1843). Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 381.

76. Anno: **1910**; titolo: *Sogno di Natale, II*; produzione: Milano Films, Milano; data disponibilità della copia: 18.12.1910; lunghezza originale: 138 m; funzione della danza nel film: attrazione, diegetizzata; genere del film: fiabesco. Trama: «Dopo aver messo a letto i figlioletti, alla vigilia di Natale, papà e mamma vanno a comperare dei giocattoli. I bambini sognano che attorno ai loro letti vi siano delle fate danzanti. Ritornati a casa, i genitori depongono ai piedi del letto dei figli i doni, prima di ritirarsi nella loro stanza. Subito i giocattoli si animano. Sul teatrino si alza il sipario e appare una nave sul mare in tempesta. Le onde spazzano la tolda, l'equipaggio si mette in salvo sulle scialuppe quando il capitano dà l'ordine di abbandonare la nave. La scena cambia e appaiono dei soldati, con uniformi di varie nazioni, che si apprestano alle grandi manovre. Al mattino, quando i ragazzi si svegliano, non si accorgono di nulla (i giocattoli hanno ripreso il loro posto nelle scatole), e avidamente si danno ad aprire i pacchettini», «The Bioscope», London, December 15, 1910. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 382.

77. Anno: **1910**; titolo: *Taglialegna, II*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 01.02.1910; lunghezza originale: 160 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: fantastico. Trama: «Un povero taglialegna, che passa le giornate a tagliare faticosamente gli alberi del bosco per

guadagnare un misero tozzo di pane, un giorno incontra due misteriosi personaggi, che gli appaiono improvvisamente e che gli regalano una borsa magica: ogni volta che egli vi mette dentro la mano, la ritrae con una bella moneta d'oro. Tutto contento il taglialegna si reca in un'osteria per festeggiare l'avvenimento ed esibire ai compagni di tante bevute i poteri meravigliosi della sua nuova borsa. Egli si mette a spendere senza misura e ingaggia perfino un gruppo di danzatori perché lo facciano divertire, e fa loro molti regali. Nel mezzo della festa si verifica una nuova apparizione, che prende questa volta l'aspetto di un mendicante: questi chiede al taglialegna la carità, ma questi, avendo il cuore indurito dalla ricchezza che si trova fra le mani, lo caccia via in malo modo. Quando va di nuovo nel bosco, il taglialegna ha una brutta sorpresa: i suoi benefattori riappaiono e gli spiegano che la sua borsa ha perso ogni potere; ed egli ritorna alla sua misera esistenza», da *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911 e da «The Bioscope», London, January 20, 1910. Note: «Film n. 289 del *Catalogo Cines 1911*, che lo presenta come di genere "fantastico"». Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 397-398.

78. Anno: **1910**; titolo: *The Quisby's Little Squabble (la piccola lite dei Quisby - commedia - GB)*; data disponibilità della copia: 06.10.1910; lunghezza originale: 394 feet; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia sentimentale. Trama: «I signori Quisby non riescono ad andare d'accordo e, piuttosto che continuare a litigare tutto il giorno, decidono di separarsi. Vanno da un avvocato e gli spiegano la situazione: ma hanno così scarse ragioni da portare per giustificare la loro decisione che l'uomo di legge decide di fare da pacere, ricorrendo a un piccolo stratagemma. Egli manda alla moglie una lettera anonima, dicendole che potrà trovare il marito a una certa ora, in un caffè, in compagnia di una fioraia; fa la stessa cosa con il marito, avvertendolo che la moglie ha un appuntamento a un ballo in maschera, dove sarà travestita da fioraia. I due sposi naturalmente

tengono segreta la notizia che hanno avuto, e si pedinano a vicenda in vista del ballo mascherato, dove alla fine scoprono il loro errore e decidono di rimanere insieme», da «The Bioscope», London, October 6, 1910. Note: Film inserito nella sezione del volume fonte che raccoglie alcuni film usciti all'estero, di cui non si è riusciti a identificare il titolo originale italiano (è riportata la traduzione letterale). Fonte: Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 453.

79. Anno: **1910**; titolo: *Tontolini ballerina*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini); data disponibilità della copia: 15.07.1910; lunghezza originale: 159 m; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Tontolini è assunto come servitore da una ballerina e, approfittando dell'assenza della padrona, va a curiosare nel suo guardaroba: scoperto un vestito da ballerina, va dietro un paravento e indossa la calzamaglia e la gonnellina di veli. Poi sistema gli arredi e i mobili della stanza facendone un piccolo palcoscenico, e si mette a ballare. Ma è così goffo che nel piccolo elegante salotto rovescia ogni cosa, facendo un mucchio di danni. Il peggio arriva quando un laccio del vestito rimane preso sotto la gamba di una sedia e nel tentativo di districarsene Tontolini lo riduce a una striscia sempre più smisurata, che dalla casa arriva fino in strada e a un ponte sul fiume, sul quale a un certo momento Tontolini resta appeso a mezz'aria. La padrona, al suo ritorno, fa pentire il povero servitore della sua malaugurata passione per la danza», dal *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*, Roma, Cines, 1911, da «The Bioscope», London, June 23, 1910, e da «The New York Dramatic Mirror», New York, September 28, 1910. Note: «Film n. 395 del *Catalogo Cines 1911*». Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 134, dov'è classificato come "comica". Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 403-404.

80. Anno: **1910**; titolo: *Tontolini innamorato*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini); visto di censura: 5221 del 16.11.1914; data disponibilità della copia: 28.06.1910; lunghezza originale: 153 m; funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione; genere del film: comico. Trama: «Tontolini è questa volta innamorato di una ballerina, alla quale le sue dichiarazioni passionante sono però soltanto una occasione di divertimento. Il nostro eroe non si scoraggia e, per poter star vicino alla sua bella, riesce a farsi assumere come pompiere e a farsi assegnare al teatro dove la sua bella sta lavorando. Sul più bello dello spettacolo, però, scoppia un incendio; Tontolini è così intento a seguire l'esibizione della ballerina che, quando deve compiere il proprio dovere, perde completamente la testa. Individuata una pompa, somministra violente docce fredde a tutti quelli che si trovano a tiro; e anche la sua bella non riesce a sottrarsi al getto d'acqua. Così ha termine la sfortunata storia d'amore di Tontolini», «The Moving Picture World», New York, October 29, 1910. Note: «Film n. 381 del *Catalogo Cines 1911*». Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 411-412.

81. Anno: **1910**; titolo: *Tontolini Nerone*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Bruto Castellani; visto di censura: 4350 del 16.09.1914; data disponibilità della copia: 29.07.1910; lunghezza originale: 231 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Tontolini è a malpartito perché è perseguitato dai creditori e non ha una lira in tasca. Guardando un busto di Nerone che si trova in un angolo della stanza, pensa a come sarebbe bello trovarsi nei panni del vecchio imperatore, che poteva sbarazzarsi dei creditori con il semplice cenno di una mano. Egli allora cerca di liberarsi dei suoi persecutori e di dimenticarsene mettendosi a dormire. Nerone scende allora dal suo piedistallo e gli fa cenno di seguirlo. Tontolini obbedisce e arriva in una grande sala da pranzo, dove improvvisamente la sua guida scompare: il nostro eroe si trova allora lui stesso nei panni di Nerone, al

centro dell'attenzione di un gran numero di uomini, che stanno mangiando, e di donne, che stanno ballando. Egli si mette, poco saggiamente, a bere abbondantemente, e poi si sdraia su di un divano, sognando (nel sogno) che i creditori compaiano di nuovo. Esasperato, egli ordina che Roma venga incendiata, e osserva il disastro da un balcone. Ma proprio allora un servo gli porta un messaggio: il popolo vuole ucciderlo e deve subito mettersi in salvo. Lui è riluttante a farlo, ma i servi lo spingono da dietro e lo fanno uscir fuori. Il popolo lo insegue e guadagna terreno, così che Nerone viene sollecitato a uccidersi con un pugnale: lui rifiuta, con il risultato che quando gli inseguitori lo raggiungono, lo malmenano e lo gettano a terra. Come era prevedibile, a quel punto Tontolini si risveglia e scopre di essere caduto dal letto, mentre i creditori stanno per saltargli di nuovo addosso. Il gesto della mano, che si era dimostrato così efficace quando era Nerone, adesso non ha alcun effetto, e gli agenti dei creditori cominciano a portar via tutti i mobili e le suppellettili, ad eccezione del busto di Nerone: così Tontolini può ridurlo in mille pezzi sbattendolo per terra», «The Bioscope», London, July 7, 1910. Note: «Film n. 404 del *Catalogo Cines 1911*». Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena del film. Fonte: Aldo Bernardini (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 413-414.

82. Anno: **1911**; titolo: *Alì Babà*; produzione: Cines, Roma (film n. 698); interpreti: Emilio Ghione (Alì Babà), Gianna Terribili-Gonzales (Morgiana); visto di censura: 4201 del 07.09.1914; data disponibilità della copia: 18.12.1911; lunghezza originale: 358 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: avventura, fantastico. Trama: «I ladroni guidati da Abdul-el-Kassin rapiscono la bella Morgiana [sic], di cui è innamorato Alì Babà, e la conducono nel loro rifugio segreto, una caverna: qui Abdul, che invano cerca di ottenerne i favori, la fa incatenare a una roccia. Alì Babà, grazie alle indicazioni di una vecchia beneficata da Morgiana, scopre il segreto della caverna e la parola magica ("Apri Sesamo") che ne consente l'accesso: quando i ladroni escono dal covo, egli riesce a entrarci,

libera Morgiana dai ceppi, la porta in salvo e fa catturare i ladroni dalle guardie». Note: Il volume di Bernardini e Martinelli, riporta due foto di scena del film che ritraggono i protagonisti e in nota (p. 27) informa: «Un film con lo stesso titolo e sullo stesso personaggio (350 m) era stato realizzato e distribuito dalla Pathé Frères nel 1907. Contro questa edizione era ricorso nel 1908 ai tribunali la società Sonzogno di Milano, affermando che si trattava di una copia di un suo soggetto originale. La concessione del visto di censura venne subordinata alla condizione "che al primo sottotitolo la danza della schiava sia appena accennata"». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 26-27.

83. Anno: **1911**; titolo: *Ballo in maschera, II/Le bal masqué*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma/S. A. Pathé Frères, Paris; interpreti: Bianca Lorenzoni (Amelia Ankarstroem), Alfredo Robert (re Gustavo), Ignazio Mascaldi (Renato Ankarstroem); data disponibilità della copia: giugno 1911; lunghezza originale: 305 m (di cui 248 a colori); scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Amelia Ankarstroem, corteggiata da re Gustavo, è in dubbio, non sa se venir meno ai sacri doveri verso il marito; mentre il re, travestito da pescatore, va a consultare una fattucchiera per sapere se la signora vorrà amarlo. Mentre il re è tutto preso dai propri piaceri, alcuni suoi ufficiali, stanchi del dispotismo, stanno congiurando contro di lui. Renato, il marito di Amelia, vorrebbe avvertire il re di quello che si sta preparando, ma, entrato nel suo palazzo, lo sorprende in intimo colloquio con sua moglie; e invece di salvarlo, si unisce egli stesso ai congiurati. Al culmine del ballo in maschera, quando il re è al massimo del divertimento, Renato - che la sorte ha designato tra i congiurati - lo uccide con una pugnala», dalla scheda della Pathé depositata alla Biblioteca dell'Arsenal di Parigi. Note: «Il film è conosciuto anche con il titolo *Ballo mascherato*». Il volume di Bernardini riporta anche la fotografia di una «pubblicità per *Il ballo mascherato*». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro*.

1911 prima parte, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 48.

84. Anno: **1911**; titolo: *Boutalin vuol imparare a danzare*; produzione: Ambrosio, Torino; lunghezza originale: 86 m Fonte: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), pp. 117-184.

85. Anno: **1911**; titolo: *Cella n. 13, La*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Dante Testa (il dottor Roussel), signora Lambertini (Marta Roussel), Luciano Daleza; data disponibilità della copia: 15.12.1911; distribuzione: G. Barattolo, Roma; lunghezza originale: 650/700 m (2 atti); scena e tipologia di danza: valzer; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il celebre Roussel, famoso alienista, trascorre l'autunno, assieme a Marta, la bellissima moglie, in una stazione climatica. Il conte Mario di Falines, un viveur parigino ospite nello stesso albergo, è colpito dalla bellezza di Marta e, dopo aver ballato con lei un valzer, riesce a strapparle un bacio. Il mattino dopo la donna vorrebbe fissare un appuntamento al conte, ma, dovendo partire in gran fretta con il marito, richiamato in città per un caso urgente, riesce solo a fargli avere un messaggio d'amore. Tre giorni dopo il conte riceve da Marta una lettera con l'invito a raggiungerla nella sua villa, dato che il marito si è messo in viaggio. Di notte il conte si introduce così nella villa, ma prima di poter raggiungere la sua ospite è sorpreso dall'improvviso ritorno del marito, accompagnato da un malato sul quale vuole sperimentare dei raggi di sua invenzione. Smarritosi di notte nella grande villa, che è anche la clinica dell'alienista, Mario finisce per ritrovarsi sotto il letto del pazzo appena arrivato, nella cella n. 13. Al suo risveglio, il pazzo aggredisce il conte terrorizzato e quasi lo strangola: sopraggiungono a salvarlo gli infermieri e il dottore. Ma, a sua volta impazzito, Mario ricostruisce davanti al dottore e a Marta, sconvolta, quanto è accaduto. Il marito tradito scaccia la moglie infedele e rivolge poi la propria rabbia su Mario; ma poi comprende che l'uomo è già stato punito abbastanza dalla

follia che ormai si è impadronita di lui», dalla pubblicità dell'Itala Film, «Cinema», Napoli, n. 22, 20 novembre 1911. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli informa in nota alle pp. 89-90: «Il film venne lanciato assieme a "un grande affisso 2x3,80 del pittore Metlicovitz, eseguito dalla Casa Ricordi, con splendide foto-incisioni e con un quadro riprodotto le principali scene del film". Nel 1912 venne distribuito anche in una edizione più breve, priva della scena introdotta dalla didascalia "L'attesa". Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 57149) con domanda alla prefettura di Torino di Sciamengo e Pastrone, il 16 ottobre 1911». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 88-90.

86. Anno: **1911**; titolo: *Clarino di Tontolini, II*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Matilde Guillaume (la sua fidanzata), Giuseppe Gambardella (il padre della fidanzata); visto di censura: 4189 del 7.09.1914; data disponibilità della copia: 12.05.1911; lunghezza originale: 119 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Tontolini è disperato perché respinto dalla fidanzata e dai genitori di questa, ma un generoso amico gli offre un clarinetto magico, al suono del quale, novello Orfeo, Tontolini può ottenere tutto quello che desidera: la musica costringe infatti tutti coloro che l'ascoltano a ballare. Ritornato alla casa della sua bella, Tontolini suona il suo strumento: tutti si mettono a ballare e a seguirlo anche quando lui esce in strada, lanciando nelle danze passanti, poliziotti e soldati. E nell'allegria generale Tontolini ha così risolto il suo problema», da «Cinema», Napoli, n. 9, 5 maggio 1911 e da «The Bioscope», London, April 20, 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 96-97.

87. Anno: **1911**; titolo: *Contessa di Challant e Don Pedro di Cordova, La*; regia: Gerolamo Lo Savio; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Francesca Bertini (contessa di Challant), Gustavo Serena (Don Pedro di Cordova); data disponibilità della copia: novembre 1911; lunghezza originale: 580 m (2 atti); scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Di ritorno da un ballo mascherato, la contessa di Challant viene molestata da dei giovanotti in vena di divertirsi: quando interviene in sua difesa Don Pedro, gli porge la mano da baciare e Don Pedro nota così il prezioso braccialetto che la dama sconosciuta reca al polso. Dopo qualche tempo Don Pedro è incaricato dalla Corte di portare alla Contessa l'invito a un ballo ed egli ha modo di riconoscere la bella che ha salvato. Tra i due fiorisce un idillio. Uno spasimante respinto dalla contessa se ne accorge e denuncia pubblicamente i due innamorati; furente, la contessa fa giurare a Don Pedro di vendicare l'affronto. E la notte seguente Don Pedro, quando passa per la strada Ardizzino Valperga, lo assale con la spada e lo uccide, tornando poi subito dall'amante. La polizia scopre il cadavere del cavaliere e, seguendo le orme di sangue lasciate dall'assassino, giunge all'abitazione della contessa: costei convince Don Pedro a fuggire, preferendo sopportare da sola le conseguenze del delitto. Arrestata e processata, viene condannata a morte come complice. Don Pedro vuole salvarla, e la raggiunge travestito da monaco; occorre che uno dei due espi l'omicidio ed entrambi sono decisi a sacrificarsi. Ma non arrivano in tempo a una decisione: invano Don Pedro supplica che si sospenda l'esecuzione. E dalla finestra egli vede la contessa avviarsi verso il patibolo, dopo avergli mandato l'estremo saluto», da «Rivista pathé», Milano, n. 32, 26 novembre 1911. Note: Il volume di Bernardini contiene anche una foto di scena con Francesca Bertini e Gustavo Serena. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 111-113.

88. Anno: **1911**; titolo: *Domino azzurro, II*; produzione: S. A. Ambrosio, Torino; interpreti: Giuseppe Gray, Tina Gray, Gigetta Morano, Mario Voller Buzzi, Mirra Principi [?]; fotografia: Giovanni Vitrotti; data disponibilità

della copia: 17.02.1911; lunghezza originale: 171 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «È Carnevale. La padrona chiama Mimì», le consegna lo scatolone in cui ha chiuso il bel domino azzurro e le ordina di portarlo a casa della signora Mathieu, la moglie di un banchiere. Mimì è di pessimo umore, è l'ora di chiusura del negozio e il suo Luciano, uno studente, l'aspetta all'angolo della via per trascorrere con lei la serata: e lei deve invece perdere un'ora per quella consegna. Poi incontra Luciano e decide di fare assieme a lui la commissione. La signora Mathieu intanto aveva combinato di andare al veglione con l'amante, in assenza del marito: ma, sospettando che quest'ultimo, uomo molto geloso e violento, sia tornato di nascosto, si impaurisce e avverte l'amante che rinuncia a uscire. Rimanda dunque indietro il domino. Così Mimì si ritrova di nuovo con Luciano e lo scatolone da riportare al negozio: ma è già chiuso. I due innamorati hanno allora un'idea: Mimì indosserà il domino e andrà lei stessa con Luciano al ballo mascherato. E così avviene. Ma il marito tradito, che - messo sull'avviso da un biglietto - aveva seguito di nascosto la moglie quando era andata al negozio a scegliere il domino, interviene a sua volta al ballo e attende l'ora della vendetta: quando, fra le maschere, vede comparire il domino azzurro, credendo che vi si celi la moglie colpevole estrae una rivoltella e spara. La povera Mimì stramazza a terra, ferita a morte», dalla pubblicità della Ambrosio, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 3, 15 febbraio 1911. Note: «Il film è conosciuto anche con il titolo *Tragico carnevale*». Critica: «Perché azzurro, mentre è nero? [...] Ed inoltre, malgrado le strampalatissime gonfiature, è di un convenzionalismo che ricorda le commedie dello Scribe, tanto più che la scena, crediamo, si svolgeva allo Scribe, teatro però stavolta. Diciamo crediamo, perché disgustati da quel ménage à trois con la relativa lettera, banalmente, anzi stupidamente di prammatica, siamo scappati inorriditi; e corriamo ancora [...]. Queste del Domino azzurro sono caligini autentiche, malgrado tutto l'indaco dell'aggettivo qualificativo in coda», Gualtierio I. Fabbri, «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 102, 15/20 marzo 1911. «The story leaves much to explain and to desire», «The New York Dramatic Mirror», New York, January 25, 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 154-155.

89. Anno: **1911**; titolo: *Duchino, II*; produzione: S. A. Ambrosio, Torino; interpreti: Ernesto Vaser, il piccolo Crosetti; fotografia: Giovanni Vitrotti; soggetto: Arrigo Frusta; sceneggiatura: Arrigo Frusta; data disponibilità della copia: 10.11.1911; lunghezza originale: 232 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Il figlio di un duca, rimasto orfano di padre, vive in un castello sulle montagne, sotto la tutela di un vecchio, severo maestro, e trascorre le giornate imparando le regole dell'etichetta e il ballo, e quando va a passeggio nel parco è seguito da una scorta di soldati. Stanco di tutto questo, egli abbandona il castello: con un anello convince un barcaiolo a fargli attraversare il fiume; poi vende le scarpe e il cappello a dei vagabondi e per avere un pasto cede dei gioielli a degli zingari. Un bracconiere diventa il suo miglior amico. Il guardiacaccia li accusa entrambi di aver cacciato di frodo, e quando il duchino rivela la propria identità i paesani lo prendono in giro. Un contadino arriva a picchiarlo e a chiuderlo in una stia per le galline, e il mattino seguente viene tradotto davanti a un giudice: qui finalmente ha modo di provare la propria identità e viene rimandato dalla madre al castello, dove le attenzioni che riceverà non gli risulteranno più così fastidiose», da «The Bioscope», London, November 2, 1911 e da «The Moving Picture World», New York, December 9, 1911. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta (p. 162) una foto di scena del film. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, 162-163.

90. Anno: **1911**; titolo: *Equivoco, L'*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 28.08.1911; lunghezza originale: 204 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; Trama: «Pablo non aveva mai veduto il fratello della sua fidanzata Rosita, essendo emigrato all'estero per qualche anno. Un giorno Pablo vede, in un ballo pubblico, Rosita parlare affettuosamente con un giovanotto e, pazzo di gelosia, lo spia lo segue e in un luogo appartato gli vibra un colpo di navaia [sic ma navaja], poi scappa a rifugiarsi nella casetta di una povera

contadina. Successivamente, preso dal rimorso, manda a Rosita un biglietto confessando l'accaduto, e la donna provvede subito a chiarire l'equivoco, presentando il fratello - salvato dal poncho e ferito solo leggermente - all'innamorato. E Pablo è perdonato», dalla pubblicità della Cines, «Arte y Cinematografia», Madrid, n. 22, 15 agosto 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 169-170.

91. Anno: **1911**; titolo: *Farfalla di Totò, La*; regia: Emilio Vardannes; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Emilio Vardannes (Totò); soggetto: Emilio Vardannes; data disponibilità della copia: 23.08.1911; lunghezza originale: 141 m, funzione della danza nel film: attrazione?, diegetizzata; Trama: «Totò, il grande esploratore delle inospitali lande africane, ha portato, di ritorno dal suo ultimo viaggio, uno splendido esemplare vivente di farfalla, di cui ha fatto dono al Museo di Storia naturale della sua città. Ma la farfalla sfugge ai dotti professori, e si libra avida pel cielo in cerca d'aria e di libertà. Totò la raggiunge e se ne impadronisce, ma ahimé!... la sua gioia è breve perché, per evitare che la farfalla se ne sfugga ancora, Totò viene infilzato esso stesso fra le numerose farfalle raccolte nella sala, costituendo un esemplare forse unico di farfalla esemplare!», pubblicità Itala Film, «Cinema», Napoli, n. 14, 20 luglio 1911. Note: Film inserito nel presente indice perché la trama appare singolarmente simile a quella del film *La peine du talion* (Gaston Velle, Pathé Frères, 1906), dove compaiono in veste di "farfalle" alcune ballerine con tutù e scarpette da punta, che eseguono alcuni passi di danza classica. Critica: «Another of this Company's lavishly mounted Eastern subjects, with some entirely original situations. [...] Dressed magnificently, acted in an impressive manner and with the great attraction of the fascinating snake dance, this should prove a most successful subject». «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, February 23, 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 176.

92. Anno: **1911**; titolo: *Festa di Cretinetti, La*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: André Deed (Cretinetti), Valentina Frascaroli (la cugina); data disponibilità della copia: 10.02.1911; lunghezza originale: 284 m; scena e tipologia di danza: ridda [«Tipo di ballo antico di più persone che giravano in tondo tenendosi per mano e cantando», dal vocabolario Treccani, versione online, <http://www.treccani.it/vocabolario/ridda/>]; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «È la festa del piccolo Cretinetti ed il buon babbo gli invita per quella giornata la gentile cuginetta perché possa giocare con lui; i due ragazzi non trovano di meglio, per divertirsi, che travestirsi da indiani, e delle pellirosse vogliono imitare le usanze, facendo un baccano infernale con salti e grida, ed infine tentando un'esecuzione sommaria nella persona innocente del pupazzo di stoppa che al padre, pittore, serve da modello. Il fuoco che essi appiccano al pupazzo, mentre intorno vi danzano una ridda [tipo di ballo antico] infernale, attira l'attenzione di due poliziotti, che si precipitano nell'alloggio del pittore, dando l'allarme: figurarsi la sorpresa dei bravi militi e degli astanti quando, penetrati nella stanza, si trovano dinanzi due pellirossa in arnese da guerra dall'aspetto terribile e minaccioso! Ma il buon pittore, a cui narrano il loro terrore, li rassicura ridendo: è il suo modello di legno che li ha intimoriti, ed infatti quando essi rientrano nello studio trovano solo i due fanciulli cheti e tranquilli, intenti a sfogliare dei libri illustrati, ed il pupazzo rivestito delle terribili insegne guerresche starsene inoffensivo e quasi derisoriamente ironico in un angolo della stanza», «Lux» sett., Napoli, n. 83, 5 febbraio 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 179.

93. Anno: **1911**; titolo: *Fiore del deserto, Il*; produzione: Cines, Roma (film n. 446); interpreti: Gianna Terribili-Gonzales (Lahmè), Cesare Moltini (Sidi); data disponibilità della copia: 17.03.1911; lunghezza originale: 198 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; danzatore/danzatrice: Gianna Terribili-Gonzales; genere

del film: drammatico. Trama: «Sidi ama ardentemente Lahmè, la bella danzatrice della tribù nomade dei Ben-Ajssa. L'emiro della regione piomba nel campo dei beduini e ordina che siano dispersi, ma i vezzi di Lahmè lo affasciano talmente da indurlo a revocare l'ordine crudele. Sidi è straziato dalla gelosia nel vedere Lahmè seguire l'emiro nel suo palazzo, e tenta invano di salvare la fanciulla. Lahmè da parte sua è atterrita all'idea di far parte dell'harem dell'Emiro, ella ha dato il suo cuore per sempre a Sidi e, nonostante i doni preziosi del suo signore, ella lo respinge e, non vedendo scampo al suo fatale destino, decide di morire. Avvolgendo il suo bel corpo nelle spire di un serpente essa si abbandona ad una danza di morte, cadendo alla fine uccisa dal morso avvelenato del rettile. E quando Sidi riesce a entrare nel palazzo e ad arrivare fino a lei, trova il suo bel corpo inanimato», da «Cinema», Napoli, n. 5, 5 marzo 1911 e da «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, February 23, 1911. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli contiene una foto della copertina di «Motography» per *Il fiore del deserto*, che ritrae Gianna Terribili-Gonzales. Critica: «Another of this Company's lavishly mounted Eastern subjects, with some entirely original situations. [...] Dressed magnificently, acted in an impressive manner and with the great attraction of the fascinating snake dance, this should prove a most successful subject», «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, February 23, 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 189-190.

94. Anno: **1911**; titolo: *Foglie d'autunno*; regia: Roberto Troncone; produzione: Partenope Film, Napoli; interpreti: Italo Guglielmi [Guglielmo Troncone], Jole Bertini; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il giovane pittore Enrico si innamora di Olga, una ballerina. A costei piace il lusso e la vita gaia, e corrisponde all'amore del povero e geniale pittore, pur lasciandosi corteggiare da tanti altri, e in particolare da un ricco e attempato conte. Finché Enrico, sempre più tormentato dalla gelosia, riesce a convincere la donna a vivere appartata con lui in una villetta, che diventa per

qualche mese il nido d'amore della coppia. Ma, "come le foglie d'autunno che cadono ad una ad una ai primi rigori del gelo, così ad una ad una cadono le illusioni dall'anima di Olga che, al primo affacciarsi della miseria, risente l'avidità del lusso e dei piaceri". Un giorno che Enrico, per poter darle da mangiare, è andato a vendere il ritratto della madre, la ballerina cede alle lusinghiere proposte del conte e se ne va con lui nella grande città: e mentre il povero pittore si strugge nel dolore della sua scomparsa, la donna sta trattando, assieme al conte, l'acquisto di bellissimi cavalli in una scuderia. In un triste autunno Enrico, minato da una fatale malattia, si spegne lentamente, assistito solo dalla vecchia madre. Un giorno chiede alla povera donna di andare in giardino a prendergli dei fiori; proprio allora giunge nella villetta, in umili vesti, Olga, che rosa dal rimorso di aver lasciato l'unico uomo veramente amato, ha lasciato il conte ed è venuta a chiedere perdono. Enrico prima respinge colei che è stata all'origine delle proprie sventure, poi, commosso dalle sue suppliche, l'abbraccia, in un delirio di passione, e muore perdonando alla peccatrice, che versa ora amarissime lagrime; e quando la madre rientra con i fiori, può abbracciare solo un cadavere», «Cinema», Napoli, n. 4, 20 febbraio 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 195.

95. Anno: **1911**; titolo: *Marietta (Paese latino)*; produzione: Cines, Roma; soggetto: da motivi del romanzo *Scènes de la vie de bohème* (1848) di Henri Mürger; visto di censura: 5452 del 20.02.1914?; data disponibilità della copia: 03.11.1911; lunghezza originale: 249 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Claudio, giovane pittore, lascia la fidanzata Angelica per recarsi a Parigi per studiare. Una sera, dopo una gita in barca, si reca assieme agli amici alla Bonne Cave, una taverna, e rimane ferito nel difendere Marietta, cameriera del locale, dagli assalti di un marinaio ubriaco. Claudio, nella rissa, ha perso il portafoglio, che Marietta, licenziata dopo quanto è avvenuto, si premura di riportargli, rimanendo poi con il giovane per curarlo. I due si

innamorano e Claudio dimentica completamente Angelica, la quale gli scrive, chiedendogli di ritornare. La lettera viene aperta da Marietta, che decide di andarsene per non distruggere la felicità della coppia. Ma Claudio si mette alla sua ricerca e quando la trova a un ballo in compagnia di un altro, si avventa contro l'accompagnatore, credendolo l'amante della ragazza, e lo sfida a duello. Marietta accorre sul luogo dello scontro e, interponendosi fra i due, rimane colpita da un fendente. "Ti amo e muoio per te!" sono le ultime parole di Marietta al suo Claudio», «Arte y Cinematografía», Madrid, n. 27, 27 octubre 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 293.

96. Anno: **1911**; titolo: *Marito amante della moglie, II*; produzione: Milano Films, Milano; interpreti: Giuseppe De Liguoro, Maria Brioschi; visto di censura: 5189 del 10.11.1914; data disponibilità della copia: 17.04.1911; lunghezza originale: 240 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia romantica. Trama: «Causa l'incompatibilità di caratteri, due sposini decidono di chiedere divorzio. Una volta separati, la Signora essendo bella e anche ricca, non manca di aspiranti alla sua mano; fra essi il più assiduo è il proprio avvocato, quello appunto che l'aveva aiutata a rompere il suo matrimonio. Questi invita la bella signora ad accompagnarlo ad un ballo mascherato. Il marito divorziato ha una amante, ed un giorno, alle corse, questa lo prega di condurla al veglione: "Indosserò un domino bleu cielo" gli disse, "e porterò un grande nodo di nastri rossi sulla spalla". I quattro personaggi si trovano dalla noleggiatrice di costumi. Questa deve mandare a casa i domino, ma il fattorino incaricato della consegna degli stessi, attratto dal corso mascherato, dimentica la commissione, scambia gli indirizzi, portando il domino coi nastri rossi alla signora divorziata. Il marito, al ballo, cerca la sua amante, e sbagliando domino, invita, senza volerlo, la sposa divorziata ad una sontuosa cena. Indi si mostra molto premuroso, e non appena le maschere sono levate, i due sposini si riconoscono. Sulle prime mostrano il reciproco loro malcontento, però lui sembra voler dire: "In fin dei conti, poi, la mia signora è

una gran bella creatura!" Finalmente i due sposini riconciliati pranzano assieme in un gabinetto particolare», «La Vita Cinematografica», Torino, n. 6, 5 aprile 1911. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli contiene una foto di scena del film (p. 294) e a p. 294 informa in nota che: «Il film veniva erroneamente attribuito dalla censura alla società francese Eclair». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 293-294.

97. Anno: **1911**; titolo: *Piccolo violinista caritatevole, II*; produzione: Milano Films, Milano; data disponibilità della copia: 06.02.1911; lunghezza originale: 128 m; funzione della danza nel film: diegettizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Una povera donna, seguita dalla sua bambina, chiede l'elemosina per le strade, suonando il violino, mentre la piccola balla. Un giorno però la madre si ammala e la miseria aggrava le sue condizioni: disperata, la piccina scende dalla soffitta dove abita in strada con il violino, cercando di ricavarne qualche suono per impietosire i passanti: ma il violino rimane muto. Mentre, scoraggiata, sta piangendo su di una panca, attira l'attenzione di un bambino ricco, che sta passando con la governante e che si fa raccontare dalla mendicante la sua storia. Commosso, e già ammaestrato nell'arte della musica, egli prende il violino dalle mani tremanti della bambina e ne trae armonie dolcissime, "quasi il commento di una storia ineffabile di dolore", che gli fanno presto radunare intorno una piccola folla; e quando, terminata l'esecuzione, il ragazzo passa con il cappello tra gli ascoltatori, ne ricava una pioggia di monete. La bambina corre a casa dalla mamma con il suo tesoro, a raccontarle l'episodio gentile, a evocarle l'immagine del piccolo protettore ignoto», «Lux» sett., Napoli, n. 81, 22 gennaio 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 54.

98. Anno: **1911**; titolo: *Pik Nik professore di danza*; regia: Mario Morais; produzione: Aquila Films, Torino; interpreti: Armando Fineschi (Pik Nik); data disponibilità della copia: novembre 1911; funzione della danza nel film: diegetizzata; Note: cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), pp. 117-184, dove il film è citato come "comica". Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 63.

99. Anno: **1911**; titolo: *Processione danzante a Echternal*; produzione: Cines, Roma; lunghezza originale: 108 m; genere del film: documentario ("dal vero"?). Fonte: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), pp. 117-184.

100. Anno: **1911**; titolo: *Robinet tra due fuochi*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Marcel Fabre (Robinet), Gigetta Morano, Nilde Baracchi, Ernesto Vaser; data disponibilità della copia: 15.12.1911; lunghezza originale: 216/232 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Robinet è innamorato di sua cugina. È un grazioso flirt fatto di occhiate furtive, di strette di mano, di baci rubati a fior di labbro, ingannando la gelosa vigilanza del signor marito, che racchiude in cuore la ferocia di Barbableu. Ma Robinet ha la disgrazia di essere cicondato da amici burloni. Come una notte a un bal masqué il nostro eroe s'inoltra per i sentieri fioriti dell'avventura in compagnia di una deliziosa donnina, i buoni amici si sentono in dovere di giuocargli un tiro birbone. Avvertono la cugina che Robinet s'è chiuso in casa per cantare tutti i duetti che cominciano colle parole: "Io t'amo! Io t'amo!" e poco dopo mandano al signor Barbableu il seguente biglietto: "Sapete dov'è vostra moglie? Chiedetene notizie al cugino che abita in via tale, numero tale, piano tale". Ecco tutti i coefficienti di una tragedia. Ma l'astuzia femminile è senza limiti. Le due donne ordinano la cosa per modo che il sire di Barbableu,

giunto in casa di Robinet come una bomba, se ne va facendo un monte di scuse e la tragedia, mutata in farsa, finisce con forma di melodramma. A notte fonda, Robinet e la bella incognita possono incominciare i famosi duetti del repertorio: "Io t'amo! Io t'amo!", «La Vita Cinematografica», Torino, n. 19, 30 ottobre 1911. Critica: «Robinet entre deux feux est un bon film. Signalons toutefois, dans cette vue, une jeune personne revêtue d'une robe extra collante qui pourrait bien déplaire dans certains cinémas», «Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 22, 9 décembre 1911. «Il film è conosciuto anche con il titolo *Robinet fra due fuochi*». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 139-140.

101. Anno: **1911**; titolo: *Sangue bollente a 1000 gradi*; produzione: Helios Film, Velletri; data disponibilità della copia: novembre 1911; lunghezza originale: 300 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Principio di ebullizione [sic] - A mille gradi - Dopo scacciati - Le prime dolcezze - Nell'Abisso - La danza del castiga [sic] - Il furto in casa del signor Bevus - Finalmente! - Vittime dell'alcool», «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 174, 4 novembre 1911. Note: «Il film venne annunciato come una "parodia" e una "composizione comica": ma non abbiamo trovato tracce della sua circolazione». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 149.

102. Anno: **1911**; titolo: *The Six Brompton Girls*; produzione: Cines, Roma; data disponibilità della copia: 27/03/1911; lunghezza originale: 120/129 m; funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: attrazione? Trama: «Interessantissima film di acrobatica eseguita da sei fanciulle», «Cinema», Napoli, n. 5, 5 marzo 1911. Critica: «This smart troupe go through some clever acrobatic feats, and perform their "turn" very neatly». «The Bioscope», London,

March 9, 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 170.

103. Anno: **1911**; titolo: *Tontolini impara a ballare*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Lea Giunchi (la fidanzata); data disponibilità della copia: 11/08/1911; lunghezza originale: 175 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Tontolini non sa ballare e il fatto urta moltissimo la sua fidanzata che, indignata, un bel giorno gli scrive che se non imparerà la nobile arte di Tersicore, senz'altro rinuncerà a sposarlo. Tontolini decide allora di frequentare una scuola di ballo; e il primo passo che affronta è quello della danza degli apaches, dove il nostro eroe viene sballottato come una marionetta. Sicuro, dopo aver superato questo cimento, di essere diventato un provetto ballerino, invita la fidanzata a ballare e le impone gli stessi brutali passaggi della danza parigina. Pesta e malconcia, la fanciulla fa gettar fuori dalla sala Tontolini da due energici buttafuori», «The Bioscope», London, July 20, 1911. Note: cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 142, dove il film è citato come "comica". Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 220.

104. Anno: **1911**; titolo: *Tontolini studente*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini); data disponibilità della copia: 09.01.1911; lunghezza originale: 179 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Tontolini si è iscritto all'università e il padre gli dà cento lire perché compri i libri di testo. Ma il nostro eroe preferisce spendere quei soldi in altro modo: recandosi in un caffè concerto. Qui rimane immediatamente colpito dalle grazie di una ballerina e tenta subito di

raggiungerla sul palcoscenico. Ma viene fermato. Le manda allora un biglietto, invitandola a pranzare con lui. La donna arriva al ristorante con un'amica (che è in realtà il fidanzato in abiti femminili): durante il pranzo Tontolini beve troppo champagne e quando cerca di abbracciare la propria ospite, l'accompagnatrice gli si para davanti. Egli si ritrova così con in mano una parrucca e un conto astronomico da saldare», «The Bioscope», London, December 22, 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 226-227.

105. Anno: **1911**; titolo: *Tre zii e tre nipoti*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Giuseppe Gambardella (uno zio); visto di censura: 5212 del 16.11.1914; data disponibilità della copia: 23.01.1911; lunghezza originale: 165 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Tontolini e due suoi amici vorrebbero andare a una première, ma non hanno i soldi per il biglietto. Si fingono allora malati, chiedendo aiuto ai rispettivi zii. L'aiuto arriva e i tre si danno alla pazza gioia, e alla fine della giornata si portano a casa per una cenetta tre donnine. Preoccupati della salute dei nipoti, arrivano sul più bello gli zii e sorprendono i giovani in allegra compagnia. Infuriati, gli zii cominciano a maltrattare i nipoti, i quali, per calmarli, improvvisano un concertino. La musica riscalda i cuori degli zii, che finiscono per mettersi anch'essi a ballare con le tre donnine», «Cinema», Napoli, n. 2, 20 gennaio 1911. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p.235.

106. Anno: **1911**; titolo: *Tristano e Isotta*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma/S.A. Pathé Frères, Paris; interpreti: Francesca Bertini (Isotta), Bianca Lorenzoni (la schiava di Tristano), Giovanni Pezzinga (Tristano), Serafino Mastracchio (re Marke); soggetto: da un poema del ciclo della *Tavola*

rotonda; data disponibilità della copia: ottobre 1911; lunghezza originale: 620 m (di cui 545 a colori - 2 atti); scena e tipologia di danza: balletto; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Re Marke di Cornovaglia, cedendo alle insistenze della sua corte, consente a sposare Isotta e manda Tristano, che parte accompagnato dalla sua schiava Rosen, a chiedere la mano della principessa. Il messaggero s'innamora della futura regina di Cornovaglia ed è fatto segno all'odio della gelosa e vendicativa Rosen, che tenta di avvelenarlo, ma la fata Morgana cambia in filtro d'amore la letale bevanda. Incapaci allora di resistere ancora alla loro passione, i due giovani fuggono e si rifugiano in una foresta, ove conducono una vita primitiva e felice. Denunciati da Rosen i due solitari sono sorpresi dal Re, il quale commosso dalla giovanissima loro età magnanimamente li grazia, ma i due amanti inorriditi della passione peccaminosa che li avvince irresistibilmente, cercano una liberazione nella morte», «Rivista Pathé», Milano, n. 23, 24 settembre 1911. Note: altro titolo, *Tristan et Yseult*. Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli contiene due foto di scena del film a p. 237. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 236-237.

107. Anno: **1911**; titolo: *Ultimo valzer, L'*; produzione: Unitas, Torino. Fonte: Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), pp. 117-184.

108. Anno: **1912**; titolo: *Alza una gamba e balla!*; regia: Mario Morais; produzione: Itala Film, Torino (Ponte Trombetta); interpreti: Isabella Quaranta, Dante Testa, Edoardo Davesnes; data disponibilità della copia: 16.10.1912; lunghezza originale: 140 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Fringuelli va a chiedere la mano della ragazza di cui è innamorato, ma il genitore lo scaraventa dalla finestra, ed il nostro eroe ricade nel giardino dove la fidanzata attende con ansia l'esito della richiesta. Il padre, non

contento di averlo scacciato, piomba in giardino e impone a Fringuelli di firmare un documento in cui si impegna a ballare su un solo piede tutte le volte che egli glielo comanderà. Fringuelli accetta ed è costretto a eseguire questa stravagante danza dapprima in un ristorante, poi su di un autobus e infine in una sala da ballo, dove coinvolge tutti i presenti, certi che si tratti di una nuova moda. Durante questa sarabanda, Fringuelli si eclissa, Ma il suo persecutore lo insegue e di nuovo, minacciandolo con una rivoltella, esige che continui a ballare su una gamba sola lungo la strada. Fringuelli balla e l'altro ride, ride fino a perdere il controllo; la sua vittima ne approfitta per disarmarlo e per dare libero sfogo alla propria vendetta: è il suo aguzzino adesso a dover ballare su una sola gamba fino a casa e poi a firmare il contratto di matrimonio per la figlia», «The Bioscope», London, October 17, 1912. Note: Il film è conosciuto anche con il titolo *Alza la gamba e. . . Balla*. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 25. Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 151.

109. Anno: **1912**; titolo: *Amore d'oltretomba, L'*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Dora Baldanello (Maria/Clara Reiner), Alessandro Bernard (conte Ruggiero di Charny), Giovanni Casaleggio (Giorgio Sartorys); soggetto: dal dramma *La statua di carne* (1862) di Teobaldo Ciconi; data disponibilità della copia: febbraio 1912; lunghezza originale: 824 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-sentimentale. Trama: «A Parigi il giovane conte Ruggiero di Charny accorre al capezzale di Maria, una bella fanciulla morente in un'umile casetta di periferia: ricco, ha voluto fingersi povero per essere amato per se stesso, ma così non ha potuto salvare la fanciulla che si era innamorata di lui e che muore tra le sue braccia, "uccisa dal più tremendo dei mali". Dopo un anno il conte è ancora disperato e, deciso a uccidersi, in una notte di carnevale si reca su di un ponte della Senna; ma da un'automobile in panne esce un gruppo di maschere, tra le quali s'intravede una

bella ragazza mascherata che assomiglia moltissimo alla sua Maria. Stupefatto, la segue in un teatro e assiste al ballo che la mascherina improvvisa su di un tavolo: è una artista del varietà, Clara Renier, e la sua somiglianza con Maria è impressionante. La sera dopo il conte le fa recapitare un biglietto: le propone di passare un'ora in una casa che le verrà indicata, indossando l'abito che troverà sul posto, in cambio di un'ingente somma di denaro. Clara accetta, indossa l'abito della morta e il conte, senza una parola, viene a contemplarla; quando se ne va, lascia un gioiello. La scena si ripete per vari giorni e Clara, incuriosita e insieme offesa dall'indifferenza del conte, decide di seguirlo; scopre così la verità. L'orgoglio la spinge a tentare di sedurre il suo ammiratore, ma è respinta. Furiosa, aizza contro il conte un proprio spasimante, Giorgio Sartorys, che lo insulta pubblicamente provocandolo a duello. Pentita, rendendosi conto di essere innamorata del conte, Clara va a pregare per la sua salvezza sulla tomba di Maria. Il duello intanto avviene proprio dietro il cimitero e i due contendenti restano incolumi. Il conte va a far visita alla tomba dell'amata, scoprendo così Clara svenuta; al suo risveglio la donna esulta: la povera morta ha esaudito la sua preghiera. Il conte, incoraggiato dall'apparizione di Maria, rincorre Clara che mestamente se ne sta andando e la donna cade fra le sue braccia, felice e piangente», dalla pubblicità Itala Film, «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 2/3, 1912. Note⁹¹⁸: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto promozionale dell'attrice Dora Baldanello. «Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 57151), con la domanda alla prefettura di Torino del 26 ottobre 1911. il film venne lanciato in Francia come l'esordio cinematografico dell'attrice teatrale Dora Baldanello. Dallo stesso dramma di Ciconi vennero tratti nello stesso 1912 altri due film, della Latium e della Milano Films». Citato anche in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 151. Critica: «Lo spunto per questo lavoro [...] è interessante per il concetto informativo e per alcune situazioni che, pur sembrando azzardose, riescono a convincere. Ridotto però in cinematografia, con alcune varianti, perde di efficacia, anche per l'esecuzione artistica che non fu tale da accontentare chi traccia questi brevi appunti. Il Bernard - al quale raccomando parsimonia e finezza nei gesti - non riesce sempre a rendere

⁹¹⁸ Vd. anche le voci nn. 144; 145; 319 e 385 del presente indice.

bene i diversi sentimenti che si agitano nell'animo del protagonista di questo dramma. Nessun distacco dal dolore alla tregua, da questo allo stupore, all'accasciamento, alla calma. [...] Poteva far meglio, tanto più ch'era coadiuvato dalla donna (sig.a Baldanello) ch'ebbe momenti felicissimi, e soltanto qualche pecca ha resa meno perfetta la sua interpretazione. La scena della morte non è ben fatta: chi è sofferente da morire non si alza dal letto e non cammina sulle sue gambe, soffermandosi alla finestra a godere la bellezza della natura; e se al contrario non è sofferente assai, pare a me non possa morire, naturalmente, in pochi minuti. Bravo e di una eleganza irreprensibile il Casaleggio; le masse ben disciplinate, tanto alla festa campestre, come al veglione. Messa in scena assai ricca; bellissima in alcuni quadri», *Il rondone*, «*La Vita Cinematografica*», Torino, n. 4, 29 febbraio 1912. «Nella parte interpretativa, di Dora Baldanello, *Amore d'oltre tomba* è addirittura un lavoro superbo. Illustra davvero la magnificenza dell'arte cinematografica, è un rispecchio nell'anima umana, che salta fuori dalla visione di quei quadri con luce di realtà e fulgori di fantasia. Dora Baldanello, ha infuso nel lavoro tutta la sua arte squisita di eletta attrice, il suo amore vivo per la cinematografia. Naturalmente ne è uscito fuori un lavoro bellissimo che non ci stancheremo mai di lodare», «*L'illustrazione Cinematografica*», Milano, n. 5, 15 marzo 1912. «The film is lavishly mounted, one scene alone having cost £ 210, and it should attract considerable attention», «*The Bioscope*», London, March 14, 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «*Bianco e Nero*», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 31-34.

110. Anno: **1912**; titolo: *Amore di apache*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Xavière De Leka (Margot), Paul Franck (Julot); data disponibilità della copia: 27.05.1912; lunghezza originale: 222 m; scena e tipologia di danza: danza apache; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «L'apache Julot vede Margot che si è recata in un'osteria per assistere alla danza degli apaches. Egli s'invaghisce di lei e le strappa un fiore dal petto. Poi s'introduce di sera nella sua abitazione. Margot, atterrita, crede sia là per derubarla, ma Julot le spiega che

altra è la sua idea e le fa un racconto delle prodezze da lui compiute. Man mano che egli narra la donna è vinta, sedotta; onde al giungere delle guardie che la cameriera è andata a chiamare, ella nasconde Julot e dice che è fuggito dalla finestra. Partite le guardie ella si getta nelle braccia dell'apache», «Cinema» Napoli, n. 31, 10 maggio 1912. Note: «Xavière De Leka era un'attrice parigina attiva sui palcoscenici di prosa e del varietà, specializzata in ruoli brillanti. Venne assunta dalla Cines nel 1912, mentre si trovava a Roma per interpretare in teatro proprio il dramma *Amour d'Apache*, per partecipare alla sua edizione cinematografica. Prima di ritornare a Parigi, per entrare nel cast della rivista del "Moulin Rouge", apparve anche in vari altri prodotti dalla [sic] società romana. Il film è conosciuto anche con il titolo *Amour d'apache*». Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riproduce anche una foto promozionale dell'attrice Xavière De Leka. Critica: «È troppo recente il successo della *Rose Rouge* della Casa Pasuqali & C. per non obbligarci a fare una spiacevole constatazione, e cioè che questo lavoro della grande Casa romana sembri una seconda edizione della prima, con poche varianti e più verosimiglianze ed illogicità. [...] Non entriamo nella disamina del lavoro, messo in scena con poco gusto, ma del tutto inammissibile come concezione; certo è che lo spunto è per nulla dissimile dal [sic] quello della *Rose Rouge*», «La vita cinematografica», Torino, n. 11, 15 giugno 1912. «Ci piace incondizionatamente. Ecco 222 metri ben trattati che si seguono col massimo interesse. È un dramma avvincente e senza dubbio incontrerà vivo successo», «Il Cinema-Teatro», Roma, n. 26, 19 maggio 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 28.

111. Anno: **1912**; titolo: *Amuleto, L'*; produzione: Milano Films, Milano; interpreti: Eugenia Tettoni (Zulema, la zingara); data disponibilità della copia: giugno 1912; lunghezza originale: 585 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico/spionaggio. Trama: «Un alto funzionario dello Stato incarica due

agenti segreti di impadronirsi di un plico di documenti affidato al comandante della corvetta "Lux" attesa, entro pochi giorni, nel porto. Gli agenti a loro volta arruolano una zingara, che lascia la sua carovana per trasformarsi in una distinta mondana. Un giorno gli agenti l'accompagnano a un ballo all'ambasciata dove, facendosi passare per vedova, è incaricata di avvicinare e sedurre il capitano della corvetta, Ruggero Andray: la sua missione ha successo, e il capitano invita la bella signora a una gita in canotto-automobile. Al ritorno, Zulema si introduce nella camera d'albergo del capitano, ma non riesce a trovarvi i documenti richiesti dalle spie. Qualche tempo dopo Ruggero chiede alla donna di sposarlo e lei accetta, anche perché si è a sua volta innamorata. Il matrimonio risulta felice: ma la donna è di nuovo ricattata dalle spie, deve ancora cercare i preziosi documenti. Ruggero sorprende la moglie mentre sta perquisendo la casa e copre così la verità: Zulema, disperata, beve il veleno contenuto in un amuleto affidatole da sua madre e spira tra le braccia del marito, dopo avergli spiegato l'accaduto e dopo aver ottenuto il suo perdono», dalla pubblicità della Milano Films, «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 11, 20/25 giugno 1912. Critica: «L'intreccio del dramma è perfetto e la signorina Tettoni Eugenia, che interpretava la zingara Zulema, ha dimostrato di essere una finta e squisita artista. Il pubblico ha applaudito», F. Grillo Incaglione, corrisp. da Trapani, «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 6, 20/25 marzo 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 40.

112. Anno: **1912**; titolo: *Bacillo della debolezza, II*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Lorenzo Soderini (il prof. Fernando); visto di censura: 4359 del 16.09.1914; data disponibilità della copia: 16.12.1912; lunghezza originale: 126 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Il professor Fernando è un valente chimico che, studiando assiduamente, riesce un giorno a scoprire il bacillo della debolezza. Per contrastare gli effetti il professore ha bisogno di fare degli esperimenti e questi riescono a meraviglia. Prima li compie sul proprio assistente,

poi esce in strada, dove tra le sue vittime ci sono: una fila di persone, una squadra di soldati che viene messa fuori combattimento, un forzuto e un gruppo di danzatori che finiscono ammucchiati sul pavimento della sala da ballo. Finché lo raggiunge la polizia, che decide di sottoporre al trattamento lo stesso inventore, con risultato drammatici», da «La Cinematografica artistica», Roma, n. 2, febbraio 1912 e da «The Bioscope», London, December 26, 1912. Critica: «Pellicola che dimostra egregiamente quale spirito di sacrificio anima uno scienziato, che, appunto, si sacrifica per la scienza», Walter Smith, «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 143, 20 dicembre 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 52-53.

113. Anno: **1912**; titolo: *Ballo della morte, II*; regia: Roberto Danesi; produzione: Savoia Film (Torino e Roma); interpreti: Maria Jacobini (Lorette), Dillo Lombardi, Guido Fiori; fotografia: Lorenzo Romagnoli; soggetto: R. Dan (R. Danesi); data disponibilità della copia: novembre 1912; lunghezza originale: 368 m (700 m secondo Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951, vol.I, pp. 117-184); funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Lorette, "stella del demi-monde", eccitata dallo spettacolo di due artisti che eseguono una danza lasciva, invita il mimo a cenare con lei e poi "la notte unisce le due fiamme di passione". Dopo qualche tempo Lorette si stanca dell'amante e ne cerca un altro; il povero mimo, nascostosi nell'automobile del rivale, si introduce nel nuovo nido d'amore di Lorette per indurla a cedergli, ma, sorpreso dal nuovo amante di lei, che lo minaccia con una rivoltella, è dalla donna indicato come ladro e finisce in prigione. Dopo cinque anni, il mimo, abbruttito dal carcere, torna in libertà ed è rispettato come un capo. In una taverna incontra casualmente Lorette, giuntavi col suo amante in cerca di nuove emozioni: in cambio di uno scudo, la donna chiede che qualcuno la faccia ballare e allora si fa avanti l'ex mimo, che ella non riconosce. Il ballo della coppia è sfrenato e sensuale, nella donna si riaccende l'antico desiderio, mentre l'uomo

medita vendetta: "le mani del mimo lentamente cingono il collo della femmina abbandonata nel languore dei sensi", e troppo tardi riconosce il suo compagno, che la strangola e poi continua a ballare, stringendo a sé il corpo inanimato; quando il cadavere gli scivola tra le mani, le guardie accorse sono pronte ad arrestarlo», dalla brochure pubblicitaria del film. Note: «Presentato in censura, il film non ottenne il visto, e gli venne revocato il permesso di P.S. l'11 gennaio 1915». Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena del film, con la didascalia: «Dillo Lombardi e Maria Jacobini ne *Il ballo della morte*». Citato anche in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 154 (dove però è indicata come lunghezza originale quella di 700 m). Critica: «Soggetto non molto interessante, svolto però abbastanza bene. Fotografia in certi punti bella, ma in certi altri no. Nell'assieme una buona pellicola», F. M., «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 219, 21 novembre 1912. «El baile de la muerte es un echo histórico, perfectamente verosímil, admirablemente presentado. Pasa bien, pronto y deja mucho en alma. [...] Es la justicia histórica ejerciendo su ferocidad de acuerdo con la justicia social, sobre la desidia del hombre, cuya impiedad, incorregible, ni castiga ni enseña; pero que agranda el mal y embrutece al hombre aun en el mayor grado de posible perfeccionamiento. El corazón sencillo y noble que se hace duro e insensible por la falta de vida edificante. Ese es el tema. Su desarrollo, pronto; su fotografía, bellísima; sus situaciones rebosando certeza y talento en los artistas, decorado correctísimo, propio, adecuado», Film Omeno, «Arte y Cinematografía», Madrid, n. 53, 30 noviembre 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 55-56.

114. Anno: **1912**; titolo: *Butalin impara la danza russa*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Cesare Gravina (Butalin); visto di censura: 11826 del 3.08.1916; data disponibilità della copia: 8.03.1912; lunghezza originale: 92 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film:

comico. Trama: «Butalin è impressionato dalle giravoltole di alcuni ballerini russi. Messosi lui stesso a volteggiare, fa cadere varie persone e causa una quantità di danni. Viene alla fine messo dai poliziotti in camera di sicurezza: lo lasciamo mentre sta girando a una velocità che aumenta ad ogni momento», «The Talbot Tattler», London, March 30, 1912. Note: «Il Film è noto anche con i titoli *Butalin vuol imparare la danza russa* e *Butalin vuole imparare a danzare*». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 76-77. Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 147, cov'è classificato come "comica".

115. Anno: **1912**; titolo: *Capriccio fatale!*; produzione: Latium Film, Roma; interpreti: Giulia Cassini Rizzotto, Alfonso Cassini, Ubaldo Pittei; visto di censura: 5669 del 14.12.1914; data disponibilità della copia: ottobre 1912; lunghezza originale: 550 m; scena e tipologia di danza: saltarello (tarantella); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Paulette, una "mondaine" in villeggiatura in un paesetto della ciociaria, si imbatte in un gruppo di giovani che ballano il saltarello: tra loro ci sono anche Gianni e la sua bella sposina Nena. Colpita dalla bellezza di Gianni, Paulette la mattina dopo va a sorprenderlo in una pausa del lavoro e lo bacia appassionatamente; e quando Nena giunge a portargli da mangiare, l'uomo non ha appetito. Un ragazzino porta poi a Gianni un biglietto. Paulette lo attende a casa sua alle 23 e la sera, col pretesto di una partita a carte in osteria, Gianni raggiunge Paulette nella sua villa e, dimentico della propria timidezza e della moglie, trascorre una notte di passione. Intanto Nena, che invano è andata a cercare il marito all'osteria, lo affronta quando rientra, all'alba, e decide di separarsi da lui. Ma l'amore di Paulette ha vita breve e, la donna si annoia con il contadinotto, e poi è in arrivo il suo ricco amante, Percil. Così in giardino dà a Gianni il benservito. In una notte buia, Nena, di nascosto, può mostrare al marito Paulette tra le braccia di Percil: esasperato, l'uomo estrae il coltello, ma poi pensa a una

vendetta più raffinata. L'occasione favorevole giunge quando Percil lo ingaggia come guida per accompagnarlo con Paulette in una gita in montagna. I tre si legano in cordata: in un passaggio pericoloso Gianni fa cadere Paulette nel baratro, e la donna trascina con sé Percil; ed è con una risata folle che, con il coltello, Gianni taglia la corda che ancora li sostiene», «L'Illustrazione Cinematografica», milano, n. 18, 5/10 ottobre 1912. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia, «Giulia Cassini Rizzotto e Ubaldo Pittei in *Capriccio fatale!*». «Per ragioni sconosciute, il film venne ripresentato in censura e ottenne un secondo visto (n. 7328), l'1 marzo 1915. Il film è noto anche con il titolo *Il ciociaro*». Critica: «Dramma [...] di una tragicità mai prima veduta. Quella mondana, che seduce un bel montanaro, onesto marito; quella sposa, colpita in quello che ha di più sacro, il suo amore purissimo; poi l'abbandono della mondana [...] formano un complesso non dimenticabile e tale da affascinare assolutamente il più esigente pubblico. Tragedia dunque superiore ad ogni aspettativa», «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 140, 5 novembre 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 86-88.

116. Anno: **1912**; titolo: *Casi della vita, I*; produzione: Film d'Arte italiana, Roma; interpreti: Margherita Rosselli (Noemi), Vittorio Rossi Pianelli (il conte Enzo Rembaldi), Fernanda Battiferri (Bianca); data disponibilità della copia: settembre 1912; lunghezza originale: 700 m (2 atti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-sentimentale. Trama: «Noemi e Bianca, due amiche di collegio, sono separate dal destino. Bianca sorte dal collegio per sposare il conte Enzo Rembaldi, Noemi invece, povera orfanella senza beni di fortuna, bella, si ritrova sola, senza appoggio alcuno, alle prese con le brutali difficoltà dell'esistenza. Cinque anni sono passati. Bianca, diventata la contessa Rembaldi, è madre d'un bell'angioletto. La vita le si presenta radiosa, l'esistenza facile, felice. Noemi invece, che non ha più visto la vecchia amica di collegio, è divenuta, sotto lo pseudonimo di Fanny Esperì, una delle ballerine più

in vista. Il caso mette di fronte Enzo e la seducente artista. Egli si sente preso di lei pazzescamente e per conquistarla non esita a chiedere il divorzio, a distruggere, a calpestare il focolare domestico, dimentico di tutto nell'incoscienza del suo crudele egoismo. Bianca preferisce la morte all'abbandono del marito, ma prima di compiere l'estremo disperato tentativo, gli scrive. È Noemi che riceve la lettera, durante l'assenza di Enzo, e s'accorge che è la felicità della sua antica amica di collegio ch'ella sta annientando. Noemi accorre in aiuto della sua compagna d'una volta (che sta cercando la morte in mare), e poi s'allontana da Roma per riprendere, solitaria tra la folla, il suo brillante e doloroso destino», «Rivista Pathé», Milano, n. 71, 25 agosto 1912. Critica: «Gli artisti del Consorzio-Pathé di Roma hanno resa bene quest'azione interessante, per quanto farraginoso e un po' lunga», corrisp. da Milano, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 214, 19 ottobre 1912. Frase di lancio: «*I casi della vita* è un dramma realista, le cui situazioni profondamente commoventi toccano le corde più recondite dell'anima umana». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 91-92.

117. Anno: **1912**; titolo: *Come una sorella*; regia: Vincenzo [Vincent] C. Dénizot; produzione: Itala Film, Torino (Ponte Trombetta); interpreti: Lydia Quaranta (Nelly), Giovanni Casaleggio (John), Berta Nelson (Kate); fotografia: Segundo de Chomón; visto di censura: 5293 del 17.11.1914; data disponibilità della copia: dicembre 1912; lunghezza originale: 773/825 m; scena e tipologia di danza: modernismo coreutico (danza orientalista); danza di società (valzer); funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione; danzatore/danzatrice: Lydia Quaranta (Nelly), per la danza orientalista; varie coppie per la danza di società; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Nelly, stella del varietà, ama un famoso aviatore, John Kasalewsky, ma non è corrisposta e tenta di suicidarsi. Conosciuto l'accaduto e mosso da compassione, John propone a Nelly di vivere a casa sua e di occuparsi di lui come una sorella. Nelly accetta e per un po' sembra felice; fino al giorno in cui John s'innamora di Kate Wilson, figlia di un

milionario, e si fida con lei. Nelly lascia allora la sua casa, con una lettera di addio, e trova lavoro in un ospedale. Un giorno, all'aeroporto, durante una gara di volo John ha un terribile incidente, in seguito all'esplosione del motore del suo aereo, e viene accolto in fin di vita proprio nell'ospedale dove lavora Nelly: la ragazza assiste il medico che lo cura, mentre Kate, giunta a sua volta al suo capezzale accompagnata dal padre, rimane sconvolta dalle condizioni del fidanzato e decide di rinunciare a lui. Nelly assiste giorno e notte John per tre mesi, lo aiuta a guarire e può alla fine tornare a vivere con lui: non più come una sorella», «The Bioscope», London, December 26, 1912). Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta anche una foto con la didascalia: «*Come una sorella* - Berta Nelson». Altro titolo: *Come sua sorella*. Citato anche in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 151. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 113-115.

118. Anno: **1912**; titolo: *Cuore ed arte*; produzione: Roma Film, Roma; interpreti: Gustavo Serena (Renzo), Rinaldo Rinaldi, Lea Giuntini, Cesira Archetti-Vecchioni; data disponibilità della copia: settembre 1912; lunghezza originale: 750 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Per campare, Renzo disegna cartoni, che vende al pubblico girando per i caffè. Un giorno vede i suoi schizzi il celebre pittore Carelli, che lo invita a lavorare nel proprio studio, dopo avergli fatto fare il ritratto di una modella. Renzo ha successo, tanto che un suo quadro viene acquistato a caro prezzo dal ricco duca di Ceri, suscitando l'invidia di un altro allievo di Carelli, Morau. Durante un ballo in maschera in casa del duca, Renzo incontra la baronessa Zoe, figlia di una nobile decaduta, Flora, e amante del principe Borosoff: il giovane, che si innamora di Zoe, la porta nello studio e le fa il ritratto per poterglielo offrire; poi va a chiederne la mano alla madre di lei, che acconsente, anche perché il principe, suo amico, sa che non perderà l'amante. Infatti, quando ritorna da un viaggio, Flora gli porta di nuovo in

casa Zoe, senza che Renzo ne sappia nulla (anzi, egli non prende sul serio una lettera anonima con la quale il suo rivale Morau, respinto da Zoe, intende vendicarsi rivelandogli la verità). Un giorno però Renzo si trova fra le mani una lettera, con la quale la moglie fissa un appuntamento al principe: avuta la prova dell'infedeltà, il giovane sfida a duello il principe e caccia di casa Zoe. Ma da allora perde il gusto del lavoro e l'ispirazione. Un giorno Morau gli segnala nella cronaca mondana del giornale la notizia che a Milano il principe e Zoe hanno partecipato a una festa benefica. Egli allora corre a Milano, per indurre Zoe a tornare con lui: il loro incontro, prima al campo delle corse e poi nella villa di lei, è in effetti pieno di commozione. Ma poi Renzo sente l'arrivo dell'auto del principe; decide allora di vendicarsi, e con un colpo di rivoltella uccide la donna che ama», dalla pubblicità della Roma Film, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 13, 15 luglio 1912. Note: Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 59078) presso la prefettura di Roma da G. Barattolo, il 7 settembre 1912. Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli comprende una foto di scena del film, la cui didascalia recita «*Cuore ed arte* - a sinistra: Gustavo Serena». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 126-127.

119. Anno: **1912**; titolo: *Due rivali del Trianon, Le*; produzione: La Milanese, Milano/Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Cesira Archetti-Vecchioni (la danzatrice Flora), Rinaldo Rinaldi (il conte Vitali), Gianna Terribili-Gonzales (la danzatrice Zoe); soggetto: Augusto Turchi; data disponibilità della copia: settembre 1912; lunghezza originale: 700 m; scena e tipologia di danza: danza moresca; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico/sentimentale. Trama: «Il Conte Vitali, grande viveur, ha sposato per il danaro la figlia del banchiere Lorenzi, continuando però la vita scapestrata condotta sino allora. Flora, la danzatrice, è sostituita nel suo cuore da Zoe, un'altra ballerina eccentrica, la quale sa spennare bene il suo pollo. Egli, non potendo più soddisfare i costosi capricci della divetta, sceglie un gioiello della moglie e glielo

offre. La Contessa s'accorge della sparizione della collana e sospetta i domestici. La polizia apre un'inchiesta, quando Flora, gelosa di Zoe, viene a sapere del furto del gioiello da un domestico licenziato dalla Contessa. Scrive una lettera alla moglie del Conte, avvisandola che il gioiello sottrattole, brilla al collo della danzatrice in voga, Zoe Joujou. Il Conte, respinto dalla danzatrice che ha dovuto restituire il gioiello, preferisce la morte all'abbandono di colei che ama, e s'avvelena, mentre Zoe esegue sulla scena la danza moresca, che fa accorrere tutta Roma. Sul letto di morte, il Conte ottiene il perdono della moglie e soccombe, vittima della sua passione fatale», «Rivista Pathé», Milano, n. 75, 22 settembre 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 160-161.

120. Anno: **1912**; titolo: ***Erodiade***; regia: Oreste Mentasti; produzione: Savoia Film, Torino; interpreti: Adriana Costamagna (Erodiade), Suzanne De Labroy (Salomé), Goffredo Mateldi (Erode Antipa), Arturo Garzes (primo Tetrarca), Mario Roncoroni (Gesù Cristo), Giovanni Spano (Jackanann); fotografia: Augusto Cesare Navone; soggetto: Pier Antonio Gariazzo; visto di censura: 4853 del 20.10.1914; data disponibilità della copia: novembre 1912; lunghezza originale: 716 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «La tragedia si svolge nella fortezza di Mackeorus presso Gerusalemme, nell'anno 32 dopo Cristo. La bella e sensuale Erodiade tradisce il marito, il vecchio Tetrarca, con il fratello di lui, Erode, che mira a impossessarsi del trono, mentre dal bosco alta si leva la voce di Jackanann [sic] (Giovanni) a maledire l'adultera. Erodiade si serve dell'erculeo nubiano che è al suo servizio per uccidere il tetrarca e impadronirsi del potere, mentre sua figlia Salomé, sconvolta e nello stesso tempo attratta dalle invettive di Jackanann, lo fa imprigionare e gli si offre, ma viene respinta. Anche Erode intanto è attratto dalle grazie di Salomé; Erodiade, rosa dalla gelosia, spinge la figlia a danzare davanti a Erode e a pretendere la testa di Jackanann: ella può finalmente baciare le labbra del martire, ma l'orrore fa

fuggire dalla sala del festino i satrapi, mentre le guardie accorse puniscono il sacrilegio trafiggendo con cento lance il corpo di Salomé», dalla brochure della Savoia Film. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto con didascalia «Pubblicità della Savoia Film per Erodiade». Lo stesso volume riporta anche una foto di scena con l'annessa didascalia: «Una scena di Erodiade con Adriana Costamagna»; mentre in nota si reperiscono le seguenti informazioni: «In Gran Bretagna come negli Stati Uniti il film venne presentato come "a Biblical drama, specially taken for the Cinematograph by the World-famed Stage Director, Dr. Garriazzo [sic, ma Gariazzo] (the Producer of the *Fall of Troy*)". A proposito di quest'ultima notazione, l'Itala Film, che l'anno precedente aveva realizzato e distribuito *La caduta di Troia*, inviò alla stampa un comunicato di protesta, dichiarando che Gariazzo non aveva avuto nulla a che fare con la realizzazione di quel film (girato in realtà - a quanto oggi risulta - da Giovanni Pastrone e Romano Luigi Borgnetto)». Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 154. Critica: «Lavoro grandioso. Grande sforzo di scenari, vestiarî ricchissimi. Ottimo viraggio, benché un po' troppo uniforme, un vero spettacolo per gli occhi se non per la mente. Lo svolgimento del biblico soggetto non mi è parso sempre persuasivo nelle sue diverse forme e aspetti. [...] Infatti nei quadri non v'è distacco di piani. Tutto è portato troppo avanti, per cui abbiamo una sovrabbondanza di tinte cariche che rendono il quadro troppo massiccio. Nella riproduzione di questo soggetto non si è tenuto conto che della ricchezza e dello sfarzo, poco o nulla delle raffinatezze dell'arte. Il ballo di Salomé, alla presenza degli invitati romani, ballo voluttuoso sul quale si insiste più del conveniente, che forma il clou dello spettacolo, è opprimente per densità di particolari. Quella povera Salomé balla quasi sulle ginocchia dei suoi ammiratori. [...] E diciamo qualche cosa anche dell'interpretazione che nel complesso mi è sembrata abbastanza buona, non così nelle parti, se toglie la sig.ra Costamagna che in questo lavoro spicca per maestria d'arte, per bellezza e maestà di figura. È l'unica che mi sia sembrata veramente efficace ed in carattere, si direbbe che quest'Erodiade è [sic] stata scritta per lei, tanto [sic] è l'omogeneità fra attrice ed il personaggio che incorona. Al primo vederla la direste una figura staccata da un quadro del Dorè. Troppo enfatico e manierato Erode. Sembra piuttosto mimo che attore. [...] Non credo che nell'episodio di Erodiade, sia come ne parla il Vangelo o le tradizioni [...], il

Battista abbia una parte tanto trascurabile [. . .]. Pare che questo personaggio debba essere affatto ignoto all'attore che l'ha incarnato. Egli ci ha piuttosto riprodotto le vicende d'un vagabondo qualunque che un bel giorno le guardie hanno finito per mettere in prigione come disturbatore della quiete pubblica. L'atto del battesimo m'è sembrato l'atto d'un ubbriaco [sic] [. . .]. La scena è anche meschina, come quadro e come azione. È fatta alla carlona [. . .]. Queste varie deficienze, sono deplorabili per una Casa che si rispetti, come è una guitteria, fra tanto lusso di mise en scène, la corona di cartone di Erode. E di guittalemme dei cinematografi in Italia ne abbiamo molta», A Berton, «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 2, 10 maggio 1913. «The story has been carried out in an admirable manner. The noteworthy feature of this production is the exquisite dancing of M.lle Susanna de Labroy, who takes the title-rôle», «The Kinetradogram», London, n. 4, January 22, 1913. A tal proposito nel volume di A. Bernardini e V. Martinelli si chiosa: «In effetti in Gran Bretagna come negli Stati Uniti il film era stato lanciato con il titolo *Salome*». «As a whole, this production of Salome is a splendidly adequate piece of work. It is handled in the big way that many of the European producers attempt such stories, and bears every evidence of thorough calculation from start to finish. Photographically it is without fault. There are some large ensemble scenes that are spèlendid in every way. In these large groups each minor character seems to be an actor, without the slightest suggestion of being a super - a point that has considerable bearing on the success or failure of mob scenes. One of the best bits of motion picture technique in the picture is the manner in which the characters are introduced at the beginning. This idea has often been used in pictures by showing the enlarged features of character which is labeled in some fashion. But usually there is no indication, in this simple method, of the bearing of the character upon the picesce. In this Salome pictures, as the characters are introduced, each one indicates by facial expressions his or her nature, and by this means the audience can instantly grasp the relation of that character to alla the others. For instance, the face of Herodias forst makes its appearance through a divided curtain, and by the proper facial expression she immediately conveys the impression that she is a sly, designing and treacherous woman. Salome, thus introduced, gives the true impression of a vain and self-indulgent creature», Hugh Hoffman, «The Moving Picture World», New York, February 1, 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto*

italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 176-179.

121. Anno: **1912**; titolo: *Falco rosso, II*; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Bianca Cappello), Gustavo Serena (Francesco II, duca di Toscana), Giovanni Pezzinga (Il cardinale Ferdinando de' Medici); visto di censura: 12306 del 21.12.1916; data disponibilità della copia: marzo 1912; lunghezza originale: 650 m - Film in Pathécolor; scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Francesco II, duca di Toscana, mentre sua moglie sta morendo, fa festa con Bianca, la sua favorita. Esasperata da un affronto che ha ricevuto dal fratello del duca, il cardinale Ferdinando, soprannominato il "Falco rosso", la favorita ordisce un complotto ai suoi danni. Su sua istruzione, alcuni spadaccini si appostano nel luogo in cui il cardinale deve passare e lo attaccano. Il cardinale, schermidore molto abile, riesce a sbarazzarsi dei suoi aggressori e sul corpo di uno di loro trova la prova dell'incarico che aveva dato loro Bianca. Facendosi forte di questa prova, il Falco rosso rivela al duca di Toscana il complotto e, nonostante il legame che ha con la donna, quest'ultimo si trova costretto ad allontanarla, a mandarla in esilio. Informata del pericolo, Bianca decide di fuggire e, per riconquistare il favore del duca, accusa il cardinale di aver cercato di sedurla. Il duca, vittima di questa nuova perfidia, non dubita più dell'innocenza di Bianca e contro il parere del fratello la sposa. Passano gli anni. Esiliato nel suo castello di Poggio dal matrimonio del duca, il cardinale riceve finalmente la notizia di non essere più in disgrazia. Ma Bianca, il cui odio per il Falco rosso non è mai cessato, decide di sbarazzarsi definitivamente di lui con il veleno. Ma doveva poi essere crudelmente punita del suo delitto. Il Falco rosso, sospettoso, fa bere a suo fratello la bevanda mortale che gli era destinata, e la morte di Francesco II fa del cardinale il nuovo duca di Toscana», scheda del film depositata alla Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli informa in nota: «Al personaggio di Bianca Cappello aveva già dedicato un film la Cines nel 1909». Lo stesso volume contiene una foto

di Francesca Bertini in una scena del film, a p. 186. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 185-187.

122. Anno: **1912**; titolo: *Figlia del cieco, La / La fille de l'aveugle*; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma/S.A. Pathé Frères, Paris (film n. 4091); interpreti: Maddalena Céliat; data disponibilità della copia: Novembre 1912; lunghezza originale: 395 m - film in Pathécolor; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Maddalena Céliat?; genere del film: drammatico. Trama: «Un vecchio mendicante cieco, non ha più per sostegno della sua misera esistenza, che sua figlia Dea, una leggiadra giovinetta che gli fa sembrare meno dura la sua esistenza, colmandolo di tenerezze e attenzioni. E mentre egli tende tremante la ciotola ai passanti, Dea danza spigliata e così, in grazia di lei, la saccoccia del vecchio si riempie di bei soldini. Ma un giorno un ricco signore, il conte Andrea [Miralcanti], affascinato della [sic] grazia di Dea, s'innamora ardentemente di lei, e la supplica di seguirlo. Dea, malgrado il suo amore filiale, non può resistere alle sue preghiere, e abbandona la casa paterna per conoscere la vita di lusso e di piaceri. Ma il pensiero del povero genitore abbandonato alla sua cecità, la tormenta di continuo rendendole amara la sua felicità. Un giorno incontra il padre seduto su una panchina dei giardini pubblici... Il dolore ha infossato i suoi occhi lagrimosi, ha segnato di rughe profonde la sua faccia patita e Dea, a quella vista, sente di non poter essere più felice, e col sogno della sua felicità svanita, ritorna al misero focolare paterno a riprendere il posto del dovere», «Rivista Pathé», Milano, n. 83, 17 novembre 1912. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia: «Maddalena Céliat in *La figlia del cieco*»; mentre in nota nello stesso volume si trova: «Un film con lo stesso titolo⁹¹⁹ e di analogo argomento era stato realizzato nel 1910 dalla Cines». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di

⁹¹⁹ Vd. anche voce n. 64 del presente indice.

«Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 201-202.

123. Anno: **1912**; titolo: *Figlio, II*; produzione: Aquila Films, Torino; visto di censura: 9524 del 22/06/1915; data disponibilità della copia: ottobre 1912; lunghezza originale: 780 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Dorliac, ricco banchiere vedovo, resta affascinato da Zenea, una ballerina del "Rat Bleu" e, dopo pochi incontri, le chiede di diventare sua moglie. Dorliac ha un figlio, Robert, il quale, pur dimostrandosi molto gentile verso la matrigna, ha la sensazione che Zenea non sia proprio l'angelo che crede suo padre. Infatti, pochi mesi dopo le nozze, Zenea si è già stancata dell'anziano marito e rivolge le proprie attenzioni, sempre più pressanti, su Robert. Una notte Dorliac è fuori casa, Zenea si introduce nella camera di Robert; il giovane la respinge, la rimprovera per l'infedeltà verso il padre e tenta di sottrarsi all'abbraccio della donna. In quel mentre Dorliac rientra in casa, sorprendendo moglie e figlio insieme: subito la donna accusa Robert di averla attirata nella sua stanza per usarle violenza e Dorliac, furente, caccia il figlio dalla casa. Qualche tempo dopo, Dorliac riceve dal vero colpevole le prove che lo scagionano da una accusa di omicidio che ingiustamente gli era stata rivolta. Zenea fa però scomparire la cassetta contenete le prove, così che il marito viene arrestato. Pensando di essersi liberata di Dorliac, la donna si addormenta mentre tiene in mano una sigaretta accesa: Robert, entrato in casa per cercare la cassetta, trova l'appartamento in fiamme e Zenea che cerca di uscirne. Prontamente sbarra la porta: l'aprirà solo quando la donna avrà rivelato dove ha nascosto le prove, e riesce così a far scagionare e liberare il padre. Scacciata la perfida matrigna, Dorliac può ora riconciliarsi con il figlio», «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, January 16, 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 205.

124. Anno: **1912**; titolo: *Firulì domestico*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Maria Bay (Firulì); visto di censura: 8007 del 05.03.1915; data disponibilità della copia: 12.02.1912; lunghezza originale: 166 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Firulì è a servizio presso una giovane coppia di sposi, ma è così maldestro che lo mandano via dalla cucina. Approfittando della partenza dei padroni, Firulì si dà alla pazza gioia, bevendo vino, fumando le sigarette di casa e pensando di rivalersi di tutte le sgridate che riceve. L'occasione buona arriva quando Firulì riceve segretamente l'incarico dal padrone di portare una lettera a una signora, e dalla padrona di far pervenire una lettera a un amico di lei. Ora egli li ha entrambi nelle proprie mani e li costringe a servirlo, a togliergli gli stivali, a servire in tavola e, alla fine, a recitare e a ballare per farlo divertire», «The Bioscope», London, February 15, 1912. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto con annessa la didascalia: «Pubblicità in Ungheria per i film di Firulì (Maria Bay)». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 210-211.

125. Anno: **1912**; titolo: *In assenza dei padroni*; produzione: Itala Film, Torino; visto di censura: 6892 del 4.2.1915; data disponibilità della copia: 12.8.1912; lunghezza originale: 163 m; genere del film: comico. Trama: «Due coniugi escono di sera, dopo aver affidato la loro casa al maggiordomo e alla cameriera. Appena rimangono soli, i due domestici corrono a indossare gli abiti dei padroni, e rivestono con i loro due manichini che piazzano vicino alla finestra per far credere che in casa ci sia qualcuno; poi vanno anche loro a divertirsi. Tornando a casa piuttosto alticci, i domestici fanno inavvertitamente cadere a terra i due manichini, ma sono talmente frastornati che non se ne accorgono e se ne vanno a dormire. Poco dopo rientrano anche i padroni: vedendo i manichini per terra li scambiano per i domestici e, credendoli morti, corrono a chiamare la polizia. Ma intanto i domestici si sono risvegliati e, per evitare guai, nascondono i manichini e prendono il loro posto sul pavimento: così quando i padroni ritornano,

sono ben felici di trovarli solo svenuti (per finta) e si prodigano per farli arrivare ai loro letti per riposare. Lo stratagemma è riuscito», «Otto Schmidt Katalog», Berlin, 31 August 1912. Note: «Il titolo e l'idea che è alla base del film riprendono quelli di una comica della Cines, uscita quasi otto mesi prima, *Nell'assenza dei padroni*»⁹²⁰. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 251.

126. Anno: **1912**; titolo: *Infedele, L'*; regia: Ubaldo Maria Del Colle; produzione: Pasquali e C., Torino; interpreti: Alberto A. Capozzi (conte Ubaldo di Langenieux), Mary Cléo Tarlarini (la contessa Ebe), Annita D'Armero, Enrico Bracci; data disponibilità della copia: giugno 1912; lunghezza originale: 346 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia romantica. Trama: «Il conte Ubaldo di Langenieux, sposato da un anno con Ebe, mette gli occhi su di una elegante signorina conosciuta a un ballo in casa Malinet, la bekla Costanza. Chi è lieto dell'accaduto è il signor Malinet: innamorato di Ebe, egli per insinuarsi nel suo cuore, l'avverte che il marito la tradisce. La contessa promette: "Datemi le prove che Ubaldo mi tradisce... E allora!..." Due ore dopo Malinet ritorna con la notizia di un appuntamento del conte con Costanza all'Hotel Royal ed Ebe lo manda al commissariato per denunciare e far sorprendere gli adulteri. Ma Ebe ama troppo suo marito. E poi, se Malinet avesse ragione, ella dovrebbe mantenere la sua promessa! Con un'ingegnosa trovata fa in modo che Costanza non possa recarsi all'appartamento con il conte: è quindi lei e non la rivale a ricevere Ubaldo nel salottino dell'albergo. E quando arrivano Molinet e il commissario con le guardie, grande è la loro sorpresa nel trovare insieme marito e moglie, che "in dieci minuti hanno saputo ritrovare la loro felicità"», dalla pubblicità della Pasquali e C., «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, n. 203, 8 giugno 1912. Critica: «Ci fa piacere che le nostre Case si diano a questo genere di produzione. In un nostro recente numero parlavamo appunto della commedia e del suo

⁹²⁰ Vd. anche le voci nn. 15; 135 del presente indice.

ingresso nella produzione internazionale. Parve a tutti, fino a pochissimo tempo fa, un genere troppo difficile e poche se ne facevano e se ne tentavano. Ma in breve finirono per trovare il loro posto tra il dramma e il soggetto comico e trovarvi fisionomia caratteristica e distinta. Come ultimo genere venuto trovò naturalmente meno preparazione e perfezione in chi doveva occuparsene; così in questa della casa Pasquali unite all'intento, sotto ogni rapporto lodevolissimo, abbiamo riscontrato incertezze, che avremmo amato evitare, di svolgimento e di linee. A volta a volta qua e là la commedia piega forse un po' troppo verso il soggetto comico. Tolto questo appunto ci parve buona e la commedia e l'esecuzione», *Il rondone*, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 13, 15 luglio 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 258.

127. Anno: **1912**; titolo: *La rosa di Tebe*; regia: Enrico Guazzoni; produzione: Cines, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Selime), Amleto Novelli (Efraim), Ignazio Lupi (re Ramsete), Alfredo Bracci; visto di censura: 7151 del 22.2.1915; data disponibilità della copia: giugno 1912; lunghezza originale: 574 m (2 parti); scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «In Egitto, "il re Ramsete sente vantare la bellezza di Selime, detta 'La rosa di Tebe'. Incuriosito, si traveste e si reca a vederla: ne rimane ammaliato e, fattala rapire e condurre ai propri palazzi, se ne innamora perdutoamente. Scongiuri, preghiere sono vane al cuore di Selime, che ama Efraim, il pastore; il quale, furente di gelosia, attenta alla vita del re e viene messo in prigione. Ora Selime è arbitra delle sorti di Efraim; si conceda e il pastore sarà libero. Ma Selime rirfiuta sdegnosamente e Ramsete perde ogni speranza di amore. Allora ordina che il pastore colga la 'rosa di Tebe' e le nozze avvengono con grande solennità. Chiamati gli sposi alla reggia, vien consegnato a Selime un cofanetto da parte del re: è il regalo di nozze. Efraim l'apre e vi trova uno stile lordo di sangue: è l'arma con cui Ramsete si è trapassato il cuore», «La Fotografia Artistica», Torino, n. 6, giugno 1912. Note:

«Frase di lancio negli Stati Uniti: "Special feature! Two-reels, 2.000 feet - Rameses, King of Egypt - A Gorgeous Cines Masterpiece" - "Showing the oriental grandeur of the court of an Eastern Potentate. Over a thousand people in the richest odd costumes. With every detail complete, the film is unexcelled for elaborate settings, marvelous acting and perfect photography"». «Nota: Negli Stati Uniti, per questo film "The Moving Picture World" suggeriva il seguente commento musicale: "Parte prima - 1. Un valzer lento fino all'ingresso dei due personaggi Selime ed Efraim. - 2. 'Processionale' o 'Grande Marcia' fino alla did.: 'Il pastore Efraim e Selime' - 3. Momento musicale di Shubert o La Cinquaine di Gabriel Marie fino alla did.: 'Travestito da contadino, ecc.' - 4. Come sub 2, fino a quando Selime è condotta nel palazzo dagli uomini del re. - 5. Motivi tristi, nello stile di Ciaikovskij fino alla did.: 'Ramsete cerca di far divertire l'infelice ragazza' - 6. Intermezzo egiziano 2/4 (danzante) finché Ramsete fa smettere la danza. - 7- valzer lento fino a quando Selime esce dopo la danza. - 8. Come sub 2 finché il pastore Efraim non si trova davanti a Ramsete sul trono. - 9. 'Misterioso' finché Ramsete non discende dal trono. - 10. Motivi tristi 4/4 fino alla fine. Parte seconda - 1. Valzer lento, suonato con imitazione dell'arpa. Arpeggio, fino alla did.: 'La preghiera di Selime ecc.' - 2. Corale, fino a quando i due attendenti di Ramsete entrano nel suo appartamento. - 3. 'Processionale' o 'Grande Marcia' fino a quando l'ultimo dei soldati passa sotto i gradini della prigione. - 4. Come sub 2, fino alla did.: 'La cerimonia del matrimonio' 5. Marcia nuziale (lunga), fino alla did.: 'Il dono nuziale di Ramsete'. - 6. Valzer lento (breve), fino a quando il servo di Ramsete esce dopo aver ricevuto le istruzioni. - 7. Inno di uscita, finché la pergamena o la lettera di Ramsete è sullo schermo (pp durante la scena d'amore). - 8. Motivi tristi fino alla fine."» Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena del film, con la didascalia: «Francesca Beritni ne *La rosa di Tebe*». Critica: «I drammi storici ritornano di moda e la Cines in questo genere di lavori ha sempre ottenuto il plauso incondizionato della critica e successo entusiastico nel pubblico. [...] Ora che la parentesi dei lavori moderni è per chiudersi per la volontà dello stesso pubblico che l'aprì, auguriamoci che la Casa romana non indugi più oltre e riprenda a fabbricare il suo genere [...]. Rosa di Tebe ha tutte le qualità del dramma: passioni violente che si sprigionano da nature eccezionali, delicati sentimenti eternamente in contrasto con forti passioni e poi un'esteriorità

pomposa, impressionante che dà al contenuto maggiore allettamento e maggior forza, aggiungendovi bellezza e colore. [...] Interpreti del lavoro sono stati la Bertini, il Luppi [sic], e se non erro il Bracci. Questi ultimi, pur rendendo bene la parte loro affidata, non hanno recitato con l'usata vigoria, ma la Bertini ha fatto della sua parte una vera creazione, rivelandosi attrice intelligente e fortissima. Specie nella scena con Re Ramsete noi abbiamo notato le doti di questa artista impareggiabile alla quale si va dischiudendo un bell'avvenire, che potrà essere veramente radioso se la brava attrice continuerà a mettere sempre lo stesso studio e lo stesso impegno messo in qualche scena di questo lavoro. La messa in iscena nel suo sforzo ha rivelato troppo le artificiosità [sic] del cartone, in specie nelle scene a gran luce ove le cresphe del falso e dello sbiadito appaiono con maggior risalto», «Cinema» Napoli, n. 34, 10 luglio 1912. «È un lavoro meraviglioso per messa in scena e riproduzione d'ambienti, costumi ed attrezzerie. Tutto è curato con ammirabile meticolosità fin nei minimi dettagli. L'esecuzione artistica lascia però a desiderare: la Bertini la troviamo manierata assai. Il Novelli alquanto freddo ed il Lupi quasi impacciato nei panni del re Ramsete. Stonano certe strette vigorose di mano ed i baci mandati sulla punta delle dita. Le masse si muovono bene; eccellente la fotografia, bellissimi gli effetti di luce», «La Vita Cinematografica», Torino, n. 11, 15 giugno 1912. «A film which in in many respects as fine an example of the historical living picture as has yet been produced. Although its story may be imaginary, *The Rose of Thebes* deserves the description, "historical", on account of its extraordinary fidelity and realism as a portrait of ancient life and manners. The Cines company have given us many fine films of this type – indeed there are few firms who can equal them in this respect – but it is no exaggeration to say that even they have not produced a better. Besides being an artistic delight, it is a real education. His first scene creates a distinctive atmosphere and that atmosphere is preserved throughout. Therefore one feels that we have really obtained a glimpse into the past. One understands what it was like to live in ancient Egypt; one begins to realize something of the mysteries which are pent in the silent sphinx and the painted mummies. Old Egypt becomes something more than an impenetrable secret; it rises from the dim recesses of the past and is caught in a living image upon a screen. It is Egypt revived. The dead have risen, and they walk again in their ancient haunts, as they walked so many years before, as alive and real, to all appearance, as the audience

which watches them. The story of *The Roses of Thebes* is not without its appeal on its own account. It is a very human legend and contains passages of singular nobility», «*The Bioscope*», London, May 9, 1912. «The daring of the Cines Company in setting their tragedy amid the scenes surrounding ancient Thebes – the Queen of Lower Egypt and stupendous still in her ruins – evokes both praise and admiration, when one remembers that this company never undertakes a big task without measuring up fully to its demands. And, in this case, the task has imposed great labor in research, artistic discrimination of a high order, and a keenness for and a nice loyalty to the truth, as expressed in the vast array of properties employed, in the architecture, in interiors, costumes, etc. nor must talented acting of the principals be overlooked, nor the result of paintasking rehearsals, as shown in the great spectacular marriage and processional scenes, in which many hundreds of people take part. There is a warmth of finish and easy naturalness about these imposing Cines scenes which create an atmosphere of realism that insensibly transports us from our immediate surroundings and ourselves into the very midsts of these throngs of people, who lived their parts thousands of years ago. [...] the climax of this great two-reel subject is tremendous in its effect. To have known beforehand what it is would have deprived me of an almost benumbing dramatic sensation, and so I shall let others find out for themselves, as I did. It is sufficient to say that it is, in my opinion, the strongest and most unusual ending I have ever witnessed, either in the spoken or in the filmed drama. And it is so skinfully concealed that it comes on one with the suddenness of a thunderburst. When it arrives, your breath will come in short gasps, and your heart will flutter at the stroke», Jas. S. McQuade, «*The Moving Picture World*», New York, August 10, 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «*Bianco e Nero*», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 173-176.

128. Anno: **1912**; titolo: *La rosa rossa*; regia: Luigi Maggi; produzione: Pasquali e C., Torino; interpreti: Mary Cléo Tarlarini (Marise, la demi-mondaine), Alberto A. Capozzi (l'apache Jacques), Mario Bonnard (il conte

Fredy), Orlando Ricci (Brachard); soggetto: da un melodramma del teatro di varietà; visto di censura: 5532 del 26.11.1914; data disponibilità della copia: febbraio 1912; lunghezza originale: 772/900 m (2 parti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, apache. Trama: «Marise, una demi-mondaine amante di monsieur Brachard, che l'ha installata in un confortevole nido d'amore a Parigi, si diverte a stuzzicare la passione che ha per lei il conte Fredy, un amico di Brachard. Una sera, curiosa del mondo dei bassifondi e della malavita, va con gli amici alla Taverna del Coniglio Bianco di Montmartre, un equivoco covo di malviventi. Eccitata dall'ambiente, Marise coinvolge in un ballo strano e voluttuoso il capo di una banda di apaches, Jacques, e prima di lasciare la taverna gli getta la rosa purpurea che porta al seno. Qualche tempo dopo il conte Fredy è riuscito a conquistare Marise, che vede di nascosto quando Brachard è al club. Una sera che Marise è andata con Brachard e Fredy all'Opera, la banda di ladri capeggiata da Jacques ne approfitta per entrare nella villa rimasta incustodita: ma l'apache, quando riconosce in una fotografia la donna con cui ha ballato alla taverna, manda via i suoi, rinuncia al furto e resta in attesa di Marise. Costei, rientrata in casa, riceve il conte e si intrattiene con lui: ma questa volta gli amanti sono sorpresi da Brachard, che aggredisce Fredy; nella colluttazione Brachard rimane ucciso, e mentre Fredy, atterrito, fugge dalla casa, Jacques esca dal nascondiglio, dal quale ha assistito alla terribile scena, deciso a salvare la donna che ormai ama: per un suo bacio accetta di sacrificarsi per lei, di assumere su di sé la colpa dell'omicidio», dalla pubblicità della Pasquali e C., «L'Illustrazione cinematografica», Milano, n. 2/3, 1/15 febbraio 1912. Note: «Frase di lancio: "La Rosa rossa è un dramma moderno che ha la violenza di una tragedia. Interpretato in modo mirabile (...), trascina il pubblico d una commozione quasi spasmodica e traverso le vie migliori dell'arte e della passione. È una concezione drammatica ardita e potente, svolge con una verità impressionante le pagine più fosche, più elevate e passionali di una misera figura di Apache". In Spagna: "Drama pasional moderno"». «Nota: Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 57632), con domanda alla prefettura di Roma di G. Barattolo, il 26 gennaio 1912 (772 m). Il film è conosciuto anche con il titolo La rose rouge». Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche due foto di scena del film: la prima con didascalia «Alberto Capozzi in *La rosa rossa*»; la seconda con didascalia «Una scena de *La rosa rossa*». Critica: «Lavoro

sincero, se altro mai, che non cessa di essere interessante un momento. Rosa rossa, non divaga, né indugia in particolari inutili. Arte rappresentativa al sommo grado d anime guidate da un gioco quasi esclusivamente sensuale, colte dal vero, con opportuna sobrietà di tratti, libere di ogni vanità estetica. [...] Superba la Tarlarini nella parte di Marise», R., «L'Illustrazione cinematografica», Milano, n. 4, 1 marzo 1912. «Questo film della ditta Pasquali è pregevole, ma non certo per la favola onde è nutrito. [...] In fondo, si tratta di un pot-pourri dei più orridi e sanguinosi, e anche inverosimilmente eroici, avvenimenti intrecciati a comporre uno di quei romanzi d'appendice, così detti, con orribile aggettivo, emozionanti. [...] La ditta Pasquali pare abbia una particolare e incurabile tendenza ad arricchire la cinematografia di drammoni a forti tinte. Io censuro il contenuto convenzionale e orrendo di *Rose rouge*, e la mia censura si f ancora più accesa, quando io penso alla bellezza formale di questo film, il quale può dirsi un vero prodigio, in fatto di interpretazione. Raramente io ho ammirato una più viva ed efficace virtù interpretativa [...]. La Tarlanini [...] non è un'attrice che interpreta la sua parte, ma una maga che sa trasformarsi e vivere la vita stessa del personaggio affidato alla sua interpretazione. Sapientissima nel gesto, espressiva al massimo grado nel gioco facciale, la Tarlanini aggiunge a queste rarissime qualità un requisito addirittura irrintracciabile fra gl'interpreti del film: essa è eloquente: sulle sue labbra mobilissime gli spettatori percepiscono il suono della parola», Aniello Costagliola, «Cinema», Napoli, n. 26, 1 febbraio 1912. «Un affastellamento di scene su scene, che snaturano completamente l'indole del soggetto e vengono ad una conclusione che fa rimanere rabbiosi. Che per morbosa curiosità, degli appartenenti al gran mondo Parigino [sic] vadano in un covo di ladri, di malviventi della peggiore specie, è cosa notoria, ma che una signora si metta a ballare con uno di quei tipi, ed a ballare la danza degli apaches, questo poi è enorme. [...] Se in complesso la film è criticabile, i quadri poi uno ad uno sono molto belli, per messa in scena e disposizione di ambienti: gli esterni sono poi addirittura grandiosi, meno quello della taverna. Bella assai la fotografia. Interpretazione artistica buona: Mary Cléo ha con giusta misura di espressione, reso a meraviglia la sua parte; il Capozzi fece benissimo, per quanto sacrificato in una parte ridottissima. Discreti gli altri», Il rondone, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 4, 29 febbraio 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero

monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 176-179.

129. Anno: **1912**; titolo: *Lea non sa ballare*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Lea Giunchi (Lea); data disponibilità della copia: 29.04.1912; lunghezza originale: 133 m; scena e tipologia di danza: valzer; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Per imparare a ballare, Lea prende lezioni da un famoso maestro. Grazie alla sua straordinaria energia, fa progressi molto rapidi, dopo essersi impegnata in un valzer, e presto è la migliore della classe. Poi finalmente si reca con la madre a un vero party, dove ottiene grandissimo successo: ma tutti i partner che si arrisiano a ballare con lei finiscono per tornare a casa in ambulanza. Alla fine va a ballare fuori della sala con un nuovo compagno, che si avvolge assieme a lei dentro il tappeto steso per terra», da «The Moving Picture World», New York, July 6, 1912 e da «The New York Dramatic Mirror», New York, July 17, 1912. Note: Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 149, dov'è classificato come "comica". Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 283

130. Anno: **1912**; titolo: *Lotta nelle tenebre, Una*; regia: Gennaro Righelli; produzione: Vesuvio Films, Napoli; interpreti: Maria Righelli (Anna Valdieri), Gennaro Righelli (Paolo D'Artesio); data disponibilità della copia: marzo 1912; lunghezza originale: 750/800 m; scena e tipologia di danza: dana di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico/sentimentale. Trama: «La contessina Anna Valdieri è fidanzata con Paolo D'Artesio, tenente di marina. La madre del giovanotto, pur di farlo ben figurare in un ambiente di rango e di censo più elevato, ha impegnato i propri gioielli e dei titoli presso il banchiere americano Johnson. Quest'ultimo, corteggiatore respinto di Anna, per mettere in cattiva luce Paolo, indirizza al conte

Valdieri una lettera, dove illustra le tristissime condizioni economiche del tenente e lo sconsiglia di affidargli la mano di Anna. Ma il barone Malvitti, vecchio amico della madre di Paolo, sventa il subdolo tentativo e riscatta quanto impegnato dalla signora D'Artesio. Johnson però non rinuncia al suo tristo proposito e durante un garden-party insinua l'esistenza di una relazione tra Malvitti e la signora D'Artesio. La calunnia giunge all'orecchio di Paolo, il quale sfida Johnson a un duello all'americana: chiusi in una stanza oscura, i due uomini si scambiano nel buio dei colpi di pistola. Johnson cade colpito e una spiegazione finale riporta ai due giovani fidanzati la verità e l'amore», dalla pubblicità della Vesuvio Films. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena con la seguente didascalia: «Una scena di *Una lotta nelle tenebre*». Nello stesso volume si trovano alcune note della critica coeva, tra queste: «La messa in scena ci apparve non sempre indovinata specialmente nella festa da ballo, e la fotografia non abbastanza curata» Il rondone, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 8, 30 aprile 1912. Altri titoli: *Un dramma a Napoli* e *Lotta fra le tenebre*. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 294-296.

131. Anno: **1912**; titolo: *Lucrezia Borgia / Lucrece Borgia*; regia: Gerolamo Lo Savio; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma / S.A. Pathé Frères, Paris; interpreti: Vittoria [o Vittorina] Lepanto (Lucrezia Borgia, duchessa di Ferrara), Achille Vitti (Cesare Borgia), Gustavo Serena (Maffio Riari), Giovanni Pezzinga (Alfonso d'Este, duca di Ferrara); soggetto: Ugo Falena; data disponibilità della copia: maggio 1912; lunghezza originale: 720 m - Film in Pathécolor (629 m); scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Lucrezia Borgia, celebre per la sua bellezza e la sua superbia lo è anche per tutti i delitti di cui la storia l'accusa. Sposata con Alfonso D'Este duca di Ferrara, viene a sapere che suo fratello Cesare, duca di Valentino, si prepara a spogliare dei loro titoli i suoi vassalli di Romagna. Un giorno Lucrezia si innamora di uno di questi

vassalli, Maffio Riari, che ha visto addormentato al bordo di una strada. Quando Cesare invita i vassalli a un banchetto per indurli a rinunciare o ai loro titoli o alla vita, di fronte alla loro resistenza, li fa mettere in prigione. Lucrezia però, travestita, riesce a drogare le guardie e a far fuggire Maffio, che non sa però chi sia la sua salvatrice. Tornato a casa, il giovane rende noto ai propri ufficiali il tradimento del duca e giura vendetta contro tutti i Borgia. Qualche tempo dopo Maffio ha occasione di salvare Lucrezia dall'attacco di un bandito, e riannoda i rapporti con lei, fino al giorno in cui, durante un ballo al palazzo Borgia, scopre il vero carattere della duchessa: e pentito di aver amato una donna tanto detestabile, per punirsi e per vendicarsi, compie un delitto di lesa maestà contro la statua del Borgia, togliendo la prima lettera del cognome e trasformandolo così in "orgia". Maffio viene arrestato e condannato a morte. Lucrezia, senza sapere che il duca ha scoperto il suo segreto, lo supplica di lasciare nelle sue mani la vita del prigioniero. Il duca finge di accettare; ma quando Lucrezia lo aiuta di nuovo a fuggire dal carcere, facendolo scendere dal proprio balcone su una roccia, gli tende un agguato e lo uccide. Lucrezia si getta disperata sul cadavere dell'amante», dalla pubblicità della Film d'Arte Italiana in «Arte y Cinematografia», Madrid, n. 40, 15 mayo 1912, e da «The Bioscope», London, May 23, 1912. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena, con la seguente didascalia: «Gustavo Serena e Vittoria Lepanto in Lucrezia Borgia». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 297-299.

132. Anno: **1912**; titolo: *Nanon*; produzione: Roma Film, Roma; interpreti: Cesia Archetti (Nanon), Gustavo Serena (Renato Guillaume), Francesco Sansoldo (Massimo Guillaume), Luisa Araldi (signora Guillaume), Paolo Cantinelli (De Lorient); visto di censura: 2915 del 14.03.1914; data disponibilità della copia: 25.04.1912; lunghezza originale: 860 m (2 atti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Nanon, amante di Giacomo, un malvivente, si esibisce come danzatrice alla

taverna dello Chat Noir; notata da un impresario, in breve debutta con un grande successo nell'operetta *Il trionfo di Diana*, ed è presto attorniata da numerosi corteggiatori: tra questi vi sono il banchiere De Lorient ed un giovane, Renato Guillaume, il quale, affascinato dalla bella Nanon, presto si riduce senza più quattrini. Li chiede a sua madre e li ottiene, malgrado l'opposizione di suo fratello Massimo, che non approva la sua condotta. Nanon, che non rifiuta le sue grazie a De Lorient per il danaro, e a Renato per la sua ardente giovinezza, è sempre legata a Giacomo, che mal sopporta tutti quelli che roteano attorno alla sua donna, in particolare Renato, per cui decide di informare la signora Guillaume che suo figlio si sta perdendo con una sguadrina. Massimo decide allora di recarsi da Nanon, per indurla, con preghiere o con minacce, ad abbandonare Renato, ma appena è alla presenza della donna, è presto vinto dal fatale fascino dell'artista. I due fratelli arrivano a contendersi l'un l'altro: Massimo ruba del danaro per Nanon e viene arrestato, Renato finirà per suicidarsi. Nanon, intanto, corre al capezzale di Giacomo, che è stato colpito dal vaiolo e ne rimarrà contagiata: sola, abbandonata da tutti, la donna fatale morirà tra atroci spasimi, sfigurata dall'orrendo morbo», dalla brochure pubblicitaria della Roma Film. Note: «Il film è apertamente ispirato a *Nanà* (1880) di Emile Zola: come tale venne messo in lavorazione e ne fu data notizia sulle riviste corporative. Ma, al momento della immissione sugli schermi divenne *Nanon*, probabilmente per evitare problemi di diritti d'autore. Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 58250), con domanda alla prefettura di Roma di G. Barattolo, il 2 maggio 1912, quando era ancora inedito. Nel marzo 1914, dopo la costituzione degli organi di censura, il film venne presentato per il nulla osta e ottenne il visto (la censura lo attribuiva alla Cines, con la quale la Roma Film aveva rapporti molto stretti); visto, revocato per motivi non conosciuti il 2 novembre dello stesso anno». Il volume di Barbardini e Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia: «Nanon - a sinistra: Cesira Archetti». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 7-8.

133. Anno: **1912**; titolo: *Nave, La*; regia: Eduardo Bencivenga; produzione: S.A. Ambrosio, Torino (serie d'Oro); interpreti: Antonietta Calderari (Basiliola Faledra di Aquileia), Vitale De Stefano, Alberto A. Capozzi, Antonio Grisanti; fotografia: Angelo Scalenghe; soggetto: dalla tragedia omonima (1908) di Gabriele D'Annunzio; riduzione cinematografica: Arrigo Frusta; sceneggiatura: Arrigo Frusta; data disponibilità della copia: 28.6.1912; lunghezza originale: 508 m; scena e tipologia di danza: modernismo coreutico; funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione; genere del film: drammatico. Trama: «La tragedia dannunziana, nel contesto mitologico e simbolico della fondazione della città di Venezia, narra la rivalità tra le famiglie dei Gratici e dei Faledri che rinvia al conflitto tra la morente civiltà pagana (incarnata nell'odio e nella sete di vendetta di Basiliola, figlia di Orso Faledro, il tribuno depresso e accecato dai Gratici) e l'avvento della civiltà cristiana (incarnata in Marco Gratico e nella diaconessa Ema). Basiliola riesce a irretire e a mettere l'uno contro l'altro i due fratelli, Marco, il nuovo tribuno, e Sergio, il vescovo. Il primo prevale sul secondo e lo uccide; per scontare il peccato commesso Marco farà quindi salpare la nave che lo porterà in Egitto a recuperare il corpo di San Marco; ma prima condanna Basiliola ad essere essa stessa accecata, inducendola così al suicidio». Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia «*La nave* - una scena con Antonietta Calderari e Alberto Capozzi». Frasi di lancio in Gran Bretagna: «A unique story uniquely staged» - «One of the Ambrosio Films that stand pre-eminent above all else. Written by Gabriel D'annunzio, it has the inventive brain of that great Italian poet as a nucleus. Played by Italy's greatest actors, and staged by one of the finest producers that has ever undertaken the gigantic task. *The Ship* is possibly the finest classic ever yet produced in Cinematography». Nota del volume Bernardini-Martinelli: «Si tratta della prima riduzione cinematografica della tragedia dannunziana (la seconda è quella realizzata da Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni per la stessa S. A. Ambrosio, uscita nel 1921⁹²¹) e l'ultima di una serie di sei film dannunziani avviata dalla Casa torinese nel 1911. La prima rappresentazione teatrale del testo era avvenuta al Teatro Argentina di Roma l'8 gennaio 1908, con la Compagnia del Teatro Stabile di Roma diretta da Ferruccio Garavaglia. Gli interpreti erano stati

⁹²¹ Vd. voce n. 378 del presente indice.

lo stesso F. Garavaglia (Marco Gratico), Ciro Galvani (Sergio Gratico), Alfonsina Pieri (la diaconessa Ema), Attilio Fabbri (Orso Faledro), Ignazio Mascalchi (Lucio Polo), Alfredo De Antoni (il tagliapietra Gauro). Nel giugno 1912, il film venne presentato in prima visione a Napoli al Teatro San Carlo e poi al Salone Margherita. Il 4 luglio inaugurava il nuovo cinematografo Vittorio Emanuele in via Rossini a Torino, ma la proiezione risultò troppo buia, tanto da infastidire gli occhi degli spettatori. A Trieste il film venne presentato con molto ritardo, nel 1913, perché per alcuni mesi venne bloccato dalla censura austriaca. Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 58354) con domanda alla prefettura di Roma di G. Barattolo, il 20 maggio 1912, quando era ancora inedito». Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche la locandina del film. Critica: «La tragedia d'Annunziana ha ottenuto un successo trionfale, entusiastico. L'azione viva, varia, tragica al sommo grado è stata riprodotta con fedeltà, e con arte somma resa viva, movimentata e fortemente drammatica. La scena del martirio dei Faledro, quella di Basiliola che stermina a colpi di frecce i nemici della sua famiglia, e le altre voluttuose e tragiche del convito e del duello a morte tra i due Gratici, non potevano rappresentare meglio l'azione ricca e complessa dell'opera originale. Se l'ultima scena, la grande scena drammatica dell'ara e della immenda Nave simbolica, fosse stata più vibrante e più colorita io non esiterei ad affermare impeccabile la nuova opera Ambrosiana. Invece questa scena non ha l'efficacia necessaria. [...] neanche è espresso nell'opera cinematografica il simbolo rievocato dal Poeta: "Arma la prora e salpa!" Ma era possibile rievocare questo simbolo senza l'ausilio della parola? Io credo di sì. E in ciò, cred'io, è la vera deficienza del lavoro, che rimane un fortissimo dramma, con effetti scenici stupendi; ma privo del simbolo che il poeta Abruzzese volle rievocare. E concludo con una parola di protesta contro l'operatore del Salone Margherita che, bestialmente, ignaro della importanza del lavoro che egli proiettava, per guadagnare pochi minuti [...] lanciava la macchina in modo vertiginoso, sì da fare apparire illogica e confusa l'azione. Ora ciò è deplorabile. Quando si ha la fortuna di rappresentare lavori come *La Nave*, si deve dedicarvi il tempo e la cura che essi meritano», «Cinema», Napoli, n. 33, 10 giugno 1912. «La première, annunciata con spreco di affissi e [...] di réclame, è stata accolta con vivo favore e la film ha ottenuto un bel successo. Qua e là tra il tragico poema Dannunziano e la riproduzione cinematografica corrono varianti, o meglio, inesattezze, rese

necessarie del resto, e però sensibili. Certo che l'azione, spogliata del verso, immiserisce, e crea lacune, le quali i sottotitoli riescono non sempre a colmare. Tutto questo il pubblico accorso, ha compreso e scusato», «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 140, 5 novembre 1912. «Con stonature di clavicembalo, e gran baccano di réclame murale e giornalistica, fa il giro dei cinematografi in questi giorni un sedicente film d'arte, che è invece una grottesca cattiva azione pseudo artistica. *La Nave*, di Gabriele D'Annunzio, la bella tragedia veneta, dalla significazione ampia e vittoriosa, è stata fatta ludibrio dai *cabotins* della Casa Ambrosio, che - a cominciare dalla protagonista - hanno tradotto la oscura passionalità di Basiliola in volgari atteggiamenti da bordello; la magnifica contesa dei Gratici e dei Faledri in sciamannato acrobatismo; soffocando quel che v'era di maestoso nel gesto della folla, delle maestranze, de' clipeati; sostituendo al disperato sacrificio dell'pulzella una scena appena compatibile nelle arene dei Grands Guignols popolari. [...] La persona colta, a spettacolo finito, esce disgustata da quella parodia, nauseata della leggerezza della torinese Casa Ambrosio, nauseata dal modo col quale viene vituperato in nome e l'opera dell'artista. C'è da sperare che Gabriele D'Annunzio - certo ancora inconsapevole dello sconcio operato in suo nome - voglia dare una lezione severa alla editrice del film», «L'Eco degli Spettacoli», Milano, n. 9, 1 luglio 1912. «This is nearly the finest, if not actually the finest, spectacular drama the Ambrosio Company have ever yet produced, and it is certainly by the most successful of their adaptation from the works of Gabriele D'Annunzio, the famous italian poet. Unlike many pageant plays, it is marvellously well acted; indeed, on this account alone, it would call for special notice. Almost every scene is a triumph of stage management and effect, and several of its scenes have never been bettered anywhere by the cinematographer as a pictorial artist. As a portrait of the life of the Roman Empire, frank, vivid, and realistic, it is exceptionally wonderful. [...]in *The Ship* it is all extraordinarily, sometimes even, brutally "real". [...] The acting of this film is remarkable for its excellence. It is not often that one sees such performances as that of the actress who plays the part of "Basiliola", the beautiful Roman girl [...]. It is one of the more remarkable studies of a primitive woman that we have ever seen. Another skillful piece of acting is that of the "Bishop" who is tempted and ultimately destroyed by the girl [...]. Of the perfect management of the crowds, and of the masterly scenic arrangements so evident

throughout the film, we have not the room to speak with the detail they deserve. There is one beautiful scene within the precincts of a palace by night, where the moon filters down through clusters of grey stone pillars, which will remain long in one's memory, but perhaps the greatest scenic triumph of the whole film is the last picture, showing the launching of the ship. As the great galley glides away into the smooth sea - the sunlight flashing on the cars ready poised to plunge into the water, and a square, black sail rising on the mast to belly out in the wind - the whole multitude gathered on the shore raise their arms to bid the boat "farewell". This picture of the vessel departing [...] is as impressive and noble a finish as has ever yet been given to a film play», «The Bioscope», London, June 6, 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 8-13.

134. Anno: **1912**; titolo: *Nel mondo della . . . Mezzaluna*; produzione: Helios Film, Velletri; interpreti: Vittorio Barone; visto di censura: 10070 del 9.7.1915; data disponibilità della copia: giugno 1912; lunghezza originale: 300 m (19 scene); scena e tipologia di danza: danza orientaleggiante? (odalische); Trama: «Mohamed viveva contento tra i suoi eunuchi e le sue odalische. Però era seccato delle continue liti che avvenivano nel vicino albergo delle Nazioni (predomina l'interesse per la questione più grave del giorno: quella del Marocco. L'Italia confabula con la Russia). E temeva per la sorte delle sue figlie Tripolina, Salonikka ed Albania (l'Austria e la Russia tentano di insidiarle e mentre un eunuco tiene a bada i due importuni, Tripolina fugge verso un angolo del giardino dove un bersagliere, che ha scavalcato il muro di cinta, le dichiara con fortuna il suo amore). Tanto che un giorno per consiglio della signora "Trepuntini" cambiò la guardia ad avvenne la rivoluzione dei... fez (i giovani turchi travestono Mohamed e giurano fedeltà). Ma la nuova guardia poco si curò della sua missione, ed una notte Tripolina fu rapita (l'intraprendente bersagliere, con l'aiuto del... Garibaldino, rapisce Tripolina. Un colpo di fucile dà l'allarme). Evirath pascià e Mamaluk bey ne danno l'annuncio a Mohamed. La guardia rincorre il

rapitore; ma invano: tra il dire e il fare c'è di mezzo... il mare. Mohamed corre per riprendere Tripolina, sperando nell'aiuto di suoi... creditori. Il passo delle potenze guidato dalla signora Dipolomazia. Sia fatta la volontà di Allah! Il rapitore di Tripolina è premuroso della integrità di Salonikka ed Albania (Mohamed deve persuadersi che il... Genero è molto tenero per lo "status quo"... Balcanico). Conclusione: Viva Tripoli italiana! Viva l'Italia!», dalla pubblicità della Helios, «La Cine-Fono» e la «Rivista Fono -Cinematografica», Napoli, n. 205, 22 giugno 1912). Note: «Frase di lancio: "Film satirico-politico-patriottico"». «Mancano notizie e testimonianze sulla circolazione di questo film, in Italia e all'estero». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 23.

135. Anno: **1912**; titolo: *Nell'assenza dei padroni*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Giuseppe Gambardella (un servitore), Lorenzo Soderini (un servitore), Emilio Ghione (il padrone di casa); visto di censura: 4326 del 13.9.1914; data disponibilità della copia: 1.1.1912; lunghezza originale: 144 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «I padroni di casa vanno a una festa da ballo e in loro assenza i domestici si danno alla pazza gioia, organizzando un lauto banchetto nella sala da pranzo. A un certo momento odono dei rumori: sono due ladri penetrati da una finestra per svaligiare l'appartamento. Morti di paura, i domestici si nascondono sotto il tavolo, quando all'improvviso fanno ritorno i loro padroni. I ladri si danno a precipitosa fuga, mentre i domestici si vantano di essere stati loro a difendere la casa. Finiscono per ricevere dagli ignari padroni una sostanziosa ricompensa per la loro presunta fedeltà», da una visione del film. Note: «Il film è la rielaborazione di un vecchio soggetto, che, con lo stesso titolo, era stato alla base di uno dei primi saggi cinematografici dell'Alberini & Santoni, nel 1906, forse a sua volta ricalcato su una comica della Pathé Frères, *Nos bons domestiques* (55 m), dello stesso anno. A un'idea analoga

si ispira, nello stesso 1912, anche *In assenza dei padroni*⁹²² [...], prodotto dall'itala Film e uscito quasi otto mesi dopo». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 18.

136. Anno: **1912**; titolo: *Nika la zingara*; regia: Roberto Troncone; produzione: Partenope Film, Napoli; interpreti: Rosina Balsamo, Italo Guglielmi (Guglielmo Troncone), Vincenzo Troncone; data disponibilità della copia: 5.4.1912; lunghezza originale: 164 m. Note: «Frase di lancio: "La storia di una gitana che per amore affronta la prova suprema"». «Film napoletano passato completamente sotto silenzio». Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena del film, con la didascalia: «Rosina Balsamo in *Nika la zingara*». Proprio l'immagine proposta fa pensare a un legame con il tema coreutico: la posa in cui è immortalata l'attrice infatti potrebbe riferirsi a una danza, compiuta sul tavolo di una locanda, con gli avventori tutt'intorno, intenti a guardarla. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 24.

137. Anno: **1912**; titolo: *Ombre e luci di un'anima*; produzione: Savoia Film, Torino (serie Savoia-Savoia); interpreti: Adriana Costamagna; visto di censura: 6539 del 20.1.1915; data disponibilità della copia: aprile 1912; lunghezza originale: 550 m (2 atti); Critica: «Anche questa volta [...] debbo essere severo nel giudicare questra film, che, sebbene impostata su di un soggetto che non offriva situazioni nuove od ardite, poteva essere svolta più logicamente ed eseguita con maggior cura nei particolari e nell'assieme. [...] Si sono trascurati tutti i dettagli che fanno risaltare la cura di chi imposta e dirige un lavoro, presentato con una certa pretesa artistica, mentre è deficiente e criticabile. L'unica

⁹²² Vd. anche le voci nn. 15 e 125 del presente indice.

cosa che si può apprezzare in questa *film* è la fotografia e la messa in scena, in qualche quadro indovinata e sfarzosa», *Il rondone*, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1912. «Un très beau film dramatique. *Ombre et Lumière d'une âme*. Oeuvre de sentiment et de passion, jouée avec une force admirable, dans le cadre de la vie réelle, cette nouvelle production, d'une mise en scène très élégante, trouve un succès énorme près de tous ceux qui demandent à la cinématographie de la vérité, de l'émotion, des larmes et de la beauté. L'interprète principale, M.lle Adrienne Costamagna, incarne avec un art souverainement sincère, le rôle d'une amante délaissée, dont le désespoir va jusqu'au revolver. Un dénouement heureux, très sentimental, couronne ce roman d'amour et de mœurs mondaines», «Ciné-Journal», Paris, n. 190, 13 avril 1912. «Per quanto la caratteristica di questa entità, frequentemente esaltata nelle didascalie, sia la "nostalgica perenne insoddisfazione e la tensione verso l'infinito", si tratta ancora e sempre di anime dell'alta aristocrazia, che portano il dramma oscuramente celato sotto il frac o in bella evidenza, tra la scollatura di seriche vesti da ballo», Roberto Paoletta: «Storia del cinema muto», vol. I, Napoli, Giannini, 1956, p. 155. Proprio quest'ultimo stralcio di critica riportato nel volume di Bernardini e Martinelli fa supporre la presenza della danza, forse sotto forma di ballo da sala, all'interno del film. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 36.

138. Anno: **1912**; titolo: *Più forte del bene*; produzione: Latium Film, Roma (film n. 182); visto di censura: 7007 del 10.2.1915; lunghezza originale: 700 m (3 atti); scena e tipologia di danza: funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Alberto Revel, ufficiale di marina, rimasto ferito durante la prova di un proiettile di sua invenzione, è curato con grande affetto da Georgette Lanés, vedova di un ricco americano, che il caso ha portato sulla sua strada. Guarito l'ufficiale, la donna gli mette a disposizione un appartamento nella propria villa per consentirgli di lavorare alla sua scoperta: e ben presto tra loro nasce l'amore. Ma a turbare la felicità di Georgette interviene il

ricatto cui la sottopone un certo signor Gloetting, che ha delle lettere compromettenti di uno dei suoi precedenti amanti (il passato della donna è burrascoso, quando, sotto il nome di Jouxou, danzava nei caffè-concerto: un giovane, Enrico Sarni, per lei aveva rubato e poi si era ucciso) ed è disposto a restituirglielle in cambio del segreto dell'invenzione di Alberto. Georgette tenta invano di impossessarsi delle lettere con uno stratagemma. Un giorno, mentre si trova al mare per i bagni, Georgette salva una ragazza, Grazia Del Sol, che voleva suicidarsi essendo la sua famiglia in miseria, e la ospita con la madre nella propria villa. Qui Revel, ormai stanco del legame con Georgette, si innamora di Grazia. Per liberarsi della rivale, Georgette studia un piano infernale: sottrae ad Alberto i segreti della sua invenzione e li fa avere a Gloetting, accompagnati da un biglietto fatto scrivere con l'inganno a Grazia. Scoperto il furto e le tracce lasciate sulla carta asciugante dal biglietto, Alberto affronta l'ignara Grazia e sta per cacciarla dalla propria casa, quando si fa avanti Gloetting per spiegare l'accaduto: essendo in realtà il padre di Sarni, suicidatosi per Georgette, e volendo smascherare l'avventuriera, si era finto in possesso di lettere che in realtà non aveva e restituisce ora i documenti segreti ad Alberto. La sua vendetta è compiuta. E Georgette deve andarsene, mentre Alberto abbraccia Grazia, diventata la sua fidanzata», dalla pubblicità della Latium, «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 142, 5 dicembre 1912. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena, con didascalia «Una scena di *Più forte del bene*». Critica: «Un nuovo incontrastato trionfo ha riportato la Latium-Film col suo capolavoro *Più forte del bene*. L'argomento - gli inganni e le trame d'un povero padre che vuol vendicare il figlio suicidatosi per una canzonettista - è fortemente drammatico e fortemente passionali sono gli episodi inseritivi. L'azione, semplice e chiara, si svolge con perfetta connessione logica e corre dritta al suo compimento, intesa a rappresentare le più forti passioni dell'anima umana e riuscendo a ritrarle con finezza mirabile e con plastrica efficacia», Gino Spicca, corrisp. da Venezia, «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 5, 5/10 marzo 1913. «Molto bene e interpretato con finezza mirabile. Ha incontrato immenso favore». N.T., corrisp. da Fiesole, «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 8, 20/25 aprile 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero

monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 88-89.

139. Anno: **1912**; titolo: *Polidor maestro di ballo*; produzione: Pasquali e C., Torino (film n. 89); interpreti: Ferdinand Guillaume (Polidor); visto di censura: 11433 del 13.4.1916; data disponibilità della copia: 6.11.1912; lunghezza originale: 146 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Decisamente Polidor non sa più cosa inventare... Quando il nostro eroe incontra una bella ragazza diviene di una insistenza esasperante... Per esempio: in una casa dove è stato invitato dal suo padrone per una commissione, queste audacie esagerate non lo fanno mettere alla porta, ma volare direttamente dalla finestra... Ebbene, credete che la lezione sia stata salutare? Ma nemmeno per idea... Polidor, sotto il fallace pretesto di offrire i suoi servizi come maestro di ballo, si presenta di nuovo in quella casa e... Avanti ancora! Le stravaganze ricominciano... Il che gli vale una ripassata magistrale. Ma tutto questo non ha alcuna importanza: quel che conta innanzi tutto è ridere... Ridere sempre...», Volantino pubblicitario della Pasquali e C. Note: Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 154. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 103

140. Anno: **1912**; titolo: *Redde rationem (scene di vita vissuta)*; produzione: Latium Film, Roma (film n. 169); interpreti: Giulia Cassini Rizzotto, Alfonso Cassini; visto di censura: 9783 del 22.6.1915; lunghezza originale: 780 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Rosa, una bella contadinotta, lascia il paese natìo e si reca in città con la speranza di essere assunta come domestica presso qualche famiglia borghese, ed in effetti viene subito accolta in casa del signor Silvani che vive con la sorella e la nipote Bice. Ella incontra subito le simpatie del vecchio zio Silvani, che comincia a

farle la corte: lei lo tiene a bada, senza però scoraggiarlo. Intanto asseconda Bice nella sua relazione con Mario, un giovane che l'ama, riamato; mentre, dal canto suo, accetta di buon grado le galanterie di Gino, uno scapestrato che ha casualmente conosciuto ai giardini pubblici. L'ammirazione di Silvani per la bella contadina aumenta sempre, ed essa ne approfitta per ottenere che il vecchio scacci la sorella e la nipote; in tal modo, rimasta padrona del campo, avute le redine [sic] della casa, vi introduce anche Gino, presentandolo al vecchio per un suo cugino. Nel frattempo, Bice e Mario si sposano e vivono felici. Presto Silvani risente degli effetti della sua vita disordinata, e comprendendo di essere prossimo alla sua fine, sposa in extremis Rosa che, mediante testamento, lascia erede universale di tutta la sua fortuna. La contadina, appena trascorso il periodo di vedovanza, si unisce in matrimonio a Gino, che ne approfitta per darsi alla vita mondana, sperperando quanto la moglie ha ereditato da Silvani. In tal modo egli ha occasione di conoscere Cora, celebre danzatrice che lo aiuta a dilapidare la fortuna di Rosa, senza che questa abbia la forza di resistere alle brutali imposizioni di suo marito che, sotto il pretesto di dover concludere degli affari lucrosi, la costringe anche a firmare delle cambiali. In questo modo la sostanza di Silvani è presto consumata e Gino, comprendendo di non poter più nuella ottenere da sua moglie, la abbandona e fugge in America con Cora. I creditori, alla scadenza delle cambiali, sequestrano i mobili che Rosa ancora possiede e così questa, priva di ogni risorsa, in un momento di disperazione, tenta di uccidersi. È salvata in tempo, e passa parecchi mesi all'ospedale, ma finalmente riesce a guarire. Ancora convalescente e priva completamente di danaro, si offre come cameriera in un'agenzia di collocamento. Vien subito condotta presso una famiglia che ha bisogno di una fantesca: ma la fatalità vuole che essa si ritrovi nella casa di Bice e di Mario. Al riconoscere quelle persone alle quali ha fatto tanto male, Rosa getta un grido e sviene; soccorsa, riprende i sensi e, mentre i presenti sono ancora sotto l'impressione di una viva sorpresa e della più profonda pietà per il suo miserevole stato, la disgraziata, fuggendo disperatamente, inseguita da un atroce rimorso, scompare». Note: Prima visione pubblica: 18.8.1912 (Torino, Cinema della Borsa). Film iscritto nel "Pubblico registro delle pere protette" (n. 59028), con domanda alla prefettura di Roma, il 31 agosto 1912. Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto ei scena del film, con la didascalia: «Alfonso Cassini e Giulia Cassini Rizzotto in Redde rationem». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il*

cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, 136-138.

141. Anno: **1912**; titolo: ***Romeo e Giulietta/Roméo et Juliette***; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma/S. A. Pathé-Frères, Paris; interpreti: Francesca Bertini (Giulietta), Gustavo Serena (Romeo), Giovanni Pezzinga (Tebaldo); soggetto: da *Romeo and Juliet*, (1595) di William Shakespeare; prima visione pubblica: Bologna, 25.1.1912, lunghezza originale: 725 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Due potenti famiglie veronesi, i Montecchi e i Capuleti, s'odiano a morte. Nonostante questo, Romeo Montecchi s'innamora di Giulietta Capuleti, la quale contraccambia con effusione la passione amorosa, rifiutando di sposarsi con Tebaldo. Un vecchio monaco sposa i due amanti, ma Tebaldo che ha avuto sentore della cosa, provoca Romeo: avviene un duello feroce e Tebaldo rimane ferito. Romeo viene esiliato da Verona ed egli saluta per l'ultima volta la donna del suo cuore. Durante la sua lontananza il padre di Giulietta, ignorando del suo matrimonio con Romeo, le impone di sposare Tebaldo. La giovane corre a chiedere aiuto al frate che l'ha sposata ed il monaco le fa bere un narcotico, in virtù del quale ella cadrà come morta per un termine di ventiquattr'ore. Alla triste nuova Romeo corre nascostamente a Verona, per rivedere un'ultima volta l'amata e davanti alla sua bara egli s'uccide, nell'istante in cui Giulietta torna alla vita. Alla vista di Romeo morente, la giovane in preda alla disperazione, si dà anch'ella in braccio alla morte», «Rivista Pathé», Milano, 21 gennaio 1912. Note: «Altre fonti recenti attribuiscono la regia del film a Gerolamo Lo Savio: mancano conferme dalle fonti d'epoca». Film in Pathécolor. Frasi di lancio negli Stati Uniti: «A wonderful colored film of the immortal playwright's great romantic play». «Film iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 57626), con domanda alla prefettura di Milano, il 25 gennaio 1912. In Italia il film venne rieditato varie volte, almeno fino al 1917. In Inghilterra la lunghezza era indicata in 2.342 piedi. Presentato negli Stati Uniti nel gennaio 1913 dal distributore G. W. Bradenburg di Filadelfia in tre bobine. Negli Stati

Uniti, Clarence E. Sinn, su "The Moving Picture World" (January 25, 1913) suggeriva per il film il seguente commento musicale: "Parte prima - 1. A Little Story (di Zimmerman) fino alla did.: 'Innamorata senza speranza di Romeo'. - 2- Reconciliation (Bendix) fino alla scena del ricevimento. - 3. Gavotte (effetto d'arpa) fino all'uscita di tutti. - 4. Barcarola da Tales of Hoffman, fino a quando entrano in chiesa. - 5. Religioso, fino alla did.: 'Provocato dal suo rivale' - 6. Soft agitato fino a quando non è portato davanti al duca. - 7. Piuttosto lento e solenne (puoi usare l'introduzione di Poet and Peasant) fino alla did.: 'Romeo prende congedo da Giulietta' - 8. The Roses Honeymoon (Bratton) fino alla fine della bobina. Parte seconda - 1. Roses and Memories /Ted Snyder), fino alla did.: 'Frate Lorenzo somministra a Giulietta la medicina' - 2. Melody of Peace (Carl Fischer), fino alla did.: 'Romeo non sa della morte di Giulietta' - 3. Pansies (Witmark) fino alla processione funebre che si vede scendere i gradini. - 4. Marcia funebre (Our Honored Dead di Sousa), fino alla did.: 'Romeo è lasciato solo con lei' - 5. Longing (patetico) da Theo. La suite di Bendix fino al finale". Il film è noto anche con il titolo *Giulietta e Romeo*. Ndr: Da una visione del film (copia Eye library, Amsterdam, lunghezza: 649 m (35 mm, nitrato), risulta un breve accenno a una festa da ballo, durante la quale Romeo e Giulietta si incontrano. In effetti anche nel dramma shakespeariano si fa riferimento a un ballo in maschera. Si noti inoltre che in nota nel volume di A. Bernardini e V. Martinelli si fa riferimento a delle "Gavotte" (danze francesi del XVII sec.) presenti nell'indicazione delle musiche d'accompagnamento per il film. È singolare che Clarence E. Sinn non suggerisca l'uso delle musiche di Charles Gounod (opera lirica, 1867), né di altri compositori precedenti che avevano dedicato una composizione musicale al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Critica: «Una pellicola bella e piacevole. Non è una semplice esumazione di quelle ormai troppo in voga, sibbene una vera risurrezione dei famosi eroi leggendari della romantica città di Verona. Armoniosa poesia e sentimento d'amori facili e fuggevoli l'adornano, con lo loro squisite eleganze di sensi [...]. Piace anche per la gaia e spigliata interpretazione. *Giulietta e Romeo* penetra facilmente l'animo degli spettatori e li commuove; è un'opera di incontestato valore per contenuto e per genialità di forma», S.Z., «L'Illustrazione Cinematografica», Milano, n. 4, 1 marzo 1912. «Tutta la grazia e la giovinezza dei celebri amanti, tutta la tenerezza e la squisita poesia del loro idillio, il trasporto e il furore dei partigiani dei Montecchi e dei Capuleti, rivivono

con una verità che colpisce in questa magnifica scena cinematografica. Interpretato da artisti di prim'ordine, messo in scena nei luoghi stessi della sua azione, questo film è una evocazione magistrale della vita medievale a Verona» V., «Le Cinéma et l'Echo du Cinéma réunis», Paris, n. 29, 12 septembre 1912. «Here are beautiful illustrations of Shakespeare's tragic story that are gracefully, rather than powerfully, acted. The backgrounds are fine and with the furniture, costumes and all that is usually grouped under "staging", are very commendable. It was put on or seems to have been put on in a magnificent palace and is one of the prettiest pictures we have seen in some time. Both reels are full of poetry», «The Moving Picture World», New York, January 18, 1913. «There was certainly progress of a kind and considerable development. *Romeo and Juliet* was longer than earlier Film d'Arte Italiana Shakespeares; there was more opportunity for the budding Francesca Bertini, who was Juliet to the Romeo of Gustavo Serena [...]. Rather than expanding the opportunities of showing more of Shakespeare's narrative than a one-reel film could cover, by its rearrangement and elimination of characters this scenario actually simplified it. Of course it also meant that scenes and shots could be more detailed and of greater length with greater concentration on the two principals, who are introduced as lovers before any untoward external events and whose course of true love can be clearly followed», Robert Hamilton Ball: «Shakespeare on Silent Film», London, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 126, 335. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte, numero monografico di «Bianco e Nero»*, a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, 171- 173.

142. Anno: **1912**; titolo: *Segreti dell'anima, I*; regia: Vincenzo C. Dénizot; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Lydia Quaranta (Lydia de Riccardi), Bonaventura W. Ibañez, Giovanni Casaleggio, Alessandro Bernard, Filippo Boutens; visto di censura: 9768 del 22.6.1915; data disponibilità della copia: 7.9.1912; lunghezza originale: 576/600 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-sentimentale. Trama: «Il consigliere di Stato, marchese di Santa

Rosa, anche se ha passato la cinquantina, vuol chiedere in sposa la giovane Lydia de Riccardi, rimasta sola con la madre; e per prevenire un rifiuto, con la complicità del notaio della famiglia di lei acquista tutti i crediti che gravano sui de Riccardi, facendone chiedere l'immediato pagamento. Per salvare la madre dalla miseria, Lydia accetta il matrimonio. Qualche tempo dopo, volendo saldare i debiti della madre, scopre che sono già stati pagati da suo marito e ritrova la lettera da questi inviata al notaio infedele. Affronta quindi il marchese, che si giustifica adducendo a sua difesa l'amore che aveva per lei. Una sera, ad un ballo, Lydia simpatizza con un giovane segretario del marchese, Franco; il nascente idillio è notato da de Bernardi, un ammiratore che Lydia aveva in passato respinto. Mentre, durante una battuta di caccia, Lydia e Franco si appartano, De Bernardi avverte il marchese di quanto sta succedendo e questi va di nascosto a spiare i due giovani. Sorprende così Lydia mentre detta a Franco un dramma, "Il dramma delle loro anime", e, ascoltandone la lettura, comprende quale sia stato lo sbaglio che a suo tempo ha commesso e quale dolore abbia suscitato nella giovane moglie. Quando qualche giorno dopo Franco gli chiede udienza per prestargli le dimissioni, il marchese gli manda incontro Lydia e, rimasto solo, si spara un colpo di pistola: scontando così l'errore commesso e lasciando libero l'avvenire dei due innamorati», «Le Courrier Cinématographique», Paris, n. 25, 24 août 1912. Critica: «Di questo grandioso dramma della grande Casa Torinese non possiamo che dirne bene [sic]; ha tutti i requisiti per essere annoverato fra i migliori lavori moderni. Lo spunto della favola, indovinatissimo, venne magnificamente inquadrato ed eseguito con un complesso di artisti che posero ogni impegno per disimpegnarsi lodevolmente. Lydia Quaranta, protagonista, sostenne la sua parte come meglio non avrebbe potuto fare; tutte le situazioni elle ha reso con rara efficacia e convinzione [...]. La messa in scena, sfarzosa e di effetto, ha contribuito all'ottima riuscita del lavoro che il Denizot ha condotto con encomiabile maestria», Il rondone, «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 25 novembre 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp 208-209.

143. Anno: **1912**; titolo: *Sonnifero per la suocera, II*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Ernesto Vaser (Fringuelli); data disponibilità della copia: dicembre 1912; lunghezza originale: 198 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Fringuelli vorrebbe approfittare dell'assenza della moglie per passare una serata a ballare: ma c'è la suocera ce lo sorveglia senza mai togliergli gli occhi di dosso. Un rimedio c'è: versarle un narcotico nel vino per farla addormentare. E così fa il buon Fringuelli, senza però avvedersi che l'arpia si è accorta della manovra e, appena lui s'allontana, eccola che scambia i bicchieri. Dopo aver bevuto, la suocera finge di addormentarsi e Fringuelli, tutto arzilla, si reca a far bisboccia; ma appena giunge nella sala da ballo, piomba in un sonno profondo. La suocera arriva a riportarselo a casa, dopo averlo messo con la testa sotto il getto di una fontana. Poi gli dà il resto, una solenne mazzolata di cui non si dimenticherà tanto presto», «Catalogue Hodel», Paris, n. 12, 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 225.

144. Anno: **1912**; titolo: *Statua di carne, La*; regia: Giuseppe De Liguoro; produzione: Milano Films, Milano; interpreti: Clara Vendôme (Maria/Noemi), Arturo Pirovano (il conte Paolo di Santarosa), Wladimiro De Liguoro (il barone Luciano); soggetto: dall'omonimo dramma (1862) di Teobaldo Ciconi; visto di censura: 7032 del 10.02.1915; data disponibilità della copia: marzo 1912; lunghezza originale: 585 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico-sentimentale. Trama: «Il ricco conte Paolo di Santarosa è innamorato della giovane sartina Maria, che lo ricambia ma alla quale non ha mai rivelato la propria condizione sociale. Dopo un anno di vita consumata tra il lavoro e il futuro sogno di felicità la fanciulla è uccisa dalla tisi. L'infelice conte decide di proseguire la vita dell'operaio che aveva scelto per amore di Maria e, avendo affidato le proprie ricchezze al suo intimo amico, il barone Luciano, parte per fare

il minatore in terre lontane. Ma un giorno lo raggiunge una lettera del barone: ha scoperto in una ballerina una perfetta rassomiglianza con Maria e le ha già fissato un appuntamento a un veglione di fine carnevale. Si tratta in realtà dell'artista Noemi Kellerm che con la sua danza orientale ha molto successo nei teatri di tutto il mondo. La sera del veglione interviene anche il conte, in domino nero; di fronte alla rediviva Maria, offre a Noemi le proprie ricchezze; in cambio vuole solo poterla guardare, una "statua di carne" in cui ritrovare la sua Maria. Noemi accetta. Ma incontrando quotidianamente Paolo, la ballerina a poco a poco si innamora di lui, pretende di essere considerata per se stessa, vuole insomma porre termine a una commedia che la umilia. Litiga così con il conte, e quando interviene in difesa della donna un suo antico ammiratore, l'alterco sfocia in una sfida a duello. Nello scontro il conte rimane leggermente ferito: e quando si reca al cimitero per la quotidiana visita alla tomba di Maria, vi trova Noemi, che aveva così interpretato il suo desiderio. Il conte comprende allora che vivendo con Noemi il ricordo di Maria non sarà più profanato: e per la coppia comincia una vita nuova», dalla pubblicità della Milano Films, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 189, 24 febbraio 1912. Note⁹²³: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia, «Una pubblicità per La statua di carne». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 233-234. Cfr. anche Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951 (vol.I), p. 152, che indica però nomi lievemente diversi per gli interpreti: Alberto Pirovano, W. Presiccie.

145. Anno: **1912**; titolo: *Statua di carne, La*; regia: Attilio Fabbri; produzione: Latium Film, Roma; interpreti: Pina Fabbri (Maria / Noemi Koeller), Luciano David (conte Paolo di Santa Rosa), Paolo Cantinelli (Luciano); soggetto: dall'omonimo dramma (1862) di Teobaldo Ciconi, riduzione cinematografica?: Antonio Rasi; visto di censura: 4841 del 20.10.1914; data disponibilità della

⁹²³ Vd. anche le voci nn. 109; 145; 319 e 385 del presente indice.

copia: marzo 1912; lunghezza originale: 895 m (960 m in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società editrice, Milano 1951, vol.I, p. 152); genere del film: drammatico. Trama: «Il racconto ricalca fedelmente, come quello del film precedente, le vicende del dramma di Ciconi. Stando al sintetico resoconto pubblicato su "La Cinematografia Italiana ed Estera" (n. 125, 1/15 marzo 1912), c'erano forse delle varianti: l'inizio, ambientato alla fine di una rappresentazione al Trianon, quando gli amici Paolo, Luciano e Pelagio vanno a cena con delle chanteuses (è al suo rientro a casa, all'alba, che il conte incontra l'operaia Maria); l'incontro di Paolo con Noemi non è provocato da Luciano, avviene casualmente sei mesi dopo la morte di Maria; il duello è motivato dal fatto che Paolo schiaffeggia Pelagio per un bacio dato da quest'ultimo a Noemi». Note: «Il famoso dramma del friulano T. Ciconi (1824-1863), in un prologo e cinque atti, era stato scritto per l'attrice Celestina De Martini-Petracchi, di cui l'autore si era invaghito, e nel 1912 era in cartellone a Roma, al Teatro Vittorio Emanuele, portato dalla Drammatica Compagnia Italiana diretta da Ettore Baccani. Nello stesso 1912 sono tre i film tratti da questo dramma: oltre a quelli della Milano Films e della Latium si era aggiunta la riduzione curata dall'Itala Film (uscita con il titolo *L'amore d'oltretomba* [...]). Tutti e tre i film⁹²⁴ vennero presentati a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro. Ma nessuno all'epoca sembra accorgersi di questa strana concorrenza tra Roma, Milano e Torino. Comunque la fortuna cinematografica di questa romantica vicenda, a lungo rappresentata sui palcoscenici della penisola durante tutto il fine Ottocento, non dovette esaurirsi con questa terna: nel 1919 ne riprenderà lo spunto Alberto Sannia (nel film *Chi non crede all'amore*, con Luciano Molinari e Haydie⁹²⁵); e nel 1943 sarà Camillo Mastrocinque a riprenderlo, dopo aver abbondantemente rimaneggiato la trama (il film, intitolato *La statua vivente*, avrà come interpreti un corrusco Fosco Giachetti e una improbabile Laura Solari)». Critica: «Il dramma di Teobaldo Ciconi [sic] ha fatto versar lacrime a tre o quattro generazioni, e ancora oggi manda in visibilio il pubblico del teatro San Ferdinando. [...] La rievocazione riesce sempre interessante e gradita. Ecco perché io non so lesinare una parola di lode alla Latium Films per la riproduzione in cinematografia della *Statua di carne*. Il dramma del Ciconi è riprodotto con lodevole fedeltà nelle sue scene culminanti, è interpretato

⁹²⁴ Vd. le voci nn. 109; 144; 319 e 385 del presente indice.

⁹²⁵ Vd. *infra*, voce n. 319 del presente indice.

egregiamente; e i vari ambienti nei quali esso si svolge sono arredati con signorile buon gusto. Risultato immancabile: il pubblico si commuove anche senza udire gli eloquenti e fioriti sermoni sentimentali del conte Paolo e le ardenti invettive e le pietose evocazioni della povera Noemi!», Aniello Costagliola, «Cinema», Napoli, n. 28, 10 marzo 1912. «[*La statua di carne*] piacque molto al pubblico, il quale ebbe molto ad ammirare specie nella protagonista Pina Fabbri una perfetta artista; in questa film notai tra l'altro delle splendide fotografie che tanto interessano parte del pubblico: la parte di Paolo molto bene interpretata da un artista di cui non so il nome; anzi a questo proposito sarebbe buono che le case cinematografiche nelle films lunghe, e specie quando si tratta di riduzioni di drammi già conosciuti, facciano proiettare sulla tela i nomi degli attori onde noi possiamo lodare e dare magari qualche consiglio e farli conoscere al pubblico, artisti bravi che passano ignorati sul bianco lenzuolo», Avv. Guglielmo Mensitieri, corrisp. da Catanzaro, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 205, 22 giugno 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 235-236.

146. Anno: **1912**; titolo: *Sui gradini del trono*; regia: Ubaldo Aria Del Colle; produzione: Pasquali e C., Torino; interpreti: Alberto A. Capozzi (Wladimiro), Maria Gandini (la principessa Olga), Giovanni Enrico Vidali (il reggente Backine), Giovanni Ciusa (Cirillo Sobieski), Orlando Ricci, Mario Gguaita (Ausonia); soggetto: Renzo Chiosso; visto di censura: 5182 del 16.11.1914; data disponibilità della copia: dicembre 1912; lunghezza originale: 1000 m (2 parti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Nel castello di Silistria il giovane principe ereditario Wladimiro non sa di avere nel reggente Backine un uomo ostile, che lo controlla e che intende fargli sposare la propria figlia Alexandra. Wladimiro ama invece la silenziosa e mite principessa Olga, che, impotente, vede le trame del reggente. Per allontanare Wladimiro da Olga, Backine decide di far andare Wladimiro, per un

anno, a Parigi, dove sarà controllato dal cameriere segreto del reggente, il losco Cirillo Sobieski; il principe obbedisce e parte, lasciando a palazzo un amico fidato, il maestro d'armi Boris. Essendosi dedicato alla vita mondana, anche per sottrarsi al controllo di Cirillo, Wladimiro una sera, alla Taverna del Gatto Soriano incontra una piccola danzatrice, Thaos, con la quale ha un innocente idillio; nello stesso locale Cirillo nota un ballerino spagnolo, Chichito, che è il sosia del principe Wladimiro, e avverte subito del fatto il reggente, che lo raggiunge a Parigi. Sfruttando il risentimento di Thaos, che si era illusa che il principe l'amasse, Backine e Cirillo ottengono il suo aiuto per attirare Wladimiro in una villa isolata, dove lo sequestrano e lo fanno sostituire da Chichito, il quale parte subito per Silistria dove conta di sposare la figlia del Reggente. Il falso principe è accolto festosamente a Silistria, dove nessuno si accorge della sostituzione: solo Olga sospetta la verità e cerca l'aiuto del fido Boris: ma Backine si accorge del pericolo e, durante una battuta di caccia fa uccidere il maestro d'armi e poi ordina a Sobieski, rimasto a Parigi, di uccidere il suo prigioniero: l'incoronazione del falso principe e il matrimonio con Alexandra sanzioneranno la riuscita del suo piano. Ma a Parigi Thaos, pentita del proprio tradimento, sventa il tentativo di Sobieski di far saltare in aria la prigione di Wladimiro: il principe può allora partire a sua volta per Silistria; e arriva in tempo a smascherare l'impostore e a salire sul trono assieme alla sua Olga», da un programma di sala. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una pubblicità del film, a pagina 244. Altro titolo: *I gradini del trono*. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 243

147. Anno: **1912**; titolo: *Totò portinaio*; regia: Emilio Vardannes; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Emilio Vardannes (Totò); soggetto: E. Vardannes; data disponibilità della copia: 11.3.1912; lunghezza originale: 178 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Totò, in grande uniforme, è

portiere d'albergo. Alle 11 di sera i proprietari escono per una passeggiata, lasciando l'hotel alla responsabilità del nostro eroe, il quale si affretta a chiudere il portone e a dedicarsi alla lettura di un giornale: accortosi di aver vinto alla lotteria (il primo numero estratto corrisponde al suo), egli decide di festeggiare con tutto il personale, organizzando un ballo nel salone e infischandosene dei clienti che, sempre più numerosi, chiedono di entrare. Il fracasso della festa, divenuta una vera e propria sarabanda, sveglia gli ospiti dell'albergo, tra i quali c'è un accigliato generale: questi, distribuite spade e spingarde agli altri residenti, organizza un assalto contro la torma festeggiante. Incalzati dal bellicoso ufficiale, tutti - Totò in testa - si danno a una precipitosa fuga, sfondando il portone d'ingresso e travolgendo i proprietari che stavano tornando e il gruppo di clienti che invano attendevano di entrare nell'albergo», «The Bioscope», London, February 15, 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 272

148. Anno: **1912**; titolo: *Vendicatrice, La*; produzione: Aquila Films, Torino; data disponibilità della copia: ottobre 1912; lunghezza originale: 355 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico/avventura. Trama: «Ernando di Mombello, trovandosi alla Corte di Maria Cappello, si accende per costei di vivissimo amore, né a distoglierlo dall'insana passione, giunge a lui l'amara scoperta ch'essa ama un altro, il Sire di Villabruna, il condottiero delle truppe del castello. Ernando, ripulso dalla donna, ruminava in cuor suo pensieri di odio e di vendetta. E prepara un agguato in una notte di carnevale. Nel mentre fervono le danze, egli apre le porte ai nemici, ed il Sire di Villabruna è pugnalato a tradimento. Le milizie sono per arrendersi, mancando del loro capo. Ma ecco una figura appare nella pugna... Un grido irrompe dai petti! Eccolo! Eccolo! Il re di Villabruna non è morto!... Egli sbalza fra il nemico coperto dalla sua argentea armatura... E mentre i bagliori dell'incendio illuminano la vittoria, i soldati, con un grido di stupore, scoprono chi li condusse alla vittoria, sotto le spoglie del Sire di Villabruna: un cuore

femminile batteva; era Maria Cappello, la vendicatrice!!», «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, n. 137, 20 settembre 1912. Note: dal volume di Bernardini e Martinelli risulta che il film fosse iscritto nel "Pubblico registro delle opere protette" (n. 59177), con domanda alla prefettura di Torino di A. De Giglio, il 25 ottobre 1912. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, p. 308

149. Anno: **1913**; titolo: *Accidente d'automobile, Un*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Ernesto Vaser, Edoardo Davesnes; visto di censura: 158 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: giugno 1913; lunghezza originale: m 232; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Mentre stanno viaggiando sulla loro automobile, i signori Trombetta travolgono un contadino. I braccianti subito si affollano loro intorno, mentre il ferito si contorce in maniera straordinaria. Lo portano subito dal più vicino dottore e sembra che si sia ferito seriamente. I Trombetta lo invitano a casa loro. Si trovano ben presto invasi da nugolini [sic] di ragazzini di tutte le età assieme alla moglie del ferito e a una quantità di parenti, che si danno alla pazzia gioia. La vittima dell'incidente sta molto meglio quando i Trombetta sono assenti. I familiari si mettono addosso gli abiti che trovano per casa e stanno ballando quando il signor Trombetta rientra a casa. Immediatamente il ferito comincia a contorcersi dal dolore e a mostrare i segni delle ferite ricevute. Poi i festaioli cominciano ad andare in giro con l'automobile. Trombetta allora ha una idea: aspetta dietro un angolo di strada e poi salta fuori, distendendosi a terra davanti all'auto. Gli occupanti credono di averlo investito, si impauriscono, e quando tirano fuori Trombetta da sotto l'auto, lui li atterrisce con un tale schiamazzo che tutti quanti sono se la squagliano». da «The Bioscope», London, June 12, 1913. Note: Altro titolo: *L'incidente d'automobile*. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993,

Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.18.

150. Anno: **1913**; titolo: *Attenti alla vernice!*; regia: Ernesto Vaser; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Ernesto Vaser (Fringuelli); data disponibilità della copia: gennaio 1913; lunghezza originale: 130 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Fringuelli va a un ballo, ripromettendosi di passare un'allegria serata in compagnia della sua amata; attraversando il parco, si accorge d'avere qualche difficoltà con le scarpe e per vedere di che si tratta, si siede su di una panchina che è stata appena verniciata, il che gli rende i pantaloni scuri a strisce bianche. Per sua fortuna, le code del frac gli coprono il danno, per cui si reca alla festa, usando ogni circospezione per evitare di mostrarsi così stranamente zebrato; giunto nel locale, incontra amici che lo invitano a una chiacchierata. Sedutosi in una poltrona Fringuelli non riesce più a distaccarsene. Altre disavventure completeranno una serata senza ombra di dubbio nata sotto una cattiva stella. E di una cosa possiamo tutti essere certi: che Fringuelli d'ora in poi starà più attento al cartello: "vernice fresca"», «The Kinematograph and Lantern Weekly», London, January 16, 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.56.

151. Anno: **1913**; titolo: *Bacio della zingara, II*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Italia Almirante Manzini (Marinka), Amerigo Manzini (conte Paolo Bruni), Berta Nelson; visto di censura: 973 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: ottobre 1913; lunghezza originale: 649 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Una carovana di zingari s'è accampata nelle terre del conte Paolo Bruni, il quale resta subito affascinato dalla bellezza di Marinka, la reginetta della tribù. Con la selvaggia civetteria della sua razza, Marinka offre dei fiori al conte, ma quando questi fa per prenderli, gli

morde una mano. Paolo vuole delle scuse, pena l'allontanamento dei gitani. Marinka rifiuta, poi, per le insistenze dei vecchi, si piega ed accetta di recarsi al castello, facendosi accompagnare dal capo-tribù e Baschir, di lei innamoratissimo. Il conte la provoca, facendole notare che ha avuto paura di venire da sola, e Marinka gli risponde che ritornerà. Infatti, la stessa notte torna al castello e sta per cedere alle insistenze di Paolo, quando, ricordandosi della predizione, secondo la quale chi le darà il primo bacio d'amore morrà innanzi sera e la carestia colpirà la gente zingara, Marinka fugge e torna all'accampamento. Baschir è certo che Marinka sia stata baciata; la tribù decide di arderla viva. Ed è Baschir ad accendere il fuoco e a darle un bacio d'addio. È quello il primo bacio: Baschir morrà annegato poco dopo, mentre il fuoco s'estenderà all'accampamento. Paolo giunge in tempo a salvare Marinka dal rogo, per poi legarla a sé per la vita», dal volantino pubblicitario. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta anche una foto con la didascalia: «*Il bacio della zingara* - pubblicità in Germania». Lo stesso volume riporta tra i commenti della critica: «Riuscitissimo il quadro dell'accampamento degli Zingari, il quadro della danza e quello dell'interno della tenda; quello che stona con la bellezza del film è il quadro del rogo», V.O. Vice Guerzoni in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 257, 8 settembre 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 60.

152. Anno: **1913**; titolo: *Bacio misterioso, Un*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Lea Giunchi (Gabriella); visto di censura: 1820 del 13.12.1913; data disponibilità della copia: dicembre 1913; lunghezza originale: m 367; scena e tipologia di danza: balli campestri; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Gabriella, giovane spigliata fanciulla di città, è in vacanza in campagna dallo zio prete. Ma la beatitudine agreste mal si concilia con la voglia di divertirsi della ragazza, la quale accoglie ben volentieri l'invito di una signora del luogo che dà una festa: balli campestri, giochi innocenti con pegni e penitenze. Tocca proprio a Gabriella pagare una penitenza maliziosa: baciare il

primo uomo che passa. Ed è fortunata: si tratterà di un bel capitano, al quale salterà addosso e darà un bacio inatteso quanto appassionato. E tanto basta perché l'ufficiale perda la testa. Non molto tempo dopo, infatti, il buon curato ne benedirà le nozze», «Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, janvier, 1914). Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena tratta dal film, con la didascalia: «*Un bacio misterioso - Lea Giunchi*». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, pp.63-64.

153. Anno: **1913**; titolo: *Ballerina dell'Odeon, La*; produzione: Pasquali e C., Torino; interpreti: Anita D'Armero, Alberto A. Capozzi, Enrico Bracci; soggetto: Eugenio Perego; visto di censura: 5908 del 9.12.1914; data disponibilità della copia: 31.01.1913; lunghezza originale: 593 m; Note: Nessuna notizia reperita. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.67

154. Anno: **1913**; titolo: *Cenerentola*; regia: Eleuterio Rodolfi; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Fernanda Negri-Pouget (Silvietta), Mary Cléo Tarlarini (Jenny Smart), Ubaldo Stefani (Conte de Sivry), Maria Bay (Juccy), Luigi Chiesa (Piccolini); soggetto: Arrigo Frusta; visto di censura: 1513 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: 14.11.1913; lunghezza originale: 815 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: fantastico. Trama: «Rimasta orfana e senza alcun sostentamento, la giovane Silviette viene presa sotto la protezione di Jenny Smart, la famosa diva del cinematografo. Questa la porta alla Ambrosio ed il regista Piccolini, colpito dal sorriso angelico della giovanetta, le offre il ruolo di protagonista in *Cenerentola*, il nuovo film che dovrà essere girato nella villa del conte de Sivry. Jenny si rende conto che Silviette è una potenziale

rivale ed allora spinge Piccolini a fare delle avances alla ragazza, sicura che per conservare la sua onestà, Silviette si licenzierà. Cosa che avviene subito dopo la scena in cui Cenerentola perde la scarpetta. Ma a volte le fiabe divengono realtà: così avviene che a causa della scarpetta abbandonata nella villa, Silvietta [sic], diventa un giorno la contessa de Sivry», dal «Bollettino delle novità Ambrosio», ottobre 1913. Note: Pur non essendo menzionato alcun ballo nella trama trascritta dal volume di Bernardini e Martinelli, tuttavia il film è stato ugualmente inserito nel presente indice, poiché in entrambe le versioni più celebri della fiaba - quelle di Charles Perrault e quella dei fratelli Grimm - è menzionato un ballo, fuggendo dal quale, come è noto, Cenerentola perde la famosa scarpetta. Una scena di ballo si presume dunque sia presente nel film, poiché nella trama si fa riferimento alla fuga dell'attrice dal palcoscenico, proprio dopo la scena del dramma in cui Cenerentola perde la scarpetta. Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia: «*Cenerentola* - una scena». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.108.

155. Anno: **1913**; titolo: ***Cuore di nonna***; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Ettore Berti (conte Roberto di Palma), Paola Monti (Nina), Guido Brignone (Enrico); soggetto: A. Gattinelli; visto di censura: 62 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: aprile 1913; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 710 m (due atti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Il conte Roberto di Palma conduce una vita di piacere e di dissipazione, e la bella danzatrice Nina s'impegna ad aiutarlo, mentre la moglie di lui muore. La loro figlioletta, Ida, è affidata alle cure della nonna, Teresa Pallerni, che si incarica di allevarla e ottiene dal conte la concessione del suo diritto per la somma di centomila lire. Dodici anni dopo Teresa e Ida conducono un'esistenza serena; Ida ama riamata il cugino Enrico, con il quale è abituata a trascorrere le vacanze; mentre il conte e la sua amante, sempre più dediti al vizio, sono ridotti in miseria. Roberto si lascia indurre da Nina e dai

suoi complici a tentare nottetempo un furto in casa di Teresa: ma è sorpreso dalla suocera e dal proprio fratello, che per salvare l'onore della famiglia lo lasciano andare. Rimasto solo e disperato, Roberto cade svenuto ai piedi di un muro: raccolto da alcuni passanti e trasportato in casa di Teresa, si pente del proprio passato e ritrova la dolcezza del focolare domestico». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 143

156. Anno: **1913**; titolo: *Cuttica ha una scrittura in America*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Primo Cuttica; visto di censura: 2102 del 27.12.1913; data disponibilità della copia: gennaio 1914; lunghezza originale: 202 m.; scena e tipologia di danza: rag-time; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Arriva dall'America il celebre agente teatrale Hyam A. Spoofer. Il quale è alla ricerca di ballerine di rag-time. Ed è scelto, per un mero errore, l'ignaro Cuttica, il quale sarà costretto, in forza della scrittura che ha firmato, a dare un ritmo sincopato a tutte le sue azioni». (da «The Bioscope», London, February 12, 1914). Note: Altro titolo: "Cuttica ha una scrittura per l'America". Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.148.

157. Anno: **1913**; titolo: *Dama d'onore, La*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Mary Cléo Tarlarini (contessa Bertha), Mario Bonnard (conte Jacob), Vitale De Stefano, Vittorio Tettoni, Cesare Zocchi, Eugenia Tettoni; data disponibilità della copia: maggio 1913; lunghezza originale: 556/800 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «La contessa Bertha, dama d'onore della duchessa di Rheintal, è degna in tutto e per tutto delle virtù delle matrone romane. Bertha, bella e elegante, desta la insana

passione di Jacob, segretario del duca. Costui, con i sottili raggiri della sua diplomazia, riesce a far allontanare dalla sia corte Walter, marito di Bertha. Nonostante l'assenza del marito, Bertha si mantiene fedele e resiste alle malvagie proposte di Jacob. Il tristo consigliere spia da tempo la duchessa, sospettando una segreta passione per il conte Vassili, addetto militare straniero alla corte di Rheintal. A una festa da ballo, Jacob crede di poter cogliere sul fatto la coppia amorosa e avverte, con triste tradimento, il conte di Rheintal. Ma Bertha, affezionata fino al sacrificio alla sua padrona, l'avverte in tempo e la sostituisce, fingendo di essere lei l'amante di Vassili. Così infatti avviene: Bertha è creduta colpevole, e Jacob, per vendicarsi della repulsa, denuncia la tresca al marito lontano. Walter rimpatria con la morte nel cuore, e rassegnate le dimissioni al duca, va a sfidare Vassili che è costretto a battersi con lui. Ma la duchessa, alla minaccia che sovrasta al suo amato, non trattiene più il suo segreto e si confessa a Walter, il quale ritrova così la felicità e l'amore...», dal programma di sala. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.151.

158. Anno: **1913**; titolo: *Diavoli Neri, I*; regia: Ubaldo Pittei; produzione: Latium Film, Roma; interpreti: Bianca Cipriani, Esther Clementi, Lilla Pescatori, Adele Garavaglia, Maria Ruggiani, Achille Vitti, Ruffo Geri, Sandro Ruffini, Ubaldo Pittei, Carlo Fortis; soggetto: Ubaldo Pittei; visto di censura: 2027 del 17.12.1913; data disponibilità della copia: dicembre 1913; lunghezza originale: 1990/2400 m (cinque parti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Carlo Ruisor, ingiustamente sospettando che la moglie (Bianca) lo tradisca e che la figlia Dolly non sia sua, affida la bambina a una carovana di zingari di passaggio; e quando Bianca può dimostrargli la propria innocenza, è troppo tardi, gli zingari hanno passato il confine. Dolly fraternizza con due coetanei, Azucena ed Erik. Quindici anni dopo, Dolly è diventata una brava ballerina e ama, riamata, Erik, che fa il giocoliere e veglia su di lei (la salva fra l'altro da un ricco signore che aveva ottenuto Dolly in vendita dal capo degli

zingari), mentre Azucena è di salute cagionevole. Erik e Dolly fuggono dal campo, e Azucena viene fatta passare per Dolly e consegnata a Carlo Ruisor, quando incontrati per caso gli zingari, questi aveva richiesto, dietro compenso, la restituzione della figlia. Azucena però svela a Carlo l'inganno e lo aiuta a riabbracciare la figlia, entrata nel frattempo a far parte con Erik di una troupe acrobatica, i "Diavoli Neri". Carlo riesce a convincere Dolly, rientrata in casa e diventata così una ricca signorina, a rinunciare alla sua vita errabonda e a Erik: alla fine dello spettacolo di addio, Erik, disperato, si lascia cadere dal trapezio e muore tra le braccia della fanciulla amata che ormai aveva perduto». Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena del film con la didascalia: «*I diavoli neri* - una scena». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, pp.159-161.

159. Anno: **1913**; titolo: *Due commissioni di Florindo, Le*; produzione: Milano Films, Milano; interpreti: Natale Guillaume (Florindo); visto di censura: 1372 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: settembre 1913; lunghezza originale: 125 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Florindo, maggiordomo tutto fare, viene incaricato dal suo padrone di eseguire due commissioni: accompagnare una signora al ballo e consegnare la merce deperibile alla titolare di un negozio. Naturalmente Florindo combinerà un gran pasticcio, confondendo i due incarichi, col risultato di creare una gran baraonda e un mare di guai», «The Bioscope», London, September 25, 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.178.

160. Anno: **1913**; titolo: *Due simili, I*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Eleuterio Rodolfi (Rodolfi/il vagabondo, Gigetta Morano (la

fidanzata di Rodolfi); data disponibilità della copia: 3.1.1913; lunghezza originale: 259 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Un vagabondo incrocia Rodolfi per strada e rimane colpito da come questi gli somigli: subito prende a seguirlo e, una volta saputo dove abita, si introduce di nascosto nella casa del suo sosia, ne indossa un frac e si reca a un ballo dove tutti credono sia il vero Rodolfi. Ma il lestofante, anche se in abito da sera, non viene nemmeno [sic] alle sue abitudini, alleggerendo i convitati di orologi, braccialetti e simili. Quando la fidanzata di Rodolfi gli si avvicina, rilevando solo che non ha usato il solito profumo, il sosia le sfilta abilmente la collana di perle. È troppo. Qualcuno s'accorge dei furti, viene chiamata la polizia, ma il furbo finto Rodolfi se la squaglia, mentre arriva quello vero, che viene immediatamente arrestato, senza che si possa rendere conto di quanto succede. Alla fine, Rodolfi riesce a dimostrare la propria completa estraneità ai furti e medita di vendicarsi del furfante. La vendetta è dolce...», «Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, n. 51, 21 Dezember 1912. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta una foto di scena del film, con didascalia: «*I due simili* - una scena». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.189.

161. Anno: **1913**; titolo: *Excelsior*; regia: Luca Comerio; produzione: Luca Comerio, Milano/Lorenzo Sonzogno, Milano; interpreti: Vittorina Galimberti (prima ballerina, La Civiltà), Eugenia Villa (prima mima, La Luce), Armando Berruccini (primo mimo, L'Oscurantismo), Francesco Rago (primo mimo, Alessandro Volta), Vincenzo Zampilli (primo mimo, l'inventore del battello a vapore), E. Tagliabue (prima mima), Gemma Mantovani ("prima stella italiana"), Alfredo Biancifiori. Per le scene di massa vennero inoltre scritturate più di 400 persone tra ballerini e comparse; soggetto: dal *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti (ballo) e Romualdo Marengo (musica); adattamento musicale: Armando Dominici; costumi: Caramba (Luigi Sapelli); visto di censura: 1950 del

17.12.1913; lunghezza originale: 2000 m; scena e tipologia di danza: Gan ballo (danza classica); funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Trama: «Il film riproduce le scene principali di un allestimento del ballo allegorico Excelsior, già messo in scena alla Scala di Milano nel 1881 e da allora più volte ripreso in teatri italiani e stranieri. Il ballo è dedicato alla "titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso; è la grandezza della Civiltà che vince, abbatte, distrugge l'antico potere dell'oscurantismo che teneva i popoli avvinti nelle tenebre del servaggio e dell'ignominio. Partendo dall'epoca dell'Inquisizione di Spagna arriva al Traforo del Cen[isio] mostrando le scoperte portentose, le opere gigantesche del mondo"», E. Bersten in «il Maggese Cinematografico», Torino, 10 febbraio 1914. Note: Messa in scena dello spettacolo: Enrico Biancifiori. Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia: «*Excelsior* - una scena». Altro titolo: *Il ballo Excelsior*. Nell'allestimento teatrale originale (Milano, Teatro alla Scala, 11 gennaio 1881) costumi e scenografie erano firmati da Alfredo Edel. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p.194. Cfr. anche Flavia Pappacena, a cura di, *Excelsior. Documenti e Saggi*, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale, 1998.

162. Anno: **1913**; titolo: *Fascino della danza, II*; produzione: Milano Films, Milano; interpreti: Anita D'Armero; visto di censura: 7008 del 10.2.1915; data disponibilità della copia: febbraio 1913; lunghezza originale: 165 m; Note: Nessuna notizia reperita riguardo alla trama. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 201.

163. Anno: **1913**; titolo: *Follia d'ambizione*; produzione: Roma Film, Roma; interpreti: Bianca Lorenzoni (Maria), Gustavo Serena; visto di censura:

329 del 1.12.1913; scena e tipologia di danza: danza di società, altra danza (caffè concerto); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Egle e Maria sono due sorelle, operaie in una Casa si mode: Maria è contenta della sua situazione, ama uno studente di lettere (Mario), sogna il matrimonio; Egle invece è insoddisfatta e ambiziosa, ha sete di piaceri e di lusso. Un giorno Egle, uscendo dal laboratorio, si frattura un braccio; in ospedale è curata dal professore Alberto Dandyn e dal suo assistente Gustavo Valios, che subiscono il suo fascino. Il professore invita Egle a vivere con lui e lei accetta. Tre anni dopo, Egle ha una figlia, Jole, e ha fatto di Gustavo il proprio amante. Da Giovanni, il vecchio servo di famiglia, Alberto scopre il tradimento di Egle e, dopo aver finto una partenza, nottetempo rientra in casa per sorprendere gli amanti. Nel giardino Maria e Mario sono insieme: Maria, per salvare Egle dal marito, corre a raggiungere Gustavo, fingendo di esserne innamorata; e dopo qualche giorno Mario apprende con sgomento dal professore che Gustavo e Maria si sono fidanzati. Ma una sera, a un ballo alla Prefettura, Egle incontra il ricchissimo principe Ivanoff, che si innamora di lei e la invita a seguirlo a Parigi: nonostante le suppliche di Maria, Egle accetta e lascia Alberto. A Parigi, Egle vive nel lusso del palazzo del principe, che soddisfa ogni suo capriccio. Durante un'assenza di quest'ultimo, si esibisce in incognito, con una maschera, come ballerina in un caffè concerto e ottiene grande successo; confuso tra gli ammiratori della bella sconosciuta c'è Mario, giunto a Parigi per dimenticare Maria. Il giovane ha la tentazione di rubare i gioielli della danzatrice, la segue e di notte si introduce nel palazzo, dove è sorpreso da Egle, che lo riconosce; e quando sopraggiunge il principe, per proteggere Mario Egle lo presenta come il proprio amante: scacciata da Ivanoff, ritorna con Mario in provincia dalla sorella, che si è intanto presa cura della piccola Jole: e "redimita dall'affetto di sua figlia, Egle sarà buona madre, donna esemplare..."», dalla pubblicità in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 2, 30 gennaio 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 236.

164. Anno: **1913**; titolo: *Gioielli, I*; produzione: Savoia Film, Torino; soggetto: dalla novella *Le collier* di Guy de Maupassant; visto di censura: 325 dell'1.12.1913; lunghezza originale: 345 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Susanna e suo marito, un sottufficiale, vengono invitati al gran ballo dato dallo Stato Maggiore. Dopo aver acquistato un vestito nuovo, Susanna si lamenta di non avere un gioiello da mettere in una festa così importante. In famiglia non si nuota nell'oro, così la giovane ne chiede uno in prestito alla sua amica, la cantante Alberti, che le dà una collana di perle. Tornata a casa, Susanna, s'accorge di aver perso il prezioso gioiello; a nulla portano le febbrili ricerche. E per poterlo restituire, occorrerà comperarne uno simile, ma sarà indispensabile vendere tutto. L'onestà prevale e puntualmente Susanna restituisce all'amica la collana. Qualche tempo dopo, la Alberti decide di vendere i suoi gioielli e, con sua grande meraviglia, per la collana (che era una bigiotteria da pochi soldi), si vede offrire una somma spropositata. Chiede a Susanna cosa sia successo e trova che la coppia vive ora in un'altra casa, molto più modesta, avendo venduta la propria per ricomperare la collana. Commosa dal nobile gesto, la Alberti consegna la chèque ottenuto [sic] dalla vendita a Susanna e suo marito», «The Bioscope», London, July 22, 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, pp. 261-262.

165. Anno: **1913**; titolo: *Gioiello della regina, II*; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Italia Almirante Manzini, Amerigo Manzini, Alessandro Bernard, Edoardo Davesnes, Letizia Quaranta, Evangelina Vitaliani, Giovanni Casaleggio; visto di censura: 792 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: settembre 1913; lunghezza originale: 1153/1188 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Nel regno di Taurania, la regina Silvana è osteggiata, per i suoi atteggiamenti liberali, dal ministro Krosmy, che organizza una trama per perderla. Sapendo che Silvana ha dato al principe Stenio - al cui amore è stata

costretta a rinunciare per ragion di Stato - un anello, racconta al re di una congiura, di cui Silvana è partecipe. E gli chiede anche di farsi mostrare l'anello. Il re organizza una festa e chiede alla moglie di ornarsi di quel gioiello. Silvana si fa aiutare dalla sua dama di compagnia, che è fidanzata con Roberto, un aviatore. Questi raggiunge Stenio con l'aereo e si fa ridare l'anello. Ma i sicari di Krosmy gli tagliano la via del ritorno, bruciandogli l'aereo. Roberto non si dà per vinto e monta su di un treno, ma ancora una volta viene bloccato da un incidente provocato dai suoi inseguitori, che lo catturano e chiudono in una casa. Calandosi arditamente con una fune, Roberto riesce a sfuggire e finalmente consegnare l'anello alla regina, prima dell'inizio del ballo. Il giorno dopo la regina lo premierà con un munifico regalo», dal volantino pubblicitario. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 262.

166. Anno: **1913**; titolo: *Kri Kri e il tango*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Raymond Frau (Kri Kri); visto di censura: 412 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: 21.7.1913; lunghezza originale: 108 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Kri Kri deve andare al ballo ed esibirsi nel tango, la danza di gran moda. Si è preparato durante tutta la giornata, provando i passi più eleganti ed è fiero di potersi far ammirare. Ahimé! Il povero Kri Kri, la cui memoria è corta, al momento di aprire le danze, non ricorda più nulla. E invece del tango, la sua esecuzione sarà solo un motivo di indescrivibile confusione e di irrefrenabile ilarità per gli altri partecipanti al ballo», «Le Courier Cinématographique», Paris, n. 28, 12 juillet 1913). Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994, p. 311.

167. Anno: **1913**; titolo: *Ma l'amor mio non muore!*; regia: Mario Caserini; produzione: Film Artistica "Gloria", Torino; interpreti: Lyda Borelli (Elsa Holbein), Mario Bonnard (il principe Massimiliano), Vittorio Rossi Pianelli (il colonnello Julius Holbein), Emilio Petacci (il colonnello Theubner), Camillo De Riso (l'impresario Schaudard), Gian Paolo Rosmino (Moise Stahr), Dante Cappelli (il Granduca di Wallenstein), Maria Caserini Gasparini (la Granduchessa di Wallenstein), Gentile Miotti, Letizia Quaranta, Felice Metellio, Antonio Monti (un generale); fotografia: Angelo Scalenghe; soggetto: Emiliano Bonetti, G. Monleone; visto di censura: 1462 del 01.12.1913; lunghezza originale: 2600 m; scena e tipologia di danza: flamenco (da una visione del film); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Nel Granducato di Wallenstein il capo di Stato Maggiore è il colonnello Julius Holbein, padre della bellissima Elsa. Fingendo di corteggiare quest'ultima, un losco avventuriero (Stahr), temporaneamente ospite in casa del colonnello, sottrae dalla cassaforte i piani segreti delle fortificazioni del Granducato e scompare. Il colonnello viene sospettato di tradimento; non potendo reggere al disonore decide di togliersi la vita, mentre ad Elsa viene imposto di lasciare il paese. All'estero Elsa, dopo un periodo di disperazione per la morte del padre e per l'esilio, riesce a riprendersi, e, assunto il nome di Diana Cadouleur, ottiene grandi successi esibendosi come pianista e cantante, e per un'intera stagione lavora per l'impresario Schausard nel teatro di una località rivierasca. Una sera, mentre cena nell'elegante terrazza del Grand Hotel, il suo sguardo incontra quello, melanconico, di un aristocratico e solitario giovanotto. Elsa non sa che si tratta del principe Massimiliano, figlio del granduca, convalescente dopo una grave malattia. Un giorno il giovane sorprende Elsa mentre suona e canta nella solitudine di un'antica chiesetta: ed ecco nascere la "passione fatale", un sentimento intenso e travolgente, che induce i due innamorati a partire insieme per un romantico viaggio in battello sul lago di Locarno. Il caso fa sì che sullo stesso battello viaggi anche il perfido Stahr, che Elsa respinge con sdegno e disprezzo e che giura vendetta. Al ritorno nel Granducato, Stahr sparge la voce che il principe stia dissipando tempo e denaro con belle donne e il granduca incarica allora il colonnello Theubner di raggiungere il figlio per farlo tornare subito in patria. Quando Theubner arriva al Grand Hotel e consegna a Massimiliano l'ordine scritto del padre, Elsa scopre finalmente che è il suo amante e la notizia

l'annichilisce: non potrà più nascondere la sua identità e il marchio infamante che l'accompagna. In preda alla disperazione, Elsa parte, mentre Massimiliano, appresa da Theubner la verità, sente di non poter rinunciare a un amore dal quale dipende ormai la sua vita e va alla ricerca dell'amata. La ritrova in teatro mentre si accinge a rivivere sulla scena il dramma della *Signora dalle camelie* [sic]: la guarda da un palco recitare, alla fine dello spettacolo, vacillare e cadere riversa. Elsa si è avvelenata e muore davvero tra le braccia di Massimiliano, subito accorso, mormorando "Ma l'amor mio non muore!">». Note: Il film è stato inserito nel presente indice poiché dalla visione di esso (copia Cineteca di Bologna) risulta una scena in cui la protagonista (Lyda Borelli) balla quello che sembrerebbe un flamenco, recitando su un palcoscenico teatrale. «La censura approvò il film con la condizione "che nel quadro 'Idillio' siano sopprese le scene del bacio e della posa in barca e che vengano tolte le due ultime scene dell'ultimo quadro." Il film è anche noto con il titolo *L'amor mio non muore*». Il volume di Bernardini e Martinelli riporta a p. 31 una foto di scena del film che ritrae Lyda Borelli, Emilio Petacci, Gian Paolo Rosmino e Vittorio Rossi Pianelli; un'altra foto di scena che ritrae Lyda Borelli e Mario Bonnard a p. 33 e la riproduzione della locandina del film a p. 34. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 30-36.

168. Anno: **1913**; titolo: *Memoria dell'altro, La*; regia: Alberto Degli Abbati; produzione: Film Artistica "Gloria", Torino (film n. 22); interpreti: Lyda Borelli (l'aviatrice Lyda), Mario Bonnard (Mario Alberti), Vittorio Rossi Pianelli (il principe di Sévre), Letizia Quaranta (Cesarina), Felice Metellio (il giornalista), Emilio Petacci; fotografia: Angelo Scalenghe; soggetto: baronessa De Rege; visto di censura: 2084 del 24.12.1913; prima visione: gennaio 1914; lunghezza originale: 1650/2000 m (sei parti); scena e tipologia di danza: danza apache?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Lyda, giovane aviatrice, noncurante dell'assidua corte del principe di Sévre s'innamora di un giovane giornalista, Mario Alberti e lo invita a casa sua. Pur

essendo fidanzato con Cesarina, Mario accetta l'invito: la fidanzata, colpita dal sospetto, lo segue e, con il cuore affranto, assiste a una scena d'amore con Lyda. Approfittando di una breve assenza della rivale, Cesarina riesce a indurre Mario a lasciare Lyda: rimasta sola, quest'ultima accetta l'amore e le ricchezze del principe di Sévre. Qualche tempo dopo, a Venezia, Lyda e il principe sono nell'intimo divisi dalla "memoria dell'altro"; e quando in un teatro Lyda rivede Mario, la passione si riaccende ed ella fugge col suo amore a Parigi. I due amanti sono felici. Ma un giorno Mario cade malato ed è costretto a letto per mesi: la coppia è presto ridotta alla miseria. Lyda va a cercare aiuto e lo trova solo nella generosità di alcuni apaches, per i quali ha danzato in una taverna. Ma al ritorno a casa, Mario è morto. Disperata e anche lei ammalata, Lyda si spegne nella triste corsia di un ospedale, dopo aver ricordato un'ultima volta il suo amore», «La vita cinematografica», Torino, n.1, 7 gennaio 1914. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche due foto di scena, con la seguente didascalia:«*La memoria dell'altro* (Lyda Borelli)». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 56-60.

169. Anno: **1913**; titolo: *Metempsicosi*; regia: Gant (Giulio Antamoro); produzione: Cines, Roma; interpreti: Hesperia (Hesperia/Pierrette), Ignazio Lupi (il banchiere Rinaldi), Giuseppe Gambardella (Boby), Eduardo D'Accursio (De Marchi); visto di censura: 834 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: agosto 1913; lunghezza originale: 994/1060 m; funzione della danza nel film: danza di società?; genere del film: drammatico. Trama: «Sconvolta dal tentato suicidio di un suo spasimante, il banchiere Rinaldi, Pierrette, celebre cantante dell'Opera di Parigi, decide di ritirarsi dalla scene e nascondersi in campagna, per evitare il suo coinvolgimento nell'inchiesta giudiziaria; prima di partire, prega la sorella Hesperia di prendere il suo posto. Appena giunta, Hesperia, che è identica alla sorella, viene scambiata da tutti per Pierrette e si trova ad essere l'oggetto del rinnovellato desiderio di Rinaldi, ristabilitosi dalle ferite riportate nel tentativo di suicidarsi. Hesperia lo ricusa e Rinaldi decide di vendicarsi, presentando delle

prove da cui risulta la correttezza di Pierrette nel suo folle gesto. Hesperia viene arrestata e processata in luogo della sorella, la quale, venuta a conoscenza della brutta piega che sta prendendo il processo e non sopportando che l'innocente Hesperia venga condannata in sua vece, confessa la sua colpa e si suicida. Hesperia viene liberata e, recatasi sul posto ove Pierrette s'è tolta la vita, vi depone un mazzo di fiori», «La Vita Cinematografica», Torino, n. 15, 15 agosto 1913. Note: il volume di Bernardini e Martinelli riporta in nota: «Il film, noto anche con i titoli *Le due sorelle* o *Le due gemelle*, incontrò qualche difficoltà in censura, che pretese il taglio, nella scena del ballo, di alcune sequenze in cui si vedeva, attraverso una vetrata, una ballerina che cingeva con le gambe un anziano cavaliere». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 62-63.

170. Anno: **1913**; titolo: ***Miarka Romané***; produzione: Savoia Film, Torino; interpreti: Valeria Creti (Miarka Romané), Ernesta Bardazzi-Beltramo (contessa Luciana), Arturo Garzes (conte Menil), Alberto Nepoti (Arturo Desy), Gina Del Moro (la vecchia Romané), Virginio Fineschi (l'americano); visto di censura: 5337 del 18.11.1914; data disponibilità della copia: aprile 1913; lunghezza originale: 705 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Rimasta sola dopo la morte della madre, Miarka lascia il carrozzone dei saltimbanchi dove è sempre vissuta e viene accolta in casa della contessa Luciana Menil che, come una sorella, le insegna i modi del gran mondo. Il salotto di Luciana è frequentato da Alberto Desy, di cui Miarka s'innamora, ma senza speranza, perché l'uomo ama segretamente Luciana. A una festa, Alberto consegna a Luciana un biglietto in cui le dà un appuntamento. Luciana perde il biglietto che capita nelle mani del marito. Pur essendo anonimo, il conte sospetta sia indirizzato a Luciana e si reca sul luogo del convegno, ove trova Alberto con Miarka, che si è sostituita a Luciana per salvarla. Il conte impone ad Alberto le nozze riparatrici. Alberto accetta suo malgrado, ma Miarka, che non vuole

sposarsi senza amore, preferisce scomparire in silenzio. Un anno dopo è divenuta una cantante di successo: a una sua recita assiste Alberto, tornato da un lungo viaggio. Adesso la vede con altri occhi, quelli dell'amore. E quando uno spettatore manifesta volgarmente il suo apprezzamento, lo schiaffeggia e lo sfida a duello. L'indomani, Miarka corre sul luogo: Alberto, nel vederla, ha un momento di distrazione e l'altro ne approfitta per colpirlo. Ma Miarka saprà curarlo e amarlo». Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta una foto di scena con la didascalia: «Miarka Romané (Valeria Creti)». Il volume riporta anche un intervento della critica: «Luciana in una festa da ballo, nella quale primeggia per le sue plasticità materne, riceve e compiacente legge un biglietto del giovane conte Alberto che le fissa un appuntamento per parlarle di affari interni di famiglia, come direbbe il buon Ferravilla», A. Berton in «Il Maggese Cinematografico», Torino, n. 3, 25 maggio 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte, «Bianco e Nero»*, a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 63-64.

171. Anno: **1913**; titolo: *Mistero della vita sulla palude, II*; regia: Maurizio Rava; produzione: Cinegrafica Films, Roma; interpreti: Fulvia Perini (Jeanne), Maurizio Rava (Giorgio Ruberti), Vittorina Moneta, Nicola Palomba; soggetto: Maurizio Rava; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Jeanne, per mantenere la madre, cerca lavoro e trova un posto da istitutrice presso la figlia di Giorgio Ruberti, in una villa vicino a Roma. Nella villa Jeanne nota uno strano contegno nella moglie di Giorgio, Margherita; Giorgio le spiega che è pazzo e che l'accudisce una cameriera, Clotilde. Jeanne deve respingere le attenzioni troppo galanti del padrone di casa, mentre accetta la corte di un amico di lui, Paolo Tarsi. Un giorno Jeanne è invitata a un ballo in una villa vicina, dove si reca con un gioiello regalatole da Giorgio e che un invitato crede di riconoscere. Nella villa arrivano strani visitatori. Giorgio tenta di ipnotizzare Jeanne e poi l'assale durante una gita in barca; a salvarla interviene Paolo, che riesce a sopraffare Giorgio: quest'ultimo lascia la villa lasciando un biglietto di scuse per Jeanne. Durante la

sua assenza, l'istitutrice, in seguito a uno strano incidente capitato alla cameriera Clotilde, entra nella stanza di Margherita, una squallida cella che guarda sulla palude: la donna le dice di non essere pazza ma vittima della personalità magnetica di Giorgio, come lo è Clotilde, degradata da amante del padrone a cameriera. Jeanne scopre che le cantine della villa sono piene di refurtiva, controllata da due brutti figure. L'istitutrice ricorre a Paolo, che va ad avvisare la polizia: di nuovo aggredita da Giorgio, che è tornato deciso a vincere la sua resistenza, Jeanne è salvata questa volta dall'irrompere delle guardie. Giorgio si rifugia nel suo studio, ma solo per uccidersi con un pugnale avvelenato», «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 260, 6 dicembre 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, p. 70.

172. Anno: **1913**; titolo: *Onestà vittoriosa, L'*; produzione: Roma Film, Roma; interpreti: Enna Saredo, Goffredo Mateldi, Bianca Lorenzoni, Giuseppe Majone-Diaz; visto di censura: 1382 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: settembre 1913; lunghezza originale: 960 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Doly, figlia del banchiere de Majons, è innamorata di Goffredo, il segretario di suo padre, ignorando che questi è fidanzato con una ricamatrice, Lisa, che vive con uno zio cieco. Un giorno Doly porta del lavoro a Lisa e la trova in compagnia di Goffredo; la gelosia la spinge a ordire una doppia vendetta: fa licenziare Goffredo e poi, con una lettera anonima a Goffredo, insinua dei sospetti sulla moralità di Lisa, che frequenterebbe ambienti malfamati. In effetti, con la scusa di un lavoro, Doly attrae Lisa in una casa di piacere e poi fa in modo che Goffredo la incontri proprio in quel posto. Goffredo, disgustato, lascia Lisa. Ora che il campo è libero, Doly fa riassumere Goffredo, sicura di poterlo avere tutto per sé. Ma lo zio cieco di Lisa trova provvidenzialmente le prove della disonestà di Doly e le mostra a Goffredo, il quale, dopo aver respinto definitivamente l'intrigante Doly, chiede perdono alla fedele Lisa», «Le Courier Cinématographique», Paris, n. 40, octobre 1913. Note: Il volume di Bernardini e

Martinelli riporta un interessante intervento della critica: «Qualche settimana fa all'Iride ed al Lumière Moderno si proiettò, per conto dell'Impresa cinematografica catanese del sig. G. Gangi, il film *Onestà vittoriosa*, della Roma, che contiene una serie di scene col tango argentino. È bastato un semplice annuncio ed il magnifico placard a colori esposto fuori, per obbligare il nostro pubblico ad andarci», Olleia, corr. da Catania, in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, n. 268, 7 febbraio 1914. Lo stesso volume di Bernardini e Martinelli riporta in nota che «Un intervento censorio fece eliminare la parte del ballo nella scena in cui si svolge uno spettacolo teatrale». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, p. 96.

173. Anno: **1913**; titolo: *Palla di cristallo, La*; regia: Roberto Roberti; produzione: Aquila Films, Torino; interpreti: Antonietta Calderari (Nelly), Roberto Roberti; visto di censura: 5411 del 20.11.1914; data disponibilità della copia: febbraio 1913; lunghezza originale: 995 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Nei bassifondi di Boston, Nelly vive come una schiava: Muso-di-Cane la sfrutta facendola cantare per le strade e poi le sottrae l'obolo dei passanti. Ma Nelly ha un animo puro, che si esalta nel leggere le poesie di Karl Burlington, il cantore dei fiori, e usa le parole di queste poesie per le sue canzoni. Un giorno, Burlington l'ascolta per caso e, colpito dalla sensibilità di Nelly, che gli chiede di salvarla, la accoglie nella sua casa. Nelly, da sempre innamorata, una notte si reca nella camera di Karl che dorme per dargli un casto bacio, ma quando vede sul tavolo la fotografia di Laurette, "dedicata al mio fidanzato", rimane sconvolta e ritorna alla sua vita di prima. Muso-di-cane la costringe a esibirsi come "donna serpente" In un sordido locale; ed è qui che Nelly viene a conoscenza della proposta del banchiere Foster, il quale, innamorato di Laurette, si accorda con Muso-di-cane per eliminare Karl Burlington, suo rivale in amore. Muso-di-cane appronta una palla di cristallo in cui è contenuto un potente esplosivo e si appresta a collocarla in casa di Karl. Nelly lo segue e si getta sull'assassino, facendo cadere la micidiale palla che

esplode. Prima di morire, Nelly confessa a Karl il suo amore e il poeta ne ricopre il corpo di fiori», «Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 14/1913. Note: Il fatto che Nelly si esibisca come “donna serpente” in un locale, anche se non necessariamente implica che balli, suggerisce che possa trattarsi di una danza, forse una serpentina o un'altra danza di seduzione. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 105-106.

174. Anno: **1913**; titolo: *Pioggia d'oro*; produzione: S. A. Ambrosio, Torino; interpreti: Mary Cléo Tarlarini, Mario Voller Buzzi. Camillo De Riso; soggetto: Arrigo Frusta; visto di censura: 4597 del 1.10.1914; data disponibilità della copia: marzo 1913; lunghezza originale: 554 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Benché dotato di talento, il pittore Marcel non ha ancora incontrato il successo; ha invece incontrato Florinette, un'attrice di varietà; i due si sono innamorati e la donna ha abbandonato il teatro per dedicarsi completamente all'uomo. Ma la vita piena di disagi che Marcel le offre presto intristisce Florinette. Saputo di un concorso con un ricco premio per in quadro che raffiguri la leggenda di Giove e della pioggia d'oro, Florinette spinge Marcel a concorrervi, dipingendo un quadro, in cui egli si raffiguri come Giove. L'opera riesce un capolavoro, vince numerosi premi, tra i quali quello offerto da un estimatore d'arte, il principe della Margherita. Quest'ultimo si reca a visitare l'atelier di Marcel, che però non è in casa. È Florinette a riceverlo e a rimanere affascinata dal nobiluomo che la convince ad andarsene via con lui. Florinette accetta e parte, lasciando a Marcel un biglietto: "Addio, voglio tuffarmi nell'oro". Disperato, Marcel trascura il suo lavoro e si dà all'alcool per annegare il suo dolore. Qualche tempo dopo, il principe organizza un ballo sullo sfondo di un "tableau vivant" che raffigura la leggenda della pioggia d'oro; naturalmente sarà Marcel il coreografo. Marcel accetta l'invito perché vuole vendicarsi dell'abbandono di Florinette: fa coniare cento monete d'oro puro che utilizzerà in luogo di quelle di cartone che dovranno piovere sul capo di Florinette durante la sua danza. E così, investita dalla pioggia di monete d'oro,

Florinette realizza il suo sogno di morire annegata nell'oro», «Erste Internationale Film-Zeitung», Berlin, 29 März, 1913. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 130-131.

175. Anno: **1913**; titolo: ***Polidor ballerina***; regia: Ferdinand Guillaume; produzione: Pasquali e C., Torino; interpreti: Ferdinand Guillaume (Polidor); visto di censura: 1612 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: dicembre 1913; lunghezza originale: 188 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Polidor vuol fare uno scherzo a un negro e, travestito da donna, gli danza attorno, provocandolo. Ma la burla presto si ritorce contro di lui: e solo con una fuga precipitosa il nostro eroe potrà sottrarsi a una situazione che diventa sempre più pericolosa per la sua incolumità». («The Bioscope, London, June 23, 1914»). Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, p. 133.

176. Anno: **1913**; titolo: ***Poveri bimbi!***; produzione: Savoia Film, Torino; interpreti: Adriana Costamagna (la contessa Adriana), Dillo Lombardi, Valeria Creti (Valeria di Saint-Jean), Antonio Bonino, Ernesto Garnieri, Virgilio Fineschi, Otto ed Elga Depfor (i bimbi), Mario Mariani; visto di censura: 881 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: settembre 1913; lunghezza originale: 974 m (tre parti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Nel parco del conte Enrico di Primerose si svolge la tradizionale festa mascherata di primavera, presieduta dalla padrona di cada, la contessa Adriana, avvolta in un bellissimo domino giallo, e dalla sua amica Valeria di Saint-Jean. Per incontrare l'amico Jack Wilson, che la fa un cenno di richiamo tra la folla, Valeria indossa il domino giallo di Adriana: scambiandola per la moglie, il conte di Primerose la segue, assiste non visto all'incontro dei due

e gli nasce il sospetto che il bimbo che dorme nella sua stanza (Otto) non sia suo. Affronta quindi Jack al circolo, lo schiaffeggia e, dopo averlo ferito a duello, corre a prendere il figlio per abbandonarlo in un altro quartiere della città. Quando l'equivoco viene chiarito, è troppo tardi: il bimbo è scomparso e la contessa, disperata e offesa dall'ingiusto sospetto, caccia di casa il marito indegno. Alcuni anni dopo, Otto, raccolto e allevato in un tugurio, fa parte della banda di malviventi capeggiata da Rogers, che lo costringe a ballare nelle piazze con una coetanea, Elga, per poter borseggiare il pubblico. Un giorno Otto ed Elga decidono di fuggire dai loro persecutori e si rifugiano sotto un ponte. Uno dei banditi intanto, letto sul giornale l'avviso di ricerca che il conte continua a pubblicare, prende contatto con lui assicurandogli di essere in possesso del figlio: e quando il conte si presenta nel tugurio della banda, Rogers prima tenta di dargli un altro fanciullo facendolo passare per Otto, poi lo aggredisce portandogli via il danaro e lasciandolo legato a un'impalcatura. Alla scena ha assistito non vista la piccola Elga, che corre ad avvertire Otto: con lui riesce a liberare il conte, che può finalmente riabbracciare il figlio tanto cercato e riportarlo a casa. È poi ancora Elga a sventare alla fine un nuovo tentativo dei banditi di rapire Otto e nel palazzo dei Primerose rientra la felicità», «Rivista Eclair», Milano, 1 agosto 1913. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena del film con la didascalia «Poveri bimbi! (Otto e Helga Depfor)». Nello stesso volume, tra le note della critica coeva, si trova: «i due piccoli acrobati, bravi assai», Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 17, 15 settembre 1913. Altri titoli del film: *I due derelitti* e *Due piccoli derelitti*. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 152-154.

177. Anno: **1913**; titolo: *Romanzo di Maddalena, II*; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Maddalena Céliat, Stefano Bissi, Lola Visconti-Brignone; visto di censura: 1351 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: 2.11.1913; lunghezza originale: 910 m (tre parti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Passeggiando

per le stradine malfamate di Trastevere, il pittore Augusto Jandella scopre nella commessa di un negozio, Maddalena, una bellissima modella, le fa il ritratto e se ne innamora. La coppia vive felice e senza pensieri, dividendosi tra il lavoro e il piacere. Ma un giorno si trovano senza soldi, il pittore non riesce a vendere i suoi quadri e Maddalena, abilmente circuita da un ambiguo maestro di ballo, Ademaro Riga, impara a ballare e diventa una stella del varietà. Intanto Jandella ottiene a sua volta successo con il ritratto di Maddalena, esposto in una mostra, e il commendator Rostri, che è diventato il protettore di Maddalena, la mette in grado di acquistare il quadro. Il pittore, quando scopre chi è l'acquirente della sua opera, ritrova la sua passione per la ragazza che l'ha ispirato, la gelosia lo porta alla disperazione e ha un raptus di follia, durante il banchetto in cui con gli amici sta festeggiando il suo successo. Ma l'amore sincero non muore: Maddalena ritornerà con Augusto», dalla scheda del film, depositata in Francia dalla Film d'Arte Italiana. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 215-216.

178. Anno: **1913**; titolo: *Solitari della foresta, I*; produzione: Cines, Roma / Film de Arte Español, Barcelona; interpreti: Bianca Lorenzoni, Goffredo Mateldi; visto di censura: 771 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: 18.08.1913; lunghezza originale: 642 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «I minatori sono in rivolta per questioni salariali: ritenendo la sua vita in pericolo, l'ingegnere Diego Martinez, che è a capo della miniera, affida la figlia Carmen e i documenti di famiglia al suo amico Robert, perché li metta in salvo. Scoperta la fuga, i minatori inseguono Robert e l'uccidono. La piccola Carmen, rimasta sola nel bosco, si dirige verso una capanna. Lì vivono due banditi, Juan e Manuel, detti "i solitari della foresta". Frugando nelle tasche di Robert, Juan scopre una carta dove Martinez indica che nei sotterranei della sua casa sono nascosti due milioni. Il bandito allora, per entrare in possesso del denaro, spara al suo complice, affida Carmen a degli zingari e si reca a casa Martinez. Anni dopo, Juan, che ha sposato

la contessa Clara, è divenuto proprietario di villa Martinez, dinnanzi alla quale giunge un giorno la carovana dei nomadi, di cui Carmen, ormai divenuta adulta, è la maggiore fonte di guadagni, esibendosi come danzatrice. La contessa s'interessa alla giovane, l'invita a casa, le fa dei doni, e subito gli zingari pensano di svaligiare la villa, servendosi di Carmen, che però avverte Clara e fa arrestare i ladri. Torna a casa Juan e Carmen lo riconosce. L'uomo vorrebbe sbarazzarsi della testimone dei suoi crimini, ma sopraggiunge l'altro "solitario", Manuel, sfuggito miracolosamente alla morte. Juan verrà arrestato, mentre Manuel verrà accolto in casa, dove si dedicherà alla felicità della bella Carmen», «Bulletin Hebdomadaire Aubert», Paris, n. 109/1913. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena con didascalia: «I solitari della foresta». Lo stesso volume riporta in nota che: «Il film fa parte del gruppo di lavori prodotti in Spagna dalla Film de Arte Español, succursale iberica della Cines». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 253-254.

179. Anno: **1913**; titolo: *Spagnuola, La*; produzione: Aquila Films, Torino; interpreti: Antonietta Calderari; visto di censura: 398 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: aprile 1913; lunghezza originale: 530 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: avventura. Trama: «La danzatrice Lola affascina con le sue esibizioni la corte di Francia: lo stesso Richelieu ne rimane turbato, ma Lola gli preferisce D'Artagnan. Il cardinale, vedendosi respinto, la fa rapire e la consegna al conte di Guitre perché la nasconda nel suo castello. D'Artagnan cerca di liberarla, ma viene fatto prigioniero assieme agli altri moschettieri. Sarà Lola, a sua volta, a cercare di liberare i suoi sfortunati salvatori, fingendo di accettare le "avances" di Guitre per sottrargli la chiave della prigione. Scoperta, starebbe per essere uccisa dal malvagio Guitre, se D'Artagnan, riuscito a evadere, non intervenisse a mettere fuori combattimento il perfido conte. Poi, trovato nelle tasche di Guitre un salvacondotto in bianco firmato da Richelieu, se ne serve per portare tutti fuori verso la libertà», «Bulletin Hebdomadaire Lux», Paris, n. 25, 1913. Note: «Quei signori dell'Aquila hanno

pensato che l'ambiente romantico di Dumas padre non è sufficientemente discredito in cinematografo. Onde fanno arrivare una ballerina spagnola alla Corte di Francia – e che Corte! Una salettina da restaurant notturno con una ventina di comparse indecorate nei prischi costumi teatrali del "Ballo in Maschera"! La ballerina, per dimostrare di essere ballerina, sgambetta maluccio sì, ma parcamente», «Film», Napoli, n. 13, 23 aprile 1914. Altro titolo del film: *La bella spagnola*. Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 260-261.

180. Anno: **1913**; titolo: *Tersicore (Oriente e Occidente)*; regia: Giuseppe Gray; produzione: Centauro Film, Torino; interpreti: Matilde Granillo (Tersicore), Arnaldo Tognocchi (Gérard); visto di censura: 349 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: giugno 1913; lunghezza originale: 763 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il principe de Rieux dà una grande festa per il fidanzamento di sua figlia Susanna col giornalista Gérard, ed invita la celebre ballerina Tersicore, che si esibirà nella "danza del fuoco", intitolata "Oriente e Occidente", con danzatrici vestite da odalische e ballerini in frack. Gérard resta colpito dalla bellezza di Tersicore e l'indomani, con la scusa di un'intervista, si reca da lei: tra i due nasce una violenta passione. Susanna ne viene a conoscenza, intercettando un invito di Tersicore a Gérard per un ballo mascherato. Con uno stratagemma, Susanna sottrae alla danzatrice l'anello con cammeo, mediante il quale Gérard potrà riconoscerla sotto la maschera, e poi si reca al ballo. Gérard la crede Tersicore e tenta di abbracciarla; ma la vera Tersicore, accortasi dell'inganno, interviene e Susanna, smascherata, scoppia in lacrime e fugge via. In quel momento scoppia un incendio nel salone. Nel trambusto, Susanna cade e rimarrebbe soffocata, se Tersicore non la raccogliesse svenuta e la trascinasse verso una finestra ove è una scala di sicurezza. Ma le forze le mancano ed entrambe precipitano al suolo, per fortuna senza gravi conseguenze. Quando arriva Gérard, Tersicore indica Susanna : "È lei che ti ama e

che devi amare" gli dice. Il giovane si rivolge verso Susanna che, rialzandosi, restituisce l'anello a Tersicore e la ringrazia per averle salvato la vita e restituito il fidanzato», «La Vita Cinematografica», Torino, n. 12, 30 giugno 1913. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena con la didascalia: «Tersicore (Matilde Granillo)». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 286-288.

181. Anno: **1913**; titolo: *Tigris*; regia: Vincenzo C. Dénizot; produzione: Itala Film, Torino; interpreti: Edoardo Davesnes (Tigris/Leblanc/il commissario), Alessandro Bernard (il poliziotto Roland), Lydia Quaranta (Lidia), Dante Cappelli; fotografia: Natale Chiusano, Segundo de Chomón; visto di censura: 5314 del 18.11.1914; data disponibilità della copia: febbraio 1913; lunghezza originale: 1392 m (quattro atti); scena e tipologia di danza: balletto, danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione; genere del film: avventura, spionaggio. Trama: «A Parigi avviene un furto in casa del mercante di diamanti Isaac. Alle indagini della polizia si aggiungono quelle di un noto detective, Roland. I sospetti degli investigatori si appuntano sulla banda capeggiata da Tigris. Gli articoli dei giornali su Roland suscitano l'interesse del mercante Leblanc e di sua sorella Lidia, che fanno in modo di conoscerlo. L'inchiesta di Roland si sviluppa attraverso varie peripezie, partendo dall'impronta di un [sic] pneumatico lasciata su di una macchia d'olio davanti alla casa dove è avvenuto il furto. Individuata l'automobile sospetta, Roland ne segue il proprietario, adottando vari travestimenti e suscitando i sospetti dei malviventi: attirato in un tranello da un falso commissario di polizia, il detective viene legato ai binari della ferrovia e solo all'ultimo istante riesce a salvarsi. Roland continua la propria inchiesta, dopo aver fatto divulgare la notizia della sua morte; arriva infine a smascherare Tigris, che non era altri che il mercante Leblanc. Incerto sul da farsi, dato che intanto ha simpatizzato con Lidia, Roland è tolto d'imbarazzo dallo stesso Tigris, che si uccide cadendo dentro una botola». Note: «Scenari meravigliosi, di sogno, come quello del Colyseum, danze esotiche e visioni.

Insomma un vero godimento visivo, che l'Itala-Film ci ha procurato, e le facciamo di cuore i nostri complimenti», Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 3, 1913. «In Gran Bretagna il film venne distribuito in due versioni, una di 4.600 e una di 3.950 piedi. Negli Stati Uniti la scrittrice Virginia West pubblicò su “The Moving Picture News” (New York, March 8, 1913) una versione letteraria del soggetto del film». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 291-293.

182. Anno: **1913**; titolo: *Treno degli spettri, Il*; regia: Mario Caserini; produzione: Film Artistica "Gloria", Torino; interpreti: Vittorio Rossi Pianelli (il principe indiano Nadir), Mario Bonnard (ingegner Rudolph Morton), Letizia Quaranta (Miss Elda), Felice Metellio (Alì, servo del principe), Camillo De Riso (il ganimede), Telemaco Ruggeri (il padre di Elda), Gentile Miotti, Maria Caserini Gasparini; fotografia: Angelo Scalenghe; soggetto: avv. Luigi Sonnazzi; visto di censura: 592 del 1.12.1913; prima visione: Torino, 7 luglio 1913; lunghezza originale: 1800 m (tre atti, sei parti); scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il principe indiano Nadir, innamoratosi di Miss Elda, bellissima figlia di un miliardario americano detto "il re dell'antimonio", si trasferisce in incognito nella grande città dove ella abita: entrato a far parte della società segreta degli Spettri, ne diventa il capo e invia al miliardario un messaggio per annunciargli che la Mano Nera ha decretato la morte di sua figlia. Poi, vestito da facchino, finge di salvarlo dai finti rapitori suoi complici e, come ricompensa, chiede l'invito a un ballo mascherato organizzato nel palazzo del miliardario. Nadir vi interviene, con il servo Alì, nel suo meraviglioso vestito indiano e riesce a fare breccia nel cuore della bella Elda, suscitando la gelosia di un altro suo adoratore, l'ingegner Rudolph. Per neutralizzare il rivale, Nadir si serve di Alì per indurlo a entrare nella setta degli Spettri. Dopo un fallito tentativo di uccidere Nadir, Rudolph scopre che il suo antagonista sta per partire in treno con Elda, portando con sé il tesoro della società, e, alleatosi con gli Spettri, riesce a raggiungerlo, ingaggiando

con lui una lotta mortale: finché Nadir cade dal treno in corsa trascinando con sé Elda. (dalla pubblicità della Gloria in «La Vita Cinematografica» Torino, n. 11, 15 giugno 1913. Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta anche una foto di scena con la didascalia: «Il treno degli spettri». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 304-307.

183. Anno: **1913**; titolo: *Ultima vittima, L'*; regia: Roberto Roberti; produzione: Aquila Films, Torino; interpreti: Antonietta Calderari (Emma Vallona), Giuseppe De Witten (il ministro D'Angy), Roberto Roberti (Principe di Gébraléon), Federico Elvezi (servitore negro), Bice Waleran; visto di censura: 397 del 1.12.1913; data disponibilità della copia: luglio 1913; lunghezza originale: 852 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Emma Vallona, una danzatrice orientale, è soffocata dai debiti della sua vita dispendiosa; per poter tacitare i creditori, non esita a farsi avallare una cambiale dal ministro D'Angy, che viene così travolto dallo scandalo e vede la sua carriera politica distrutta. Intanto Emma s'è trasferita in Spagna sotto il falso nome di Madame d'Ambois: continua a frequentare il bel mondo, dove la sua avvenenza la pone al centro dell'attenzione di molti uomini; tra questi il principe di Gébraléon, che la chiede in sposa. Emma accetta, ma poco prima delle nozze, riappare D'Angy. Temendo che questi possa rivelare al futuro marito i suoi precedenti, Emma si rivolge a un suo fedele servitore perché provveda a sopprimerlo. Ma il servo, per vendicarsi della donna che ha sempre respinto le sue profferte d'amore, si allea con D'Angy e insieme svelano le trame di Emma a Gébraléon. La vendetta del principe è atroce: Emma trova una morte spettacolare e con essa l'espiazione delle proprie colpe». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 313-314.

184. Anno: **1913**; titolo: *Ultimi giorni di Pompei, Gli*; regia: Eleuterio Rodolfi [e Mario Caserini]; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Fernanda Negri Pouget (Nidia), Eugenia Tettoni Florio [sic ma Fior] (Jone), Ubaldo Stefani (Glauco), Vitale De [sic ma Di] Stefano (Claudio), Antonio Grisanti (Arbace), Cesare Gani-Carini (Apecide), Ercole Vaser, Carlo Campogalliani; soggetto: dal romanzo *The Last Days of Pompei* (1835) di Edward G. Bulwer-Lytton; sceneggiatura: Arrigo Frusta; commento musicale: Carlo Graziani Walter; visto di censura: 994 del 1.12.1913; distribuzione: Giuseppe Barattolo, Roma; prima visione: Roma, 24 agosto 1913; lunghezza originale: 1958 m (quattro atti); scena e tipologia di danza: danza rituale, modernismo coreutico (modelli di riferimento: statue posing, Isadora Duncan), come risulta da una visione del film (copia Bibliomediateca Mario Gromo); genere del film: drammatico. Trama: «Un vecchio, tra le rovine di Pompei, rovescia una clessidra e rievoca la città com'era nel 79 d.C.: tra i suoi abitanti, la cieca venditrice di fiori Nidia, il gran sacerdote di Iside Arbace e i due innamorati, Glauco e Jone. Innamorata a sua volta di Glauco, Nidia si procura da una strega un filtro d'amore destinato a farlo suo: ma Arbace lo sostituisce con una pozione che porta Glauco alla pazzia. Falsamente accusato di aver ucciso Apecide, discepolo di Arbace, Glauco viene processato e condannato a morire nel circo. Lo salva prima il provvidenziale intervento di Nidia, che sfuggita agli sgherri di Arbace, accusa pubblicamente del delitto il sacerdote, e poi l'improvvisa eruzione del Vesuvio, che distrugge Pompei e i suoi abitanti. Riescono a salvarsi prendendo il largo su una barca Glauco e Jone, mentre Nidia, inghirlandata di rose, cerca la morte annegandosi nel mare». Note: Il volume di A. Bernardini e V. Martinelli riporta anche due foto di scena, l'una con la didascalia «*Gli ultimi giorni di Pompei* (Eugenia Tettoni)»; l'altra con la didascalia «*Gli ultimi giorni di Pompei* (Fernanda Negri Pouget, Cesare Gani-Carini)». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 314-319.

185. Anno: **1913**; titolo: **Zuma**; regia: Baldassarre Negroni; produzione: Cines, Roma; interpreti: Hesperia (Zuma), Ignazio Lupi (il conte Fossi), Leda Gys (la contessa Claudia Fossi), Augusto Mastripietri (Lucas), Pina Menichelli (la marchesa Luciana), Bruno Castellani (un atleta del circo); soggetto: Augusto Genina; visto di censura: 4219 del 19.09.1914; data disponibilità della copia: 14 aprile 1913; lunghezza originale: 741/810 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Al villaggio di Colfiorito, ameno luogo di villeggiatura, arriva, per fare spettacolo, una carovana di nomadi, di cui fa parte una giovane sudanese, Zuma, che distribuisce il programma per le strade. Alla sera il tendone è gremito e sono presenti anche i conti Fossi. Dietro le quinte, Lucas, il capocarovana, maltratta Zuma. Nella notte, la giovane fugge e chiede aiuto al castello dei conti Fossi, che l'assumono come cameriera e liquidano Lucas, venuto a reclamarla, con una somma di denaro. La generosità della contessa Claudia conquista il cuore di Zuma. Un giorno che al castello è ospite la marchesa Luciana, donna frivola che civetta con il conte, Zuma, temendo per la felicità della padrona, minaccia di morte l'intrusa e la costringe ad andarsene. Di ritorno in città, Zuma trova in un baule un ritratto del padrone e lo porta in camera sua. Ogni sera lo contempla di nascosto, scoprendo in sé un sentimento fino ad allora ignoto: è innamorata. E anche il conte non è insensibile alla sua bellezza. Ma Zuma, piuttosto che tradire la fiducia della sua benefattrice, una sera che in casa dei conti Fassi [sic] si dà una festa, si esibisce in una danza esotica con un serpente, facendosi alla fine mordere dal pericoloso rettile. La riconoscenza della schiava sacrifica l'amore della donna», da una copia del film, e dalla pubblicità Cines in «La Vita Cinematografica», Torino, n. 7, 15 aprile 1913. Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta anche una foto di scena con la didascalia: «Zuma (Hesperia)». Fonte: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994, pp. 346-348.

186. Anno: **1914**; titolo: *Alba del perdono, L'*; regia: Alberto Degli Abbati; produzione: Film Artistica Gloria, Torino; interpreti: Nelly Pinto (Olga de Castro), Vittorio Rossi Pianelli (il banchiere Rimnel), Carolina Catena (Mary), Antonio Monti (padre di Rimnel), Arnaldo Arnaldi (Giorgio Rimnel), Emilio Petacci (principe de Castro); fotografia: Giacomo Farò; soggetto: Emiliano Bonetti e Giovanni Monteleone; visto di censura: 3967 del 22.7.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: luglio 1914; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Un improvviso rovescio di fortuna piomba fulmineamente nella febbre del dolore e della disperazione il banchiere Rimnel che, da più anni vedovo, vive nell'amore della sua piccola figlia Mary e di un dolce sentimento d'affetto per una nobile fanciulla che su di lui aveva posato teneri sguardi. In quell'ora terribile di dolore, in cui il banchiere stava per precipitare nell'abisso seco trascinando il fratello Giorgio che, ignaro, allegramente sciala da gran signore, la giovane principessa Olga de Castro si stringe a lui con più forza, con più calore; nei suoi occhi desolati e lacrimosi, trova un nuovo fascino, una morbosa attrazione, un nuovo incanto che a lui fatalmente la lega. Ma il severo padre non vuole accondiscendere al matrimonio che, colla cospicua dote avrebbe salvato il Rimnel, e le ripulse fondate su stupidi pregiudizi di disparità sociale, sono come il soffio che ravviva il tizzone nel crepito d'una fiammata e il fuoco passionale d'Olga divampa con dedizione completa di anima e di corpo. La rovina di Rimnel è irreparabile, completa, e lo schianto della sua anima vince gli affetti e nello strazio dell'infinita vanità d'ogni sforzo, pone fine ai suoi giorni. La piccola Mary è internata in un orfanotrofio e il fratello Giorgio, coinvolto nella rovina, dalla spensierata vita di gaudente passa all'esistenza randagia d'un uomo senza professione. ...e nella città di Nizza, dove Olga, per consiglio del medico che la trovò in istato anormale per una fanciulla, recasi a trascorrere qualche mese, trascina la meschina esistenza Giorgio che dalle corde d'uno sconnesso violino strappa ogni sera, per pochi quattrini, qualche nenia alla quale brutti figurei in tavernaccia fumosa si contorcono in danze epilettiche con squaldrine. ...ed in una notte fatale, mente lontano il mare canta l'eterna canzone, s'incontrano, di ricordi nostalgici, di memorie lontane e di rimpianti, Giorgio viene a comprendere tutta la verità e innanzi alla bella Olga che, per difendere la memoria del fratello morto, domanda supplice di cedere al nascituro il suo nome, ammutolisce impallidendo

in preda a terribile angoscia. Il vecchio principe li sorprende e le mani tremanti di lui si alzano verso i giovani in uno sdegno pauroso, in un'ansia formidabile per l'onore del suo blasone infranto. La creatura viene alla luce e l'alba della nuova esistenza che riconduce ad Olga più amari i ricordi del passato, ma che più fortemente la stringe al povero scomparso, ha un repentino tramonto. Nella tristezza dell'anima sensitiva, nello schianto del cuore che tanto intensamente amò da non saper indietreggiare dinanzi all'orrore della colpa, in quell'essere che per brevi istanti sentì la gioia della maternità, s'affaccia l'idea di Mary, della bimba di colui che venerando amò. E ritornata a Roma, a lei volge il suo affetto, le sue cure, le sue tenerezze e negli occhi belli della bimba le pare rivedere l'immagine dolcissima del padre, e nella voce gentile l'incanto di un'altra voce armoniosa... Ed Olga non la lascia più ed in quella dedizione d'anima trova conforto ai dolori, e sul lettuccio candido della graziosa bimba ammalata, presso la quale era pure stato chiamato lo zio Giorgio, due mani un giorno si stringono amorosamente e giurano di allearsi in un supremo scopo d'educazione e d'amore», dal soggetto distribuito dalla produzione. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 20-21.

187. Anno: **1914**; titolo: *Amazzone mascherata, L'*; regia: Baldassarre Negroni; produzione: Celio Film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Contessa Francesca Ferrara), Alberto Collo (Tenente Alberto Ferrara), Emilio Ghione (Sterosky), Leda Gys (Nadia, la zingara), Teresa Martini; fotografia: Giorgio Ricci; visto di censura: 2591 del 21.2.1914; data disponibilità della copia: 15.12.1913; lunghezza originale: 1606 m ca.; scena e tipologia di danza: serpentina; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; genere del film: drammatico, spionaggio, azione. Trama: «Il tenente, conte Alberto Ferrara, viene derubato di importanti documenti da Sterosky, una spia internazionale che si cela nei panni del direttore di un circo equestre. Ferrara viene processato e condannato all'ergastolo. Sua moglie Francesca, certa dell'innocenza del marito, si vota alla ricerca delle prove che possono scagionarlo. Una traccia la fa sospettare di

Sterosky e per poterne scoprire di più si fa assumere come cavallerizza nel circo. In breve, come “L’amazzone mascherata” - infatti il suo volto è sempre celato da una mascherina - diventa un’apprezzata artista. Scoperto che Sterosky è il vero colpevole, Francesca si impadronisce delle prove e si allontana in treno. Sterosky la segue in motocicletta e, raggiuntala, la fa arrestare alla frontiera. Ma un servo della contessa riesce ad impadronirsi delle prove ed a consegnarle alla giustizia. Riconosciuta la sua innocenza, Alberto viene liberato e potrà riabbracciare la moglie, mentre il colpevole verrà arrestato in sua vece». Note: Il film contiene una scena durante la quale un gruppo di danzatrici esegue una danza Serpentina, come verificato da una visione del film. Il volume di V. Martinelli riporta anche una foto di scena con la seguente didascalia: «*L'amazzone mascherata* (Alberto Collo, Francesca Bertini)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 25-27.

188. Anno: **1914**; titolo: *Anniversario, L'*; regia: Riccardo Tolentino; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Cesira Lénard (Anna D'Avalois), Riccardo Tolentino (Conte Belasch), Luigi Chiesa (Arturo Belasch), Angelo Pezzaglia (il servitore); visto di censura: 3329 del 9.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: maggio 1914; lunghezza originale: 900 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il conte Belasch, rimasto vedovo in ancor fresca età, s’invaghisce seriamente della bellissima e misteriosa Anna D’Avolis, che finisce per isposare, con gran dolore del figlio, Conte Arturo, il quale parte per lontani paesi non volendo riconoscere l’intrusa al posto della sua compianta genitrice. Passa un anno fra balli, caccia e feste d’ogni sorta, ed al secondo anniversario della morte della mamma, il conte Arturo torna per renderle ancora il memore floreale tributo. Egli fa in casa una fugace apparizione, e la fatalità vuole che appena partito lui, un mandatario della setta dei Cuori rossi trucidi la contessa. Data la precedente avversione verso la matrigna, viene incolpato il figliastro, già introdottosi così misteriosamente in casa propria. Le cose finirebbero assai per lui,

se alla sua salvezza non vigilasse il vecchio ed affezionato maggiordomo, che riesce a sequestrare in mano ad un servo infedele, legati ai Cuori rossi, una lettera minatoria che squarcia il mistero; e padre e figlio si riconciliano ai piedi del ritratto della defunta contessa, quella numero uno, s'intende», «Il Maggese cinematografico», Torino. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 43-44.

189. Anno: **1914**; titolo: *Balli moderni*; produzione: Celio Film, Roma; visto di censura: 2512 del 11.02.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; lunghezza originale: 150 m; Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 55.

190. Anno: **1914**; titolo: *Ballo capriccio*; produzione: Leonardo Film, Torino; visto di censura: 3310 del 9.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: maggio 1914; lunghezza originale: 162 m; Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 55.

191. Anno: **1914**; titolo: *Ballo maxice*; produzione: Leonardo Film, Torino; visto di censura: 3311 del 9.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: maggio 1914; scena e tipologia di danza: maxixe (conosciuto anche come "tango brasiliano"); funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota a proposito del film: «L'enorme diffusione del tango che si ebbe in Italia nel 1913 spinse varie Case cinematografiche a produrre dei brevi filmati illustranti i principali passi di

questa nuova danza proveniente dalla lontana esotica Argentina. E quando la chiesa oppose un perentorio divieto per bocca del Cardinale Pompili “acché i giovani si producessero in cotali contorsionismi lascivi”, subito molte sale cinematografiche, profittando della insperata pubblicità fatta a questo ballo, si accinsero a completare gli spettacoli con esibizioni dal vivo: all’Olimpia di Roma vennero Diego Vincenti dell’Opera di Parigi con Juliette Sureth, al Teatro delle Quattro Fontane, a chiusa della programmazione di Morte a Siviglia (Tod in Seville, 1913) con Asta Nielsen, la coppia Pichetti “dipinse magistralmente la suggestiva novità”; al Cinema Ambrosio di Torino apparve sul palcoscenico il comico Ernesto Vaser assieme all’attrice che abitualmente interpretava sullo schermo la moglie di Fricot, per prodursi in una spassosa parodia del ballo, vittima dell’ostracismo clericale. Venne anche importato e proiettato un film della Kalem, che in Italia si chiamò *Danze moderne*, in cui la coppia danzante Sawyer e Wallace mostrava il tango come si balla a New York ed inoltre il Turkey-Trot e l’Hésitation Waltz. I tre brevi filmati sopra riportati [Balli moderni, Ballo capriccio, Ballo maxice] sono appunto degli esempi di questa ondata di film sulla danza, ove poteva apprezzarsi, in quelli prodotti dalla Leonardo, la bravura della coppia Scrocco, con apposito accompagnamento musicale del M° [Maestro] Colombino». Il corrispondente da Roma de «La Vita Cinematografica» (30.01.1914), a proposito di questi film sulla danza parla di un «crescendo rossiniano, anzi di un crescendo da... Arrossire - aggiungendo però che - al cinematografo siano tutti di un unico colore (al buio)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 55-56.

192. Anno: **1914**; titolo: *Barcaiuolo del Danubio, II*; regia: Roberto Roberti; produzione: Aquila - Film, Torino ("ciclo d'oro"); interpreti: Roberto Roberti (Boris), Bice Waleran (Claritza), Giovanni Pezzinga (Conte Artemieff), Federico Elvezi (Capitano Sergius)l Giuseppe De Witten (Duca Ivanovitch), Oreste Visalli , Giulio Donadio, Claudia Zambuto; visto di censura: 2613 del 21.02.1914; data disponibilità della copia: 3.03.1914; lunghezza originale: 1500

m; scena e tipologia di danza: danza di società (tango); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «All'alba di una notte di bufera, sulle montagne della Slavonia, un bimbo ha rinvenuta, abbandonata in fondo ad un burrone, una povera piccina di pochi mesi. Al collo della piccina, la vecchia nonna del bimbo salvatore ha scoperto una collana preziosa con uno stemma gentilizio; ma, di fronte al mistero impenetrabile solo cedendo all'impulso dell'anima, ha raccolto amorevolmente nella sua misera casetta la creatura abbandonata. Trascorrono così vent'anni, durante i quali il tragico segreto della montagna è rimasto più che mai insoluto. Claritza, la bambina raccolta, è diventata la moglie del giovane Boris, il suo antico salvatore è felice, trascorre con lei la vita, allietata da una piccina. D'un tratto, un avvenimento inatteso giunge a sconvolgere Claritza. In casa del duca Ivanovitch, l'antiquario Aron, consegnando nelle mani di questi la collana acquistata da Claritza pochi giorni prima, viene ad apportare al duca Ivanovitch lo scioglimento di un grave mistero. Nella collana, infatti, il duca ha riconosciuto il suo stemma ed il gioiello appartenente alla figlia del povero suo fratello, scomparso vent'anni prima nel modo più misterioso con la sua piccina, su le montagne di Gzeria. "Bisogna che quella montanara, sicuramente mia nipote, riprenda il posto che ben le spetta nella vera sua famiglia!" - pensa il vecchio duca e senz'altro impone al nipote, il conte Pietro Artemieff, sull'orlo della rovina, di partire per Gzeria alla ricerca di Claritza. Egli ha consegnato per la giovane una lettera che dice: "1°) La chiamata Claritza lascerà suo marito e verrà a stabilirsi nel mio palazzo, riprendendo il suo vero nome. 2°) Essa erediterà la mia fortuna, non dimenticando io che ciò che posseggo lo devo a fortunate speculazioni consigliatemi da suo padre, mio fratello. 3°) Se essa però rifiutasse di lasciare la sua attuale famiglia, io mi rifiuterei di riconoscerla... ". L'avanguardia, frattanto, dell'esercito nemico invasore della Slavonia, è giunta sulle montagne di Gzeria nei pressi della dimora di Boris, la generosa guida insorta fieramente contro gli oppressori della Patria. È durante una notte di tempesta che Boris rinviene svenuto sulla neve un viaggiatore misterioso: "Sono il capitano Sergius, e per la salvezza della nostra Patria, devo trovarmi assolutamente all'alba sull'altro versante!". Trepidante, Boris l'ha raccolto e trasportato a fatica nella sua casetta, dove Claritza, dopo aver apposto il rifiuto più assoluto alle proposte del conte Artemieff, attende il ritorno del marito. Boris, per prudenza maggiore, fa indossare le sue vesti al capitano Sergius.

Artemieff che, non visto, ha udito, concepisce, fulmineo, un piano infernale... L'indomani, infatti, mentre fra i ghiacci eterni si avanzano guardinghi, Boris e il Capitano, indegnamente traditi da Artemieff, sono sorpresi dalle vedette dell'esercito nemico e immediatamente arrestati. Qualche ora dopo, il Capitano Sergius, che dal suo vestito di guida, viene scambiato per Boris, il ribelle, viene fucilato, mentre Boris, con una temerarietà sorprendente, riesce a fuggire ed a mantenere il giuramento solenne fatto al povero Sergius. Si è così che Claritza, moglie di Boris, la presunta spia fucilata per l'opera infame di Artemieff, viene ad essere espulsa da Grieria [sic] e, nell'angosciosa certezza di trovarsi sola al mondo con la sua bambina, costretta ormai ad accettare l'ospitalità del vecchio e rigido duca Ivanovitch. Anche nel nuovo fasto, però, Claritza, la donna virtuosa, vive sempre nel ricordo di Boris e per la sua bambina! Boris, che, esule volontario delle montagne di Grieria, non ha più ritrovato in seguito la sua famiglia espulsa dall'esercito nemico, si guadagna ormai il pane coll'umile professione di barcaiolo... Una notte, sulle sponde del Danubio, egli apprende un mandato di sangue. Due ombre si sono avvicinate alla sua barca e si sono scambiate una truce promessa. "A mezzanotte, al Ballo dell'Ambasciata, tutto deve decidersi. . . E se la madre non si piegherà, all'alba voi getterete la bimba nel Danubio. . ." Boris ha ascoltato con ansia e seguito trepidante, nei meandri della suburra, la figura più losca dei due. E pochi istanti dopo che, per la protezione suprema d'Iddio, egli giunge ad impedire che un grande delitto si compia ed a ritrovare per sempre i suoi esseri adorati, Claritza e la sua creatura...», da un programma dell'Aquila-Film. Note: Il volume di V. Martinelli riporta tra le note critiche: «Questa film può anche intitolarsi indifferentemente: *Il mistero della montagna, Il mistero della collana, Il cuore di Boris, Il tradimento, L'agguato, Il mistero del destino* (che sono altrettanti titoli di quadri che appaiono nel corso del lavoro)», Eliseo Demitry in «La Vita Cinematografica», Torino, 15.03.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 60-61.

193. Anno: **1914**; titolo: *Bella Fornarina, La*; produzione: Leonardo Film, Torino; visto di censura: 3371 del 16.05.1914; funzione della danza nel film: diegetizzata (tre scene di danza); Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta la seguente nota: «Nessuna notizia è stata reperita su questo film. La censura pose al nulla osta la condizione che venisse soppressa la terza danza, in cui la ballerina si produceva in un semplice costume a maglia». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 63.

194. Anno: **1914**; titolo: *Cabiria*; regia: Piero Fosco (Giovanni Pastrone); produzione: Itala-Film, Torino; interpreti: Carolina Catena (Cabiria bambina), Lydia Quaranta (Cabiria giovinetta), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Gina Marangoni (la nutrice Croessa), Alex Bernard (Siface), Vitale De Stefano (Massinissa), Raffaele Di Napoli (Bodastoret), Emilio Vardannes (Annibale), Eduardo Davesnes (Asdrubale), Enrico Gemelli (Archimede), Dante Testa (Khartalo, sacerdote di Moloch), Didaco Chellini (Scipione l'Africano), Domenico Gambino, Elviro "Fido" Schirru, Felice Minotti, Giuseppe Ferraris, Amedeo Mustacchi; soggetto: Giovanni Pastrone, da *Il romanzo delle fiamme* di Emilio Salgari; sceneggiatura: Giovanni Pastrone; didascalie: Gabriele D'Annunzio; Collaborazione alla regia: Romano Luigi Borgnetto, Vincent Denizot, Camillo Innocenti. Fotografia: Natale Chiusano, Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis e (per gli effetti speciali) Segundo de Chomón; a.o.: [direttore della fotografia?] Carlo Franzieri. Commento musicale: Don Giocondo Fino e (per La sinfonia del fuoco) Ildebrando da Parma (I. Pizzetti). Maestro concertatore nelle prime visioni: Antonio Mazza. Scenografia: Giovanni Pastrone, Camillo Innocenti; visto di censura: 3035 dell'11.04.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: Torino, 18.04.1914; lunghezza originale: 4000 m; scena e tipologia di danza: danza rituale nella sequenza del Moloch; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «La piccola Cabiria vive col padre Batto in Sicilia, ai piedi dell'Etna. Quando il vulcano si sveglia e comincia ad eruttare, la sua casa è minacciata e la bimba fugge

con la nutrice Croessa: entrambe vengono catturate dai pirati e portate al mercato degli schiavi di Cartagine, dove Khartalo, il gran sacerdote del tempio, compera la ragazza per offrirla in sacrificio al terrificante idolo Moloch. Ma interviene Fulvio Axilla, un romano in missione di spionaggio a Cartagine, il quale, con l'aiuto del suo schiavo, il gigantesco Maciste, riesce a strappare Cabiria dalla mostruosa bocca del Moloch. Grandi eventi stanno intanto maturando. Annibale, generale cartaginese, dopo avere attraversato l'Europa occidentale, si prepara a varcare le Alpi, per scendere fino a Roma. Nella loro fuga, Axilla, Maciste e Cabiria vengono traditi e mentre Axilla riesce ad evitare la cattura, Cabiria e Maciste vengono fatti prigionieri dalle guardie di Sofonisba, figlia di Asdrubale, fratello di Annibale. Sofonisba porta con sé la piccola Cabiria, mentre Maciste viene incatenato alla macina di un mulino. Con la distruzione della flotta romana ad opera degli specchi ustori di Archimede da Siracusa, la guerra tra Roma e Cartagine entra in una fase di stallo; passano dieci anni, Sofonisba, che ama il re numida Massinissa, alleato dei romani, viene destinata dal padre a Siface, re di Cirta, affinché questi gli si allei nella prossima guerra contro i romani. Fulvio Axilla torna a Cartagin e, in fortunate circostanze ritrova e libera Maciste. Cabiria, ormai donna, è tuttora la schiava di Sofonisba. Scipione l'Africano ha ripreso le armi contro Cartagine ed ha scondito Siface; lo stesso Massinissa è entrato vittoriosamente a Cirta, alla ricerca di Sofonisba, che Scipione vorrebbe condurre prigioniera a Roma. Ma l'orgoglioso re di Numidia preferisce, piuttosto che darla come schiava ai romani, che la donna ingerisca un mortale veleno. Dopo altre avventurose vicende, Fulvio ritrova Cabiria, quando ormai la vittoria romana è definitiva. I due giovani scopriranno di amarsi». Note: Il volume di V. Martinelli riporta alle pp. 74 e 77 tre foto di scena del film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 73-79.

195. Anno: **1914**; titolo: *Carnevale nei paesi della Furlana, II*; produzione: Luca Comerio, Milano; visto di censura: 2729 del 07.03.1914.; scena e tipologia di danza: furlana (tarantella)?; funzione della danza nel film:

attrazione?; genere del film: "dal vero". Fonte: Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona (Udine), La Cineteca del Friuli, 2002, p. 341.

196. Anno: **1914**; titolo: *Cinessino e la ballerina*; produzione: Cineas, Roma; interpreti: Eraldo Giunchi (Cinessino), Lea Giunchi (la ballerina); visto di censura: 3120 del 22.04.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: maggio 1914; lunghezza originale: 125 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Cinessino viene portato dai genitori al circo equestre e, alla vista di una bella ballerina, se ne innamora. Quando torna a casa, gli si sveglia una grande passione per le arti circensi e cerca più volte, furtivamente, di recarsi di nuovo sotto il tendone», «The Bioscope», Londra, 04.06.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 104.

197. Anno: **1914**; titolo: *Cuore d'apache*; regia: Gerardo De Sarro; produzione: Centauro-Film, Torino; interpreti: Achille Woller, Emma Marciapiede, Maria Perego; visto di censura: 6171 del 31.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1915; lunghezza originale: 185 m; scena e tipologia di danza: danza apache?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, apache. Trama: «Siamo nella cantina di Marte, losco ritrovo di apaches e di gigolettes. Pietro, vedendo la sua Rosetta danzare affabilmente con un nuovo amante, fremente d'ira ritorna a casa, con la morte nel cuore, per provvedersi di un coltello. Ad un punto della via un gemito lo distrae dai suoi tetri pensieri. È una piccola creaturina, tremante pel freddo e per la fame, abbandonata da una sventurata madre. Pietro la prende in braccio e la porta nel suo tugurio. Sono passati sei anni, e la Mariuccia ha compiuto il miracolo di ricondurre Pietro sulla via dell'onestà. Un giorno la piccina s'ammala; Pietro vorrebbe correre in cerca di un medico, ma è ancora sotto la vigilanza speciale e

non può uscire a quell'ora tarda. L'assistenza del medico presso la bimba è necessaria, allora non esita, ma non ha fatto che pochi passi quando è fermato e condotto in Questura. Pietro racconta il fatto al commissario che aderisce alla sua preghiera. Finalmente il medico arriva e la bimba è salva», «Il Maggese Cinematografico», Torino, 28.02.1915. Note: Il volume di V. Martinelli riporta anche una fotografia con la seguente didascalia: «Gerardo De Sarro (regista di *Cuore d'apache*). Inoltre in una nota critica citata, si trova la seguente affermazione: «Perché l'apache potesse incontrarsi nel bimbo che avrà il potere di modificare in lui abitudini e cuore, non era assolutamente necessario ch'egli passasse attraverso il ballo della taverna e la sfida con l'apache rivale», O.G. in «La Tecnica Cinematografica», Torino, n. 2, febbraio 1915. Lo stesso volume in nota informa del fatto che il film venne acquistato dalla Ambrosio, che ne curò la distribuzione. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 134-135.

198. Anno: **1914**; titolo: *Danza dei fiori, La*; produzione: Leonardo Film, Torino; visto di censura: 3639 del 15.06.1914; scena e tipologia di danza: danza di varietà; genere del film: "dal vero". Trama: «Si tratta, con molta probabilità, di un "numero" di varietà, ripreso per essere proiettato come complemento di programma, alla pari di varie altre attrazioni dello stesso genere, che la Casa torinese aveva cinematografato durante spettacoli di arte varia o di circo». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 143.

199. Anno: **1914**; titolo: *Danza del diavolo, La*; regia: Giuseppe De Liguoro; produzione: Etna Film, Catania; interpreti: Lia Monesi-Passaro (Nelly Weston), Alessandro Rocca (principe Alberto de Villiers), Simona Sandrè (Elsa

de Lussac), Giovanni Pastore (Raoul), Alfonso Cassini (Duca Massimiliano de Lussac), Wladimiro de Liguoro (un danzatore); fotografia: Maggiorino Zoppis; soggetto: Flex Narbonne; visto di censura: 5198 del 16.11.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: dicembre 1914; lunghezza originale: 1129/1600 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Sulle eleganti scene del Trianon si esibisce una coppia di ballerini eccezionali, Nelly e Raoul, con un numero di grande effetto: "la danza delle [sic] morte". Per la sua bravura e per la sua bellezza, Nelly diventa la beniamina dei salotti della città. Ad una festa di beneficenza conosce il principe Alberto de Villiers: tra i due nasce una simpatia che subito si trasforma in amore. Insieme vivono giorni felici e Nelly non pensa più alla carriera, ma presto Alberto, che non sa rinunciare alla vita di piacere, torna a frequentare circoli, feste ed altri avvenimenti mondani, trascurando Nelly. Ad una partita di caccia, Alberto soccorre la duchessina Elsa de Lussac, caduta da cavallo, prende a corteggiarla, e poi la chiede in sposa; tramite il suo autista manda un biglietto d'addio e dei soldi a Nelly. Ferita nel suo orgoglio, la donna, con un inganno indossa i panni dell'autista e si sostituisce alla guida dell'auto ove gli sposi sono in partenza per il viaggio di nozze. Premendo sull'acceleratore provoca un disastro ove tutti perderanno la vita». Note: Il volume di V. Martinelli riporta anche una foto di scena con la seguente didascalia: «*La danza del diavolo* (Lia Monesi Passaro)», a p. 145. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 144-145.

200. Anno: **1914**; titolo: *Danzatrice velata, La*; produzione: Aquila-Film, Torino; visto di censura: 4861 del 20.10.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: novembre 1914; lunghezza originale: 900/1500 m; Note: Il volume riporta alcune note della critica ma mancano sia la trama sia alcun tipo di riferimento ad una scena di danza. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di

«Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 146.

201. Anno: **1914**; titolo: *Danzatrice, La*; produzione: Leonardo Film, Torino; visto di censura: 3601 del 10.06.1914; genere del film: "dal vero". Trama: «Si tratta probabilmente anche in questo caso di un "numero" di varietà, proiettato come complemento di un programma». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 146.

202. Anno: **1914**; titolo: *Domino tragico, Il*; produzione: Savoia-Film, Torino; interpreti: Ubaldo Stefani; visto di censura: 3410 del 22.05.1914; distribuzione: Eclair; prima proiezione pubblica/prima visione: giugno 1914; lunghezza originale: 970 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Storia patetica e sconsolante d'una bella fanciulla, figlia d'un povero pescatore, la quale s'accende di folle e inestinguibile amore per un ricco e nobile signore da lei strappato alla morte. Il giovane, ch'ella crede ammogliato d'una elegante e capricciosa parigina, confida all'ingenua pescatrice che quella non è sua moglie, ma solo la sua amante. Ciò non gli impedisce tuttavia di partire per Parigi con l'avventuriera, la quale già cominciava ad ingelosirsi dell'umile rivale. E quest'ultima, rimasta sola, va lentamente struggendosi, ogn'ora ripensando all'adorato assente, fino a che fugge di casa e va a Parigi per recarsi mascherata nel palazzo di lui, avendo saputo dai giornali che vi si darà una grande festa danzante. La poverina riesce, avvolta nel nero domino, a danzare con l'uomo che ama, ma quell'attimo di ebbrezza basta a fulminarla», «Il Magesse Cinematografico», Torino, 10.07.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 161.

203. Anno: **1914**; titolo: *Donna nuda, La*; regia: Carmine Gallone; produzione: Cines, Roma; interpreti: Lyda Borelli (Lolette), Lamberto Picasso (Pierre Bernier), Ugo Piperno (Rouchard), Wanda Capodaglio (principessa), Ruggero Capodaglio; fotografia: Domenico Grimaldi; soggetto: dalla commedia *La femme nue* (1908) di Henri Bataille; sceneggiatura: Carmine Gallone; visto di censura: 3084 del 15.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: aprile 1914; lunghezza dichiarata: 1600 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: coppia di donne, in elegante abito da sera; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Il pittore Pierre Bernier, la sera del suo trionfo al Salone delle Esposizioni sposa Lolette, la modella del suo quadro "La donna nuda". Divenuto ricco e celebre, Bernier s'invaghisce della seducente principessa di Chabran; Lolette, disperata, tenta il suicidio, ma viene salvata da Rouchard, un vecchio amico, che la ospita nella sua casa di campagna. Bernier, una volta compreso che la principessa ha avuto soltanto divertirsi con lui, torna a riprendere la sua Lolette. Ed il povero Rouchard, innamorato senza speranza, rimarrà solo». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*La donna nuda* (Lyda Borelli)». Una nota critica riproposta, recita: «Non è d'uopo dire che la Borelli è una Lolette come nessun'altra potrebbe essere. Unico difetto è forse la troppa libertà... d'azione, specie nelle scene della festa da ballo, che appare come la parte meno riuscita», Max, corr. da Torino, in «Film», Napoli, 25.04.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 164-166.

204. Anno: **1914**; titolo: *È più forte l'amore*; regia: Anton Maria Mucchi; produzione: Volsca-Film, Velletri; interpreti: Suzanne d'Artois (Frida), Attilio D'Anversa (Belmont); visto di censura: 2920 del 28.03.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; lunghezza originale: 1277/1600 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Suzanne d'Artois; genere del film: drammatico, azione. Trama: «L'addetto d'ambasciata

Flatanovich è incaricato di sottrarre al paese ospitante importanti documenti custoditi in casa del conte Belmont; per raggiungere il suo scopo, egli assolda Frida, una danzatrice alla quale Belmont fa la corte da tempo, ma senza molto successo. Il furto dovrà avvenire durante una festa, ma Frida, che nel frattempo ha scoperto di essersi innamorata del conte, rinuncia al suo piano e si getta nelle braccia di Belmont. È più forte l'amore!...», da un volantino pubblicitario. Note: il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Mi rincresce di non poter nominare tutti gli artisti, perché non ne conosco i nomi, all'infuori di Suzanne D'Artois, la quale ci ha fatto ammirare alcune veramente splendide danze». Reffe, corr. Da Brescia, in «La Vita Cinematografica», Torino, 30.8/7.9.1914 [sic]. Altro titolo: *Frida*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp 181-182.

205. Anno: **1914**; titolo: ***Fiore di rupe***; regia: Gian Orlando Vassallo; produzione: Lucarelli, Palermo; interpreti: Fifi Tuccio, Alba Mosusmè, Adele Zoppis; fotografia: Maggiorino Zoppis; visto di censura: 4133 del 01.09.1914; distribuzione: Pathé; prima proiezione pubblica/prima visione: settembre 1914; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Carmela, giovane e ardente figlia di Sicilia, si innamora di Neddu, un brigante che l'ha accolta nel suo covo, salvandola da un brutale padrone. Un altro brigante, Druso, s'invaghisce di Carmela e la rapisce, ma Neddu lo insegue e lo costringe a restituire la preda. Un giorno Neddu, spiando in una villa, vede una donna che danza voluttuosamente: ne resta ammaliato. Il caso lo favorisce: scoppia un incendio, lui salva la ballerina, che ricambia il suo ardore. Carmela, ormai abbandonata da Neddu, si rivolge a Druso: "Uccidilo, sarò tua!" Ma quando Druso torna, dopo aver ammazzato Neddu, Carmela, vinta dal rimorso, preferisce uccidersi, gettandosi dall'alto di una rupe». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 211-212.

206. Anno: **1914**; titolo: *Furlana, La*; regia: Filoteo Alberini; produzione: Alberini, Roma; interpreti: danzatori professionisti; visto di censura: 2461 del 04.02.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; scena e tipologia di danza: furlana, tarantella; Trama: «Il tango, il tanto discusso ballo che in questi ultimi tempi sollevò gran clamore e calorose discussioni, sia nei salotti dell'alta società che nella borghesia e nel popolo, dopo l'ostracismo dei moralisti e la crociata delle Supreme Autorità Ecclesiastiche, sta per essere bandito dal consorzio civile per rientrare nell'oblio, dal quale balzò fuori recentemente per una caso davvero inspiegabile. Il tango verrà sostituito dalla Furlana, la classica danza friulana tanto in voga nel principio del secolo scorso e che Sua Santità Pio X ha ora suggerito di esumare. La Furlana è un ballo elegantissimo, dalle movenze svelte e graziose, senza contorcimenti e pose sguaiate, e come trionfalmente fece il suo ingresso allora nei gran saloni veneziani ed in qualunque altra classe di persone, così tornerà di moda al momento attuale, accolta senza dubbio colle migliori simpatie», «La Stampa», Torino, 03.02.1914). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 230.

207. Anno: **1914**; titolo: *Furlana, La*; produzione: Latium Film, Roma; interpreti: danzatori professionisti; visto di censura: 2467 del 07.02.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; lunghezza originale: 130 m ca.; scena e tipologia di danza: furlana, tarantella; genere del film: "dal vero". Note: Il volume di Bernardini e Martinelli riporta un'interessante nota della critica: «Al Cinema Olimpia Tango e Furlana, due famosi balli. La Direzione ha combinato un referendum: gli spettatori, sopra un talloncino, all'uopo consegnato acquistando il biglietto, scrivono il loro giudizio, depositandolo poi all'uscita in apposite cassette. Vedremo così quale delle due danze sarà la preferita», Vice, corr. da Roma, in «La Vita Cinematografica», Torino, 15.02.1914.. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*,

numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 230.

208. Anno: **1914**; titolo: *Furlana, La*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: danzatori professionisti; visto di censura: 2478 del 07.02.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; scena e tipologia di danza: furlana, tarantella; Note: Il volume di V. Martinelli riporta un'interessante nota critica: «Al "Santa Radegonda" trionfa La Furlana, a giudicare dal numeroso pubblico che accorre al simpatico locale queste sere. Siano vere o no le dicerie corse in questi giorni, non vi è più nessuna smentita che valga a togliere alla "furlana" il nomignolo di danza del Papa. Anche i professori di ballo hanno colto la palla al balzo, e sperano di fare buoni affari. La Furlana comprende senza dubbi parecchi movimenti assai graziosi e che possono avere una parentela lontana col minuetto, ma le mosse sono assai più rapide e complicate. Questa film d'attualità è merito della Casa Ambrosio», G. Ferrario, corr. da Milano, in «La Cine-Fono», Napoli, 07.02.1914. Lo stesso volume informa che: «La censura pretese la soppressione di tutta la terza parte del film, intitolata: "danza americana"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 230-231.

209. Anno: **1914**; titolo: *Furlana, La*; produzione: Leonardo Film, Torino; interpreti: danzatori professionisti; visto di censura: 3603 del 10.06.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: giugno 1914; lunghezza originale: 150 m; scena e tipologia di danza: furlana (tarantella); funzione della danza nel film: attrazione; genere del film: "dal vero". Note: Il volume di V. Martinelli informa in nota: «Ultimo esemplare della serie, giunto sugli schermi dopo che l'interesse per questo ballo era nuovamente - e definitivamente - venuto meno. Questa raffica di film sulla furlana, una danza popolare di corteggiamento diffusa nell'Italia settentrionale agli inizi del secolo scorso [XIX] e poi quasi dimenticata, trova motivo di una esortazione pontificale. Infatti, v'era stata in precedenza, per bocca

del cardinale Pompili, una violenta condanna morale della diffusione del tango, considerato danza lasciva e sensuale, corruttrice della gioventù, un serpente che avvelena l'etica nazionale, ecc. Questa infelice filippica trovò ampia eco nei commenti sferzanti di tutta la stampa, che la ritenne una censura indebita ed esagerata. Fu lo stesso Pio X° che, per gettare acqua sul fuoco degli ironici commenti, ebbe la singolare idea di suggerire che se proprio si doveva ballare, si tornasse a danze più nostrane, come la furlana. Il M° [maestro] Enrico Pichetti, titolare di una rinomata scuola di ballo, lanciò subito una furlana aggiornata, che ben poco ricordava le movenze originali. E come per il tango, che aveva ispirato vari filmetti, anche la furlana divenne immediatamente motivo di spettacolo cinematografico». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 231.

210. Anno: **1914**; titolo: ***Giornalissimo, II***; regia: Ugo Falena; produzione: Moderna-film (secondo altre fonti: Film d'Arte italiana); visto di censura: 3616 del 24.06.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: luglio 1914; lunghezza originale: tre parti; scena e tipologia di danza: balletto; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; genere del film: commedia. Note: Il volume di Vittorio Martinelli, nelle note a p. 239, fornisce le seguenti informazioni: «Definito "prima turlupineide cinematografica", al film vennero aggiunte altre due parti; la quarta, in censura il 25.5.1915 (visto di censura: 8579) e l'ultima il 23.7.1915 (visto di censura: 10128). Quest'ultima appendice incorse in una condizione: "sopprimere per intero (titolo compreso), il quadro intitolato: 'Ma anche dopo la lettera al caro Peano' ". Critica: «Redazione scalcinata di un giornale che non si vende più, giornalisti in bolletta, direttore inseguito dai creditori, giornalisti che fanno un falò delle copie per riscaldarsi, quand'ecco che appare un curioso personaggio. Ha inventato degli speciali occhiali che permetteranno ai lettori di vedere animati i personaggi di cui si parla. Esce il nuovo "Giornalissimo" e presto va a ruba. Il film è composto da una miriade di sketch, ove i personaggi della cronaca politica nazionale, internazionale,

mondana, teatrale, nera, sportiva, letteraria, balzano dagli articoli per animarne la descrizione. Nel finale, ballo *Excelsior*, con apoteosi del Giornalismo e del quarto potere, con Monsignor Perrelli, Tito Livio Cianchettini ed il Guerin Meschino portati in trionfo. [...] È impossibile condensare in poche parole i numerosissimi episodi di questo Giornalissimo e ci spiace non poter ricordare i nomi degli esecutori, irricognoscibili sotto i diversi trucchi dei tipi e macchiette che rappresentano. Facciamo perciò una lode collettiva all'esecuzione che fu veramente di prim'ordine e che contribuì notevolmente al grande successo di questa prima "turlupineide cinematografica"», Rugantino (corr. da Roma) in «La Cine-Fono», Napoli, 11.7.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 238-239.

211. Anno: **1914**; titolo: *Histoire d'un Pierrot*; regia: Baldassarre Negroni; produzione: Italica Ars / Celio Film, Roma; interpreti: Francesca Berini (Pierrot), Leda Gys (Louisette), Emilio Ghione (Pochinet), Elvira Radaelli (Fifine), Amedeo Ciaffi (Julot), il piccolo Niny (Pierrotin); fotografia: Giorgino Ricci; soggetto: dalla pantomima omonima (1893) di Fernand Beissier; riduzione cinematografica: Tommaso Sillani; commento musicale: Mario Costa; visto di censura: 2546 del 14.02.1914; data disponibilità della copia: 11.02.1914; lunghezza originale: 1200 m; scena e tipologia di danza: danza di società (valzer); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, pantomima. Trama: «Louisette, gaia sartina, vive in una piccola e linda casa ove due piccioni nella gabbia esposta al sole, tubano spensierati. Anche Louisette cerca l'amore. E ha due uomini che muovono alla sua conquista, il timido e impacciato Pierrot e il gaudente Julot, disinvolto maestro d'astuzie e di inganni. Nel giorno dell'onomastico di Louisette, entrambi le portano dei fiori: un umile mazzolino di violette Pierrot, che non ha il coraggio di offrirlo, un ricco mazzo di rose Julot, col quale Louisette esce a passeggio. Avvilto, Pierrot si ferma a parlare con Pochinet, il portiere di Louisette. Questi l'incoraggia a farle la dichiarazione e gli consenga una bambola, a cui Pierrot recita frasi d'amore. E

quando alla fine fa per baciare la bambola, è Louise, giunta furtivamente, a raccogliere il bacio. I due giovani si sposano, ma Pierrot, frivolo e incostante, trascura Louise e spesso torna tardi a casa, dopo aver speso la giornata in bagordi. Cautivo come un malfattore, una sera rientra, cercando di non svegliare la povera Louise, che lo ha atteso per ore. Nella sua goffaggine urta contro qualcosa e sveglia Louise che, dopo averlo rimproverato, cede ancora al suo bacio e gli confida di essere in trepida attesa. Per un momento, Pierrot sembra ravveduto, poi i soliti pensieri lo tormentano e in uno dei due piccioni vede se stesso e lo libera, lanciandolo nel vuoto. Riappare Julot, deciso a liberarsi di Pierrot: gli fa conoscere la bella Fifine e Pierrot perde la testa. Per ottenere i favori di questa donna venale ruba dal salvadanaio ove Louise mette da parte i soldi per il nascituro e dà via anche l'anello matrimoniale, poi fugge. Julot, rimasto padrone del campo, si reca da Louise che, però, affranta dal dolore, lo scaccia. Sono passati sei anni: Pochinet ha aperto un'osteria, nella quale un giorno si presenta un accattone con la chitarra. È Pierrot che, abbandonato da Fifine, è divenuto uno straccione. Sarà un bimbo a dargli un po' di pane. Egli lo copre di baci, quasi presago che quel frugioletto è il piccolo suo figlio. Pochinet riconosce Pierrot, il quale gli chiede se Louise saprà perdonarlo. E Pochinet lo rassicura: "Ricordi i due piccioni? Tu ne liberasti uno e l'altra pianse tanto per la perdita del suo compagno. Ma un giorno, questo tornò con un'ala ferita, ed ora tutti e due tubano come una volta: il loro amore è più forte di prima". Anche Louise saprà accogliere il suo Pierrot. Sarà proprio il bimbo a congiungere le mani dei suoi genitori e riunire col vincolo della sua grazia le due vite già divise. Per sempre», dal libretto del film. Note: Il volume di V. Martinelli contiene due figurini di Francesca Bertini e Leda Gys, rispettivamente nel ruolo di Pierrot e Louise, a p. 251, e una foto di scena del film a p. 252. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 249-254.

212. Anno: **1914**; titolo: *Il masnadiere della Ziria*; regia: Achille Consalvi; produzione: Aquila-Film, Torino; interpreti: Lina Simoni, Mario Ponte

(il visconte), Giuseppe De Witten, Giulio Gemmò, la piccola Maria Orciuoli (una danzatrice); visto di censura: 4014 del 29.07.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: agosto 1914; lunghezza originale: lunghezza dichiarata (1000 m); genere del film: avventura. Trama: «Si tratta insomma di un giovane visconte che parecchie traversie familiari e alcuni contrasti d'amore conducono a divenire il capo dei briganti della Ziria. Allora egli si vendica dei suoi nemici, punisce un ex-segretario, traditore e malvagio, e si ricongiunge alla sua diletta, che dalle imperscrutabili vicende del destino, e della perversa volontà degli uomini, gli era stata tolta», Allan Kardec in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, 30.08.1914. Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Degli artisti dobbiamo lodare vivamente [...] la Orciuoli, che sostiene molto bene la parte di una danzatrice», Allan Kardec in «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, 30.08.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 29.

213. Anno: **1914**; titolo: *Kri Kri e il passo dell'orso*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Raymond Frau (Kri Kri); visto di censura: 2885 del 28.03.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: aprile 1914; lunghezza originale: 162 m; scena e tipologia di danza: passo dell'orso; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione?; genere del film: comico. Trama: «Kri Kri teneva alla sua reputazione di ballerino, ma non conosceva il "passo dell'orso". Invitato a un ballo dove si doveva ballare solamente questo passo fantastico, pensò di andare a prendere lezione dal migliore professore possibile, un orso del Giardino Zoologico. L'orso diede forse delle lezioni troppo dettagliate, il fatto sta che Kri Kri dopo parecchi crudeli disinganni rinunciò per sempre a rischiare un "passo" così pericoloso», *Catalogo Aubert*, Parigi, aprile 1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 271.

214. Anno: **1914**; titolo: ***Kri Kri e la bella incognita***; produzione: Cines, Roma; interpreti: Raymond Frau (Kri Kri), Lorenzo Soderini (Cocò); visto di censura: 2168 del 03.01.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1914; lunghezza originale: 256 m; genere del film: comico. Trama: «Invaghitosi di una divetta dello spettacolo, Kri Kri le manda una lettera, dandole appuntamento in un caffè. Ma per una serie di equivoci, al punto d'incontro si presentano tutte le ballerine dello spettacolo e tra queste anche la sua gelosissima moglie. Con quel che ne segue», «The Bioscope», Londra, 19.02.1914. Note: Il volume di V. Martinelli riporta anche una foto con la seguente didascalia: «Kri Kri e la bella incognita (una scena)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 272.

215. Anno: **1914**; titolo: ***Kri Kri stalliere per amore***; produzione: Cines, Roma; interpreti: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (la ballerina); visto di censura: 3620 del 15.06.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: luglio 1914; lunghezza originale: 169 m; genere del film: comico. Trama: «Gli amori di Kri Kri sono sempre divertenti: questa volta la sua infatuazione per una ballerina di corda è delle più esilaranti. Il padre della agognata funambola ha deciso che darà in sposa sua figlia solo ad un atleta da circo. Quindi Kri Kri, che aspira alla sua mano, si cimenta nelle più svariate discipline circensi, combinando solo guai. Pur di star vicino alla sua bella, finisce per fare lo stalliere: ma anche qui provoca tanti danni, da essere costretto a fuggire. Ma non da solo, perché con lui ci sarà la bella funambola, che sposerà. Ed è probabile che nei suoi prossimi film, kri Kri ci delizierà con i dettagli della sua felicità domestica», «The Bioscope», Londra, 23.07.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 279.

216. Anno: **1914**; titolo: *Lulù o Un rendez-vous a Montmartre*; regia: Augusto Genina; produzione: Monopol-Film Roma; interpreti: Ruggero Ruggeri (il procuratore De Merio), Tilde Teldi (sua moglie), Pina Menichelli (Lulù); fotografia: Giorgino Ricci; soggetto: dalla commedia "Montmartre" di C. Delorbe; visto di censura: 3530 del 03.06.1914; lunghezza originale: 759 m; scena e tipologia di danza: danza apache?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il procuratore generale De Merio è un magistrato inflessibile; pur malato di cuore, rifiuta le sollecitazioni dei familiari per prendersi un po' di riposo e continua ad esercitare la sua professione un giorno, dopo una requisitoria appassionata, ottiene la condanna a vent'anni per Julot, un apache della peggiore specie. Questi, dopo la lettura del verdetto, chiede a Lulù, la sua amante, di vendicarlo. Due anni dopo, De Merio, tornando a casa, è attratto dal manifesto di un caffè-concerto che reclamizza le danze di Lulù; decide di andare nel locale e, affascinato dall'eccentrica ballerina, si reca nel camerino per invitarla a cena. La donna lo riconosce e, allontanandosi un momento, scrive un biglietto alla Moglie di De Mario [sic] per informarla del tradimento del marito; poi torna nel camerino e aggredisce l'uomo, gridandogli il suo disprezzo e sputandogli in faccia. Il magistrato viene colto da un collasso fatale, mentre Lulù fugge via. Sarà il figlio, che ha ricevuto il biglietto in vece della madre, a riportarlo a casa, perché possa morire tra le mura domestiche, salvando l'onore». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 15-16.

217. Anno: **1914**; titolo: *Maschera pietosa, La*; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Erna Hornak (Lucy), Alfredo Bertone (Marcello), Anna [ma Ines] Lazzarini (Giulia), Annetta Ripamonti (la madre), Ubaldo Stefani; soggetto: Arrigo Frusta; visto di censura: 3029 del 11.04.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: aprile 1914; lunghezza originale: 525/713 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il pittore Marcello lascia a casa la sua

compagna Giulia per portare al ballo mascherato la bella vicina di casa, Lucy. Nel pomeriggio, Marcello ha venduto un quadro ed ha qualche soldo in tasca, lei ha abbandonato il lavoro, si è travestita da Pierrette e lo ha incontrato, prima sulle scale, poi in un caffè. La sera, i due escono insieme: Lucy ha salutato la madre, che è a letto sofferente, lui ha bruscamente abbandonato Giulia. Ma mentre i due sono al ballo, la madre di Lucy si sente male e chiama: Giulia la sente e accorre. La donna sta per morire e invoca la figlia; Allora Giulia corre a travestirsi da Pierrette, si inginocchia accanto alla morente che, non riconoscendola, le dice: "Figlia mia"». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto, con la seguente didascalia: «*La maschera pietosa* - Alfredo Bertone, Ines Lazzarini, Erna Hornak, Annetta Ripamonti». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 27-28.

218. Anno: **1914**; titolo: *Mondo baldoria*; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera Film, Roma; fotografia: Renato Molinari; soggetto: Aldo Molinari; visto di censura: 2586 del 18.02.1914; data disponibilità della copia: 18.02.1914; lunghezza originale: 900 m (un prologo e un atto); scena e tipologia di danza: danza futurista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: film futurista. Trama: «Seduto al tavolo, nel bizzarro studio futurista, il poeta del futuro si sbizzarrisce a fare versi. Ma la Musa non vuole ispirarlo ed, impazientito, mandando all'aria i fogli che ha dinanzi, si alza, misurando a gran passi la stanza, con umore però tutt'altro che tetro! Si avvicina poi alla finestra, la apre, forse qui troverà qualche cosa per lui, ma!... Orrore! Là, sotto l'ombra di un albero, una coppia di innamorati si sdilinguisce nelle solite rancide espressioni passatiste! Lui le porge un fiore. Cretino! Ella lo guarda a lungo con una languidezza che sa di abbandono! Sciocca! Imbecilli entrambi! "Via, toglietevi dal mio sguardo, vili schiavi del passato!", e con una smorfia di disgusto il poeta futurista ritorna al suo tavolo. Non ha trovato la Musa ispiratrice, ma dal contrasto delle idee che gli ha suscitato l'idilliaca passatista coppia, potrà trarre ancora qualche verso. Ma ecco irrompere nella stanza una comitiva di tipi bizzarri in

strane fogge, che prendendolo d'assalto lo sollevano e lo tolgono dal tavolo, conducendolo fuori. È carnevale, e la comitiva futurista vuol divertirsi e giuliva e spensierata si reca ad un festival... molto... passatista! La gazzarra si protrae fino a notte inoltrata, e, alla fine, Lucullo imperante [...] impone trionfante la sua fede e i nostri eroi si recano ad un simposio notturno. Qui, fra i fiumi inebbranti [sic] dello champagne, si delineano le visioni proteiformi della vita futura... Musica!... Strascicamento di milioni di piedi sul marciapiede del mondo... sibili di vita, strade stordite, affamate, di voci, di carrozzoni; tortuosità di veicoli; fremiti, vaneggiamenti traballanti del pensiero; altalena folle di gomiti, mani, ginocchi; lotta per la conservazione. [...] Suoni bisbetici, vibrazioni di Sirena, ventose di musica... E nei suoni del futuro, gocciolanti, umide danze svolazzanti ebbre di'aria e di colori. Nella giocondità del futuro traversanti a sbalzi il buio del dolore, vittoriosi accecati nella luce della risata!... Trasformanti funerali in cortei mascherati, risa, sghignazzi del grottesco dolore. Agli ammalati scoloranti nel bigio, noia, rifluisce gaiezza, foggie [sic] comiche, trucchi... negli ospedali ridenti. Contro l'argine passatista, sbilanciamenti dell'anima [...] Sul crollo rovinante del passato, fremiti, voluttà, predominio del futurismo... Ma l'ebbrezza va dileguandosi, i sogni prendono ora delle forme sbiadite, incerte, sfuggenti, i sognatori alla fine si risvegliano, e, nel risveglio?! Ah! La cruda realtà dovunque s'impone!... E questo mondo ingrato non sa ancora apprezzarvi!...», «La Vita Cinematografica», Torino, 07.02.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 48-50.

219. Anno: **1914**; titolo: *Nanà*; regia: Ugo Pittei; produzione: Latium-Film, Roma; interpreti: Lilla Pescatori (Nanà), Ettore Baccani (Marco Ranieri), Nicola Pescatori (Carlo); soggetto: Trasposizione molto libera dell'omonimo romanzo (1880) di Emile Zola; visto di censura: 2915 del 28.03.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: marzo/aprile 1914; lunghezza originale: 720 m; genere del film: drammatico. Trama: «Il bel lavoro ci mostra, nel primo quadro, Marco Ranieri, mentre inizia la narrazione della triste storia che l'ha

condotto su quel banco d'infamia. Domiciliato da lunghi anni in America, dove ha accumulato una grande fortuna, egli non ha lesinato mai denaro al giovane nipote che abita a Roma; solo gli raccomanda di farne buon uso. Egli, a più riprese, lo ha consigliato di sistemarsi, prendendo in moglie una onesta fanciulla ed il nipote, un bel giorno, gli partecipa le sue prossime nozze. Marco Ranieri ne è felice e fa dono alla sposa di trentamila lire. Il nipote, - la storia del matrimonio è una simulazione per spillare denaro allo zio - con tale somma si dà alla pazza gioia e si innamora della danzatrice Nanà. Un anno dopo, lo zio viene in Italia e sorprende il nipote ancora in letto con l'amante che il giovine, per salvare la situazione, presenta come moglie. Passano così molti giorni in dolce intimità, durante i quali Marco Ranieri colma di doni la sedicente nipote. Ma l'ora del distacco viene ed egli riparte per Genova dove, a causa di un contrattempo, dovrebbe fermarsi una diecina di giorni prima di ripartire per l'America. Pensa allora di, ritornare presso suo nipote, il quale ha intanto liquidato il conto con Nanà, pagandole una forte somma per essersi prestata per qualche tempo a fare la donna onesta. Marco Ranieri, trovando la casa chiusa, si reca al Cabaret rouge, dove colei che egli riteneva la moglie di suo nipote è in intima conversazione con un uomo in un gabinetto particolare. Marco crede che Nanà abbia macchiato l'onore del nome ch'egli stesso porta, e reso folle dal fare eccessivamente libero e dal riso sarcastico col quale ella lo accoglie, la uccide con un colpo di rivoltella. Il dramma quindi è presentato sotto forma di narrazione, illustrata da bellissimi quadri sino alla fine, in cui l'accusato, dopo la rievocazione del delitto commesso, ricade sulla panca soffocato dalla commozione», Reffe in «La Vita Cinematografica», Torino, 22.09.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 53-54.

220. Anno: **1914**; titolo: *Narcotico orientale, II*; regia: Vincenzo De Crescenzo; produzione: Leonardo Film, Torino; interpreti: Nelly Pinto; fotografia: Giovanni Vitrotti; visto di censura: 3168 del 06.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; lunghezza originale: 800/1400 m; genere

del film: dramamntico. Trama: «Marc Glander è fidanzato con la danzatrice Edith Ruth e sono prossime le nozze. Una sera egli manda ad Edith dei fiori per mezzo del suo servo cinese Yo King-Han, ma questi li irrorà d'oppio, che Edith, ignara, aspira. La sera prima delle nozze, Marc, che ignora le trame del suo domestico, invia in dono ad Edith un collier. È Yo ancora a consegnarlo, assieme ad una pipa d'oppio. La donna, completamente drogata, non si presenterà all'altare, Marc si reca alla sua ricerca e trovatala in pieno delirio, l'abbandona, credendola una tossicomane. Subito dopo, Yo trasporta Edith in una fumeria d'oppio. Marc, pentitosi d'aver lasciata la fidanzata, vorrebbe tornare da lei e viene informato da Yo che la fidanzata è nel quartiere cinese. Recatosi alla fumeria, Marc viene indotto a fumare dell'oppio ed ha delle visioni. Quando si riprende, capisce che è Yo lo spacciatore e dopo una disperata lotta lo uccide. Poi riesce a strappare Edith dalla fumeria e restituirla alla libertà ed al suo amore». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 54-55.

221. Anno: **1914**; titolo: *Nel regno di Tersicore*; regia: Romolo Bacchini; produzione: Roma-Film, Roma; interpreti: la scuola di ballo del M^o Enrico Pichetti; visto di censura: 2277 del 14.01.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1914; lunghezza originale: 150 m; scena e tipologia di danza: danza di società, in particolare "danzon cubano", "ideal Boston", maxixe brasiliano, one step, "grizzly bear", tango argentino e "cattle and fish walk"; danzatore/danzatrice: il prof. Enrico Pichetti e sua moglie; genere del film: "dal vero". Trama: «Si tratta di un breve filmato ove il prof. Enrico Pichetti e sua moglie, titolari di una rinomata scuola di danze della capitale, illustrano i balli d'attualità; tra questi: il "Danzon cubano", l'"Ideal Boston", "Matchiche brasiliano", "One Step", "Grizzly Bear", "Tango argentino" e il "Cattle and Fish Walk"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 67.

222. Anno: **1914**; titolo: *Nelly la gigolette o La danzatrice della Taverna Nera*; regia: Emilio Ghione; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Nelly), Emilio Ghione (Zar-la-Mort), Alberto Collo (il banchiere Albert Coll), Carlo Benetti, Olga Benetti; fotografia: Alberto G. Carta; soggetto: Emilio Ghione; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 5922 del 19.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1915; lunghezza originale: quattro atti e 126 quadri; scena e tipologia di danza: danza apache; funzione della danza nel film: diegetizzata? Trama: «Nelly la gigolette e Zar-la-Mort l'apache, sono a capo di una banda di malfattori. Quando a Parigi capita Albert Coll, un giovane banchiere nordamericano, i due ordiscono una trama diabolica per derubarlo. Nelly lo seduce, mentre uno della banda, rassomigliante al banchiere in modo perfetto, ne assume vesti e nome e, recatosi a New York, si mette a capo della banca, impossessandosi di tutto il capitale. Ma Nelly, che nel frattempo s'è innamorata della sua vittima, si pente e confessa l'intrigo. Mister Coll recupera il danaro e porta con sé a New York la redenta. Ma l'implacabile Zar-la-Mort, non perdona: insegue gli amanti, li raggiunge ed uccide proditoriamente il banchiere. Poi riporta a Parigi Nelly la quale saprà a sua volta vendicarsi dell'apache con altrettanta crudeltà, tutta femminile...». Note: Il volume di V. Martinelli riporta due foto, la prima con la didascalia «Nelly la gigolette - Francesca Bertini»; la seconda con la didascalia «Nelly la gigolette - Francesca Bertini, Alberto Collo». Film attualmente considerato perduto. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 61-64.

223. Anno: **1914**; titolo: *Nemico dell'uomo, II*; regia: Anton Maria Mucchi; produzione: Volsca-Film, Velletri; interpreti: Anita Dionisy; soggetto: da un romanzo di I.W. Mackay; visto di censura: 2423 del 04.02.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; lunghezza originale: 880 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Il pittore Paolo Halstead tolse dagli agi della casa paterna Maria, figlia del ricco

banchiere Ransom, ed ora vivono insieme in una povera soffitta di Londra; i quadri restano invenduti e la miseria batte alla porta. È Natale: Maria ha ormai impegnato tutto e non sa decidersi a dar via anche un crocefisso d'argento che è diventato per lei una specie di talismano. Preso dalla disperazione, Paolo rimpiange di aver indotto Maria a seguirlo; la stanchezza lo induce ad un sonno inquieto. Improvvisamente gli appare un individuo mefistofelico che viene a svegliarlo e a proporgli di scambiare la sua anima con il successo e la ricchezza: Paolo accetta e firma il patto infame. Così la sua vita cambia davvero, ma rimane accanto a lui a guidarlo il suo nuovo padrone, che lo induce prima a separarsi da Maria e poi a uccidere il banchiere Ransom, venuto a trovarlo per cercare di farlo rinsavire. Disperato, Paolo cerca di colpire anche il suo malefico consigliere, che rivela essere Satana e che porta la sua anima ad un sabba, dove subisce l'estrema condanna. Mentre precipita nell'abisso di fuoco, Paolo si risveglia e riscopre così la dolcezza della realtà: Maria gli è vicina, un quadro è venduto, il banchiere giunge carico di doni nella povera soffitta: sarà un Natale sereno», da un volantino pubblicitario. Note: Il volume di V. Martinelli riporta le condizioni imposte dalla censura per il rilascio del nulla osta, «Che la visione allettatrice di cui al secondo sottotitolo sia troncata al primo apparire, dovendo assolutamente restare abolita tutta la scena della danza delle due donne. Che, sulla fine della scena dall'ultimo titolo: "Se ti piace, è tua", dello stesso atto, venga soppressa tutta la parte della donna, dal momento in cui cessa dalla immobilità di modella fino al momento della apparizione della moglie». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 67.

224. Anno: **1914**; titolo: *Nerone e Agrippina*; regia: Mario Caserini (con la collaborazione di: Emilio Petacci, Alberto Degli Abbati, Giuseppe De Liguoro); produzione: Film Artistica "Gloria", Torino; interpreti: Vittorio Rossi Pianelli (Nerone), Maria Caserini Gasparini (Agrippina), Lydia De Roberti (Poppea), Letizia Quaranta (Ottavia), Gian Paolo Rosmino (Britannico), Emilio Petacci (Claudio), Mario Bonnard (Petronio), Aldo Sinimberghi (Vibus), Fernanda

Sinimberghi (Atte), Camillo De Riso (Chilone), Gentile Miotti (il buffone di corte), Paolo Cantinelli (Pallante), Dante Cappelli (Tigellino), Telemaco Ruggeri (Seneca), Virgilio Tommasini, Adele Bianchi Azzariti; fotografia: Angelo Scalenghe, Giacomo Farò; soggetto: Luigi Marchese, con motivi dal "Nerone" di Arrigo Boito; visto di censura: 2820 del 18.03.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: marzo 1914; lunghezza dichiarata: 2000 m (dieci parti); funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, storico. Trama: «Divisione delle parti: 1) Agrippina assicura l'impero a Nerone - La morte di Claudio. 2) Nerone e Atte la favorita - Ottavia e Britannico. 3) Nerone nella seconda metà dell'Impero - Al teatro di Nerone. 4) Dall'amore all'odio - La morte di Britannico. 5) Nerone medita il matricidio - Le feste nautiche di Anzio. 6) Agrippina incontra il ferro omicida - L'incendio di Roma. 7) La grande promessa di Cristo - Le orgie neroniane. 8) Paolo di Tarso nelle catacombe - L'arresto dei cristiani. 9) Nel Circolo - Pollice verso! I cristiani alle fiere - Le torcie [sic] umane. 10) Seneca congiura contro Nerone - Redde rationem - La morte di Nerone». Note: Il volume di V. Martinelli riporta due foto di scena, la prima con la didascalia «Nerone e Agrippina - Maria Caserini Gasparini»; la seconda con la didascalia «Nerone e Agrippina - Vittorio Rossi Pianelli». Lo stesso volume riporta la seguente nota critica: «Dinnanzi a questa ricostruzione non mi stupisce più che Nerone bruci Roma e canti l'incendio; possieda una ballerina con voluttà bestiale e poi la sgozzi, stavo per dire la sbrani; né mi stupisce più ch'egli fugga l'avanzarsi di Galba, come un bambolo spaurito e non dimentichi di portar con sé la lira», Pier da Castello in «Il Maggese Cinematografico», Torino, 25.03.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 68-73.

225. Anno: **1914**; titolo: *Prigioniera di Hiltany, La*; produzione: Aquila-Film, Torino; interpreti: Giulio Donadio (Clarison); visto di censura: 3099 del 18.04.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: maggio 1914; lunghezza dichiarata: 1200 m; scena e tipologia di danza: ballo degli accattoni; funzione

della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, azione. Trama: «Un abile avventuriero, Clarison, viene ingaggiato per rubare dei preziosi documenti. Mentre sta compiendo il furto, viene sorpreso dalla figlia del derubato, Ketty. Per evitare testimoni scomodi, Clarison la rapisce. La ragazza è bella e l'avventuriero presto se ne invaghisce, mentre la tiene prigioniera nel castello di Hiltany. Ketty gli resiste disperatamente e appena ne ha l'occasione, scrive un biglietto al suo fidanzato e lo getta ad un contadino che passa sotto la sua prigione. Dopo una serie di peripezie, Ketty verrà liberata dal fidanzato e Clarison troverà una terribile morte». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Caratteristica la scena del ballo degli accattoni, ma assai misera quella della festa all'ambasciata giapponese», E. Bersten in «Il Maggese Cinematografico», Torino, 25.05.2914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 143-144.

226. Anno: **1914**; titolo: *Principe di Florania, II*; regia: Umberto Paradisi; produzione: Pasquali e C., Torino/Roma; interpreti: Conchita Ledesma (Conchita), Gustavo Serena (Werter), Mario Cimarra (principe Adimaro); fotografia: Ferdinando Martini; soggetto: Pier Angelo Mazzolotti; visto di censura: 3266 del 06.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: settembre 1914; lunghezza dichiarata: 1000 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «A Florania scoppia una rivolta, che viene domata dallo spietato governatore Daliensky. Questi chiede al principe Adimaro di firmare la condanna a morte dei cospiratori arrestati, ma il principe, che ha in orrore le misure crudeli di Daliensky rifiuta, poi parte in incognito per Luxeville, dove conosce una bella danzatrice spagnola, Conchita, con la quale intreccia presto un idillio. Nella capitale, intanto, s'è sparsa la voce che i congiurati verranno giustiziati. Uno degli scampati, Werter, s'incarica di portare la domanda di grazia al principe. Saputo che Adimaro è a Luxeville, Werter vi si reca, ma non trova Adimaro che è sotto il falso nome di Peter Boris. Werter capita nel locale ove Conchita s'esibisce ed anche lui è conquistato dal fascino della ballerina, alla

quale confida la sua missione. Conchita si reca allora da Adimaro, di cui ha scoperto l'identità, ed ottiene la firma sul documento. Werter, che l'ha seguita, riceverà dalle mani regali la grazia per i suoi, mentre Conchita si getta nelle braccia del generoso monarca». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 147-148.

227. Anno: **1914**; titolo: *Principe saltimbanco, II*; regia: Enrico Vidali; produzione: Società Italiana Eclair, Milano; interpreti: Mario Guaita-Ausonia, Enrico Vidali, Carlo Vidali, Maria Gandini, Emilia Vidali; visto di censura: 6091 del 31.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1915; lunghezza dichiarata: 1600 m (cinque atti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Per indurre la ricca principessa De Filard, rimasta vedova, a sposarlo, un nobile spiantato le rapisce il figlio e lo nasconde presso una famiglia di contadini. Costoro, avendo bisogno di soldi, lo vendono ad un saltimbanco e per il bambino inizia una vita nomade e di stenti. È costretto ad esibirsi come atleta, assieme ad una bimbetta, figlia del saltimbanco, che danza. Passano gli anni, i ragazzi ormai cresciuti, si innamorano e alla fine, dopo che il giovane si ricongiunge con la madre, che non ha mai smesso di cercarlo, si sposano con la bene dizione della mamma ritrovata». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto di scena con la seguente didascalia: «Il principino saltimbanco - Mario Guaita - Ausonia». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 151-153.

228. Anno: **1914**; titolo: *Reginetta delle rose, La*; regia: Caramba (Luigi Sapelli); produzione: Musical Film, Milano; interpreti: Ester Soarez (la reginetta), Ruggero Galli, sig. Cicogna (il reggente), Luigi Hornac (Max), sigg.ri Nuto Navarrini, Sale, D'Amico, Calenti e Crimi; soggetto: dalla omonima operetta

(1912) di Giovacchino Forzano; commento musicale: Ruggero Leoncavallo; scenografia: Antonio Rovescalli; visto di censura: 6067 del 26.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: aprile 1915; lunghezza dichiarata: 1600 m; scena e tipologia di danza: danza delle rose; genere del film: commedia. Trama: «Max, il principe ereditario di Portowa, è insofferente dell'austerità di corte e preferisce recarsi di nascosto a Parigi o a Montecarlo per divertirsi. In una delle sue scorribande conosce Libian e, innamoratosene, vorrebbe condurla con sé a Portowa e farne la "reginetta delle rose". Ma la regina madre convoca il consiglio dei ministri e, invocando la ragion di stato, ordina l'arresto di Libian appena giungerà alla frontiera. E così avviene, ma il popolo, che simpatizza per Max e per la sua bella fidanzata, decide di rivoltarsi all'editto della severa regina, la detronizza e pone sul trono i due giovani, con una grande festa, ove Libian verrà incoronata reginetta». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «La film contiene inoltre quadri di una purezza artistica singolarissima. La prova della danza delle rose sulle rive del laghetto somiglia a un disegno del Doré per il paradiso dantesco». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 168-170.

229. Anno: **1914**; titolo: *Salambò*; regia: Domenico Gaido; produzione: Pasquali e C., Torino/Roma-Photodrama & C., Chicago; interpreti: Suzanne De Labroy (Salambò), Mario Guaita-Ausonia (Matho), Cristina Ruspoli, Egidio Candiani; soggetto: liberamente ispirato all'omonimo romanzo (1862) di Gustave Flaubert; scenografia: Domenico Gaido; visto di censura: 4860 del 20.10.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1915; lunghezza originale: 1830 m (un prologo e cinque atti); scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Cartagine vive un periodo funesto: da una parte vi sono i romani che l'assediano; all'interno, gli schiavi, sotto il comando di Matho e del terribile Narr Harvas, si sono ribellati. Promettendo oro e donne, Giscone riesce a convincere gli schiavi a battersi per Cartagine. L'esercito romano viene così battuto e per festeggiare la

vittoria, viene organizzato un grande festino, che ben presto si trasforma in un'orgia. I soldati si gettano come invasati sulle vergini del tempio di Tanit e lo stesso Havas tenta di violentare Salambò, la sacerdotessa. Matho interviene contro Havas; tra i due si accende un odio profondo, mentre Salambò s'innamora, riamata, da Matho. Pagati con danaro falso, gli schiavi, guidati da Havas, minacciano di distruggere Cartagine. Solo il velo di Tanit, una reliquia sacra per la città, potrebbe fermarli. Matho la trafuga e la consegna a Salambò, ma è fatto prigioniero. Sarà salvato dal suo fido compagno Spendius, che riuscirà ad eliminare Havas. La rivolta viene così domata». Note: Il film è stato inserito nel presente indice perché nel romanzo di Flaubert dal quale è tratto è contenuta la descrizione di una scena di danza. Il volume di V. Martinelli contiene l'immagine di un manifesto pubblicitario del film. Lo stesso volume informa: «Il film è stato realizzato dalla Pasquali in seguito ad un accordo con l'americana Photodrama & C. di Chicago, la società di George Kleine che aveva contemporaneamente concluso accordi con l'Ambrosio e la Cines». Da una visione del film (titolo copia: *The priestess of Tanit*, esaminata presso Biblioteca Renzo Renzi), non risulta alcuna scena di danza, tuttavia è possibile che fosse stata tagliata. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 202-204.

230. Anno: **1914**; titolo: *Sangue Bleu*; regia: Nino Oxilia; produzione: Celio Film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Principessa Elena di Montvallon), André Habay, Angelo Gallina, Fulvia Perini (contessa Simone de la Croix), Anna Cipriani (Diana), Elvira Radaelli, Amedeo Ciaffi; fotografia: Giorgino Ricci; soggetto: Alberto Fassini; sceneggiatura: Guglielmo Zorzi; visto di censura: 3772 del 01.08.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: settembre 1914; lunghezza originale: 1308 m (cinque atti); scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; danzatore/danzatrice: Francesca Bertini; genere del film: drammatico. Trama: «La principessa Elena di Montvallon, che ama la sua famiglia ed è una donna onesta, durante una festa da ballo si accorge che suo marito la tradisce con la contessa

Simone de la Croix e, presa da viva e giustificata gelosia, dopo che sono partiti gli invitati, rivolge a lui dei violenti rimproveri. Questi, anelante alla propria libertà, approfitta dell'occasione che gli viene posta, per chiedere il divorzio, che è accordato alla condizione che Diana, la loro figlia, resti affidata alla madre. Tornata libera, Elena si dedica con amore alla beneficenza ed accetta la parte di protagonista in una pantomima che si svolge a casa del marchese di Bengirage. In tale circostanza ella conosce il mimo Jacques Wilson, al quale, nella circostanza dolorosa della mortale malattia della madre, rende un segnalato favore: quello di condurlo in automobile presso la morente genitrice. La Contessa de la Croix, con un piano perverso e diabolico, manda due agenti segreti a spiare Elena, quando esce dalla casa della madre di Wilson insieme a questi, li fa fotografare. Quindi presenta la fotografia al principe di Montvallon, il quale, convinto che sua moglie sia scesa nel fango, ottiene dal tribunale che gli venga restituita la figlia. Elena, esasperata di vedersi accusata a torto, afflitta dal vedersi priva della sua Diana, finisce nelle braccia di Wilson, di cui aveva sempre prima rifiutate le reiterate proposte d'amore. Wilson è un volgare sfruttatore: dopo averla spogliata dei gioielli, l'infame riesce, con un volgarissimo ricatto, a trascinare la principessa sulle scene di un café-chantant. Elena però si ribella e mentre svolge il suo numero: "Il tango della morte", sulla scena si trafigge il seno. Fortunatamente la ferita non è grave: il principe di Montvallon, pentito della sua condotta, ha pietà di sua moglie e la riconduce a casa. Elena, rimasta onesta nell'anima, torna a prendere il suo posto presso suo marito e l'adorata figlioletta», «La Vita Cinematografica». Torino, 30.07.1914. Note: Il volume di Vittorio Martinelli contiene due foto di scena del film e in nota informa: «Primo film della casa romana concepito in funzione assoluta del personaggio "Bertini", *Sangue bleu* riportò uno straordinario successo di pubblico e contribuì in maniera definitiva all'affermazione divistica dell'attrice». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 205-208.

231. Anno: **1914**; titolo: *Scarpine rotte*; regia: Ugo Falena (Antonio Rasi nell'Articolo di Henri Bousquet e Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova Serie, n° 8, 1988); produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska; soggetto: Antonio Rasi; visto di censura: 5373 del 18.11.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: dicembre 1914; lunghezza originale: 960 m; Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota: «Lo scrittore I. A. Palmarini, citò la F.A.I. ed il soggetto Rasi per aver contraffatto il proprio racconto *La scarpa*, da cui sarebbe stato desunto il soggetto del film». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 210.

232. Anno: **1914**; titolo: *Sogno di Giacobbe, II*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska; soggetto: dalla commedia omonima (1900) di Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; visto di censura: 6018 del 26.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1915; lunghezza originale: 845 m. Trama: «Secondo dei molti film che la danzatrice Stacia Napierkowska, futura interprete dell'Atlantide di Jacques Feyder, interpreta per la Film d'Arte Italiana, per la regia di Ugo Falena. Questa è la versione cinematografica di una commedia che lo stesso Falena aveva scritto anni prima per la Compagnia Stabile Romana - di cui era direttore - e che venne rappresentata al Teatro Argentina di Roma nel 1900». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 228.

233. Anno: **1914**; titolo: *Stratagemma di Stasià, Lo*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska; soggetto: Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; visto di censura: 6082 del

31.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1915; lunghezza originale: lunghezza dichiarata: 700 m ca.; Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Al cinema teatro Excelsior abbiamo ammirato ottime e moralissime film. Non sono mancate quelle che hanno dato un po' d'allegria e brio al pubblico, apprezzatissime da questo per la loro comicità, come *Lo stratagemma di Stasià*, protagonista la signora Napierkowska. Ma tra breve avremo *L'Histoire d'un Pierrot*, della Celio-Film. Già numerosi manifesti multicolori ne annunciano l'imminente spettacolo a caratteri cubitali e più si annuncia... che cosa? L'arrivo in carne ed ossa di Francesca Bertini in questa città... Si preparano festose accoglienze...», G. Guerrini, corr. da Siena, in «Il Maggese Cinematografico», Torino, 31.03.1915. Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, pp. 20-21). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 242.

234. Anno: **1914**; titolo: *Supplizio dei leoni, II*; regia: Luigi Mele (secondo altra fonte: Eugenio Perego); produzione: Pasquali e C., Torino/Roma; interpreti: Alberto Capozzi (Fergusson), Cristina Ruspoli (Margaret), Luigi Mele (Saba), Egidio Candiani, Giuseppe Majone-Diaz, Annibale Durelli; visto di censura: 3043 del 11.04.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: maggio 1914; lunghezza originale: 1242 m (cinque atti); scena e tipologia di danza: tango, danza apache; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, azione. Trama: «Fergusson, reporter del giornale "La Verità" viene inviato in Goldlania ad indagare su di un gruppo finanziario che fa capo al banchiere Starry (padre della sua fidanzata Margaret), che offre azioni legate allo sfruttamento di una miniera d'oro. In realtà si tratta di una colossale truffa, di cui Fergusson si rende immediatamente conto. Park, braccio destro di Starry, che spera di sposare Margaret, cerca di eliminare Fergusson, sia per sbarazzarsi di un rivale, sia per evitare che questi diffonda la verità sulle miniere, e lo fa rapire dal bandito Saba. Questi rinchiude Fergusson in una gabbia, accanto a quella dei

leoni; a mezzo di un complicato congegno, le due gabbie diverranno comunicanti, se Fergusson non sottoscriverà una dichiarazione che l'operazione finanziaria è corretta. Fergusson sta quasi per cedere, ma il suo fedele servo Almara lo salva all'ultimo momento. La truffa verrà denunciata, i malfattori assicurati alle galere, e Margaret rimarrà al fianco di Fergusson». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di scena del film, che ritrae Alberto Capozzi, Luigi Mele e un altro attore del cast del quale non è indicato il nome. Lo stesso volume riporta la seguente frase di lancio per il film negli USA: «Stupendous dramatic production in five active scenes from Rome to Mexico, tango, dances, raging lions, great fire scene. Wild action every moment, featuring the great international actor, Capozzi». Altro titolo: *Verso la vittoria* (Cfr. scheda database interno Eye Library). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 244-245.

235. Anno: **1914**; titolo: *Tango argentino, II*; produzione: Leonardo Film, Torino; interpreti: danzatori professionisti; visto di censura: 2343 del 24.01.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1914; lunghezza dichiarata: 150 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: attrazione?; genere del film: "dal vero"? Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota cirtica: «Sono da recensionare le produzioni del momento. Il tango ha messo il piede un po' dappertutto sotto diversi aspetti, ma pur sempre interessanti, se non altro per la novità», Rugiadini, corr. da Genova, in «La Cine-Fono», Napoli, 31.01.1914. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 247. Cfr. anche il volume: Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona (Udine), La Cineteca del Friuli, 2002, p. 349, dove però si fa riferimento a una lunghezza di 15 m.

236. Anno: **1914**; titolo: *Tango in Russia*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Giuseppe Gambardella; visto di censura: 3032 del 11.04.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: aprile 1914; lunghezza originale: 165 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «In Russia si balla il tango come dappertutto, ma sembra che nell'Impero dello Zar, questa danza esotica appassioni tanto i buoni borghesi da divenire una vera disgrazia anche nelle famiglie più tranquille. Infatti, dapprima è l'attempata consorte ad essere rapita dall'ultima follia della danza ed a costringere il pacifico marito, poi la servitù. Alla fine, la casa si riempirà di una allegra folla, scatenata in una frenetica sarabanda», «The Bioscope», Londra, 14.05.1914. Note: Altro titolo: *Il tango russo*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 248.

237. Anno: **1914**; titolo: *Tutto cede al tango*; produzione: Milano-Films, Milano; interpreti: Cesare Quest (Dick); visto di censura: 2442 del 04.02.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: febbraio 1914; lunghezza originale: 140/300 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: comico. Trama: «Una gustosa parodia della follia d'oggi: il tango. Dick si cimenta nel ballo argentino e ad ogni passo distrugge ciò che lo circonda, giungendo ad avere come partner persino un asino. Catturato dai cannibali, prima di essere mangiato, esegue a passo di tango la danza sacrificale e gli antropofagi lo risparmiano, considerandolo una deità», «The Bioscope», Londra, 05.03.1914. Note: Altro titolo: *Il tango*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 268.

238. Anno: **1914**; titolo: *Ultima danza, L'*; regia: Umberto Paradisi; produzione: Pasquali e C., Torino/Roma; interpreti: Conchita Ledesma

(Conchita), Gustavo Serena (Henriolas), Laura Darville (Lucietta), Pier Camillo Tovagliari (il protettore); fotografia: Ferdinando Antonio Martini; soggetto: Pier Angelo Mazzolotti; sceneggiatura: Pier Angelo Mazzolotti; visto di censura: 2863 del 25.03.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: marzo 1914; lunghezza originale: 1200 m; genere del film: drammatico. Trama: «Una modella che per la gloria e per la vita del suo amato si reca dalla rivale, celebre danzatrice ed esclama: "il mio amato non ama che voi, abbiate pietà di lui e di me che lo amo tanto, recatevi a confortarlo!". E quando, dopo la gloria, dopo gustate tutte le ebbrezze di un amore corrisposto, la danzatrice ritorna alla scena e il pittore al suo studio, la modella che s'era ritirata a piangere la sua vita distrutta, ritorna ad essere l'angelo consolatore del suo primo ed unico amore, ancora una volta l'eroina si presenta alla rivale e grida: "Accorrete! Egli muore!"», M. Cagliano, corr. da Torino, in «La Cine-Fono», Napoli, 28.03.1914. Note: Direzione tecnica: Giuseppe Giusti. Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «E Conchita Ledesma, ch'ebbi la gioia di vederla danzare per la prima volta in uno dei maggiori teatri d'Italia, sinceramente e serenamente posso dire che in questo capolavoro, è danzatrice che appassiona il pubblico, è attrice che entusiasma chiunque, è artista geniale e aristocratica che rende alla perfezione la sua parte», Franco Occhinegro, corr. da Taranto, in «L'Alba Cinematografica», Catania, 01.04.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 270.

239. Anno: **1914**; titolo: *Ultima danza, L'*; regia: Gerolamo Lo Savio; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska, Elio Gioppo, Leo Orlandini, Alfredo Campioni; fotografia: Giorgino Ricci; soggetto: Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; visto di censura: 5603 del 04.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1915; lunghezza originale: 742 m (un prologo e tre atti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Un celebre pittore ha una figlia, che è molto bella e balla assai bene. Di lei s'invaghisce un elegante don Giovanni, il quale, per farla

sua, le fa balenare davanti agli occhi il seducente miraggio di un avvenire di trionfi in teatro. La piccola scappa con lui e diventa un'acclamata danzatrice. All'annuncio di tale fuga, il vecchio pittore è divenuto cieco. Dopo una lunga tournée all'estero, la danzatrice torna in patria ed è scritturata in un teatro della città per tre spettacoli a 1500 lire ciascuno. Ma improvvisamente scopre che il suo vagheggiato è ammogliato. Ha un collasso ed i medici le proibiscono di continuare a danzare. Ma contemporaneamente viene a sapere che il padre può riacquistare la vista con un'operazione del costo di 4000 lire. Danzerà allora per l'ultima volta e, mentre il padre potrà recuperare la vista, lei cade morta sul palcoscenico», «Film», Napoli. Note: Il volume di V. Martinelli riporta un'interessante nota critica: «È questa una delle films che l'egregio comm. Lo Savio ha manifatturato a Roma per esportare all'ammirazione dei pubblici la bella e brava ballerina russa Napierkowska. Conseguentemente - come in tutti i lavori cinematografici messi su col solo scopo di creare una parte ad un attore speciale - il dramma non esiste, ed il soggetto sembra concepito non da un autore di mestiere, ma da uno di quei baldi scrittori di novelle per la Farfalla milanese. Romanzeria da guardie di finanza. Ce ne duole per l'ottimo Ugo Falena, che è uomo di buon gusto e di fecondo ingegno; ma puerilità eguali a quelle impasticciate in questa film non sono più ammissibili in cinematografo. [...] La Napierkowska è una donnina assai graziosa ed avvenente, ma in verità, in questa film non si rivela un'attrice e resta semplicemente una ballerina. Una ballerina interessante, intelligente, leggiadra, che sa fare della mimica e sa assumere degli atteggiamenti, ma niente altro che una ballerina. Per dirne una, nel camminare, le sue movenze sono a base di sté [sic], sobasque [sic], développé ed altri passettini di coreografia», «Film», Napoli, 11.01.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 271.

240. Anno: **1914**; titolo: *Ultima vendetta, L'*; produzione: Latium-Film, Roma; interpreti: Aurelia Spagna, Leo Zanzi, Rina Valotti; visto di censura: 3670 del 20.06.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: luglio 1914; lunghezza

originale: 866/950 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Durante l'azione drammaticissima, quanto mai movimentata e varia, lo spettatore verrà trasportato nel fantastico Oriente, e potrà ammirare, nell'interno di un harem, le suggestive danze eseguite da Aurelia Spagna», «La Stampa», Torino, agosto 1914. Note: Il volume di V. Martinelli in nota informa che «la censura impose la soppressione nella scena cosiddetta della "lusinga" di due delle tre danze eseguite dalla protagonista, perché "offensive del buon costume"». Lo stesso volume riporta una foto con la seguente didascalia: «*L'ultima vendetta* - pubblicità». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 273-274.

241. Anno: **1914**; titolo: ***Vagabondi, I***; regia: Carmine Gallone; produzione: Cines, Roma; interpreti: Soava Gallone (Flora), Raffaello Vinci (Zuanni), Ruggero Barni (il conte); visto di censura: 3508 del 30.05.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: giugno 1914; lunghezza originale: due bobine; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «I vagabondi sono Flora e Zuanni, che trascorrono ambedue una vita infelicissima, frequentando bettole, cantando e danzando, al fine di procurarsi un tozzo di pane per tirare innanzi la vita. Un conte, veduta Flora, se ne innamora, la pedina e, cogliendo il momento opportuno che Zuanni dorme sui gradini di una chiesa, riesce a indurre la danzatrice a seguirlo in casa. Tosto il conte, stufatosi dell'amore della bella Flora, tratta costei con una certa freddezza. Una sera, costui, sotto l'azione dello champagne, in compagnia di cheanteuses e di amici, si reca nella bettola dove il desolatissimo Zuanni soleva intrattenersi per dare sfoggio alla sua tremolante voce, accompagnandosi con una vecchia chitarra. Il conte, riconosciuto il vagabondo, lo invita a seguirlo. A palazzo, Zuanni, alla vista di Flora è invaso da un fremito irresistibile di sdegno. Scappa disperato, seguito dalla vecchia compagna che, accortasi del tradimento del conte, raggiunge il suo Zuanni. Essa viene facilmente perdonata ed i due vagabondi ritornano

all'antica vita», da un volantino. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, pp. 279-280.

242. Anno: **1914**; titolo: *Vittima del tango*; produzione: Leonardo Film, Torino; interpreti: danzatori professionisti; visto di censura: 6019 del 26.12.1914; prima proiezione pubblica/prima visione: gennaio 1915; lunghezza originale: una bobina; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione?; genere del film: comico. Trama: «Ennesima breve comica sugli effetti della mania del tango, con inserti "dal vero" di virtuosi di questa danza». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993, p. 291.

243. Anno: **1915**; titolo: *Anny Stella*; regia: Ignazio Lupi; produzione: Polifilm, Napoli; interpreti: Inger Nybo (Anny Stella), Guido Trento, Pietro Concialdi; visto di censura: 10455 del 28.09.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 09.11.1915 (Roma); lunghezza originale: 853 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; danzatore/danzatrice: Inger Nybo; Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «"Anny Stella, la danzatrice", è uno di quei lavori che friggono un tema già arcifritto in... tutte le padelle. Ma qui si trattava di far piacere alla ballerina che desiderava mettere in mostra l'abilità delle sue gambe. E sotto questo punto di vista non c'è male», Reffe in «La Vita Cinematografica», Torino, 20/30.11.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 42.

244. Anno: **1915**; titolo: *Assunta Spina*; regia: Gustavo Serena (e, non accreditata, Francesca Bertini); produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Assunta Spina), Gustavo Serena (Michele Boccadifuoco), Carlo Benetti (don Federigo Funelli), Alberto Albertini (Raffaele), Antonio Cricchi (padre di Assunta), Amelia Cipriani (Peppina), Alberto Collo (una guardia); fotografia: Alberto Carta; soggetto: dall'omonimo dramma (1909) di Salvatore Di Giacomo; sceneggiatura: Gustavo Serena, Francesca Bertini; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 9173 del 29.05.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 28.10.1915 (Roma); lunghezza originale: 1690 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Assunta Spina è fidanzata con Michele Boccadifuoco, ma deve, in sua assenza, difendersi dall'assidua corte di Raffaele. Questi manda a Michele una lettera anonima in cui insinua dubbi sulla fedeltà di Assunta, ma la ragazza convince Michele che si tratta di accuse infondate. Ma al pranzo d'onomastico di Assunta allo Scoglio di Frisio si presenta anche Raffaele, provocando la gelosia di Michele, che si apparta. La donna, dopo aver invano invitato Michele a ballare, per ripicca, invita Raffaele. La gelosia di Michele si trasforma in ira: attende la donna per istrada e la sfregia in volto. Arrestato e condotto in tribunale, Michele viene scagionato da Assunta, che dichiara di averlo gravemente provocato. Ma la corte condanna Michele, che verrà recluso per due anni ad Avellino. Pur di farlo restare a Napoli e poterlo vedere più spesso, Assunta accetta la proposta del vice-cancelliere Federigo Funelli, ma sarà costretta a divenirne l'amante. Il tempo passa, Federigo ha preso il posto di Michele nella vita di Assunta, ma l'uomo comincia a stancarsi: accetta malvolentieri di andare al pranzo di Natale, che è proprio il giorno in cui Michele viene scarcerato. All'incontro con Michele, Assunta cerca di nascondere tutto, ma poi è costretta a dare spiegazioni. Fuori di sé, Michele esce in strada ed incontra Federigo che sta venendo da Assunta. Lo uccide. Davanti ai gendarmi, Assunta si accusa del delitto». Note: Il volume di V. Martinelli riporta due fotografie: la prima con la didascalia «Francesca Bertini e Gustavo Serena (*Assunta Spina*)»; la seconda con la didascalia «*Assunta Spina* (Francesca Bertini)». Lo stesso volume riporta una nota critica: «l'attore Albertini, col suo abbigliamento e col suo aspetto, mostra di confondere la scampagnata napoletana col tabarin; lo zelo d'un cachet con mansioni brillanti, alla scena del

ballo, guasta il sapore napoletano del quadro; ecc.», E. Caracciolo in «Film», Napoli, 10.11.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 51-56.

245. Anno: **1915** titolo: *Cuore ed arte*; regia: Eduardo Bencivenga; produzione: Ambrosio, Torino; interpreti: Rita Jolivet, Arthur Hamilton Revelle; soggetto: L. Fortis; adattamento: Arrigo Frusta; visto di censura: 8681 del 21.04.1915; lunghezza dichiarata: 4 atti; scena e tipologia di danza: minuetto?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Come descrivere la civetteria di una grande attrice drammatica di stirpe nobiliare; e che valore può avere nel racconto del fatto, s'io dico del fascino che esercita questa creatura, sicché voi sentite come ad esso non possa resistere un certo conte Aroldo? E come se lei se ne innamori, e poi, per salvare la sorella si faccia credere la favorita del Re? Dire come descrive il suo dolore per l'abbandono del suo Aroldo, del suo ritorno in arte? E l'artistica bellezza dell'apparire del quadro di questo ritorno? Come dire, senza rilevare il valore della sua interpretazione, della gioia di poter essere veduta da "lui"? De suo dolore quando crede ch'egli si sia allontanato da lei dopo rivistala? Che valore di narrazione se non vi parlo della bellezza di questo dolore? Ed eccola stesa sui morbidi cuscini, in preda al mal di cuore. Ecco che si ravviva al ricevere una lettera di lui, che le dice di credere alla sua purezza, di averla sempre amata e di amarla. Lo scatto, il ritorno alla vita, le momentanee riprese del male, lo sforzo per sopprimerle. In questi momenti la Jolivet è umanamente vera, mantenendosi plasticamente corretta: - "Mi ama! Mi ama!" - e quel grido lo sentite, e la vedete quella gioia! "Com'è bella!" mormora intorno a me il pubblico, nella scena della *toilette*. E tratto tratto il male la punge. Ed entra in scena. Veste il costume romano. Recita forse una tragedia di Bataille (magnifica le scena, per inquadratura). Posa classica; una battuta; un ampio gesto; una superba caduta. Portata nel suo camerino, stesa su di una *dormeuse* lentamente si spegne, baciando il suo Aroldo. Solo allora di disfà, dando un'impressionante visione di essere

morente. La messa in scena di questo lavoro forma cornice superba, per eleganza e per composizione, ai magnifici quadri che si svolgono su sfondi decorosissimi. E pensare che si rugge ovunque che nel cinematografo non si può fare dell'arte! Che non è arte!», Pier da Castello in «La Vita Cinematografica», Torino, 07.05.1915. Note: Critica: «Siamo nel secolo lezioso della cipria e dei guardainfanti; il secolo delle trine e dei merletti; dei baci amano e dei profondi inchini; il secolo del "minuetto"», Pier da Castello in «La Vita Cinematografica», Torino, 07.05.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 130-131.

246. Anno: **1915**; titolo: *Danza di Salomè, La*; regia: Eleuterio Rodolfi; produzione: Ambrosio, Torino; interpreti: Eleuterio Rodolfi, Féline Werbist; visto di censura: 8509 del 17.04.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 12.02.1916 (Roma); lunghezza dichiarata: 2 parti; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica, «È una graziosa e divertente commediola giocata da M.lle Féline Werbist, la bella e nota danzatrice belga, che si è prodotta qualche tempo fa al Cinema Ambrosio, e dall'amico Rodolfi. Un seguito di scene, impostate su di una trama sottilissima, ma briose assai ed eseguite con accuratezza tale da divertire non poco. Bella la messa in scena; ottima l'esecuzione e l'interpretazione; bella la parte fotografica», il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, 15.03.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 135.

247. Anno: **1915**; titolo: *Danzatrice dei crisantemi, La*; produzione: Corona-film, Torino; soggetto: Giovanni Bertinetti; visto di censura: 10163 del 02.08.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 19.12.1915 (Roma);

lunghezza originale: 900 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «"La danzatrice dei crisantemi" è un lavoro comune che non ha interesse speciale, tranne una confusione di quadri e di azioni spezzate, da non poterne sempre seguire il filo. Ci si capisce poco o niente», Ferre in «La Vita Cinematografica», Torino, Natale 1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 136.

248. Anno: **1915**; titolo: *Disinganno di Pierrot, II*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Pierrot), Liliana Clement (Rosetta), Gustavo Perrone (Cetriolo), Elio Gioppo (Il Cavaliere); visto di censura: 9017 del 10.05.1915; distribuzione: Pathé; prima visione romana: 08.09.1915; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: pantomima cinematografica. Indice dei quadri: «Quadri principali: "Il primo amore" - "Nell'isola degli incanti" - "Le prime nubi" - "Breve felicità" - "Triste ritorno" - "L'ultimo bacio"», dal programma di sala. Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto che ritrae l'attrice nel film e informa in nota che «Questa "pantomima cinematografica", che ha anche un altro titolo: *Quando l'amore muore...*, non va confusa con il film francese *Le miracle des fleurs o Pierrot mystifié* (1912), attribuito a René Leprince, anche di produzione della Pathé e che venne interpretato sempre da Stacia Napierkowska nel ruolo di Colombina e da Mme Bordoni in quello di Pierrot». Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 21. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p.148.

249. Anno: **1915**; titolo: *Divetta del reggimento, La*; regia: Mario Caserini; produzione: Cines, Roma; interpreti: Leda Gys (Leda), Angelo Gallina (Massimo), Maria Caserini-Gasperini (la Duchessa); visto di censura: 10565 del 03.11.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 02.02.1916 (Roma); lunghezza originale: 1100 m; scena e tipologia di danza: danza da varietà; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Leda è una cantante in un intimo caffè-concerto; assieme ad Erminia, una ballerina, ed altri attori della compagnia, dà uno spettacolo in [un] ospedale da campo. Mentre ferve la recita, il nemico bombarda la postazione e distrugge l'ospedale. Scampata al massacro e rimasta senza lavoro, Leda accetta di divenire dama di compagnia di un'anziana Duchessa, il cui figlio, Massimo, è al fronte. In breve Leda si rende indispensabile, malgrado una segaligna istitutrice ed un amministratore pignolo rimangono sconcertati dalla sua spigliatezza. Massimo torna in licenza, conosce Leda e se ne innamora. Ma Erminia, la vecchia compagna di Leda, gelosa della felicità che sembra affacciarsi nella vita della ex-collega, fa delle insinuazioni sul passato di Leda alla Contessa, la quale, pur simpatizzando verso la sua damigella, ha un momento di esitazione. Ma quando vede con quanta bravura, con quanta grazia, con quanta allegrezza organizza uno spettacolo per Massimo ed i suoi commilitoni, non avrà [sic] più dubbi: adotterà Leda e la spingerà nelle braccia del figlio». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «La divetta del reggimento (scena con Leda Gys)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 149-151.

250. Anno: **1915**; titolo: *Doppia ferita, La*; regia: Augusto Genina; produzione: Milano-film, Milano; interpreti: Mistinguett, sig. Magnard, Suzanne Armelle (ballerina francese); fotografia: Carlo Montuori; soggetto: Augusto Genina; sceneggiatura: Augusto Genina; visto di censura: 9245 del 25.05.1915; prima visione romana: 04.06.1915; Lunghezza dichiarata: 1500 m (4 atti); genere del film: commedia. Trama: «Mistinguett è insofferente della vita

dell'educandato, anche perché avendo visto passare dinnanzi al cancello un bel ufficialetto, se ne è innamorata; decide di fuggire travestita da maschietto e poi, sempre sotto false spoglie, si arruola fra i giovani esploratori. La Patria è in guerra e mandato al fronte, l'intrepido pseudo-boy-scout compie atti di valore al fianco del giovane ufficiale, rimanendo ferita. Tornata in città e riprese le sue vesti, Mistinguett entra in possesso di una vistosa eredità. Ma ha sempre nel cuore il suo soldatino; e quando viene a sapere che il suo eroe è stato incaricato di catturare una spia, riprende il suo travestimento e, a repentaglio della vita, fa in modo che l'ufficiale porti a compimento la missione. Poi gli si rivelerà e si sposeranno». Note: Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 10. Film inserito nel presente indice per la presenza di Suzanne Armelle, ballerina francese, e di Mistinguett, già protagonista della celebre danza apache di *La valse chالoupée* (Paul-Henry Burguet, 1908). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 153.

251. Anno: **1915**; titolo: *Fantasma della felicità, II*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Torino; interpreti: Stacia Napierkowska, Leo Orlandini; soggetto: Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; visto di censura: 6818 del 02.02.1915; distribuzione: Pathé; prima visione pubblica romana: 24.03.1915; lunghezza originale: 1156 m (3 atti); funzione della danza nel film: diegetizzata?; Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Film di molto effetto, ma di poco contenuto, unicamente allestita per dare un pretesto alle danze della celebre russo-francese. Leo Orlandini, pur essendo un coloritore sobrio ed efficace d'espressione, non rivela alcuna dote mimica eccezionale per lo schermo e, francamente, lo preferisco sulle scene del teatro di prosa, ove l'ho sempre considerato uno degli ottimi», Argus (Guido Di Nardo) in «La Vita Cinematografica», Torino, 07.03.1915. Titolo francese: *Le sacrifice* (cfr.: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di

storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 21). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 178.

252. Anno: **1915**; titolo: *Farfalla dalle ali d'oro, La*; regia: Augusto Genina; produzione: Milano-film, Milano; interpreti: Lina Millefleurs (Vanessa), Ugo Gracci; soggetto: Guglielmo Zorzi; visto di censura: 8495 del 17.04.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 27.04.1915 (Roma); scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; Note: Altro titolo: *Vanessa*. Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «L'idiozia di simili componimenti [...] avrebbero [sic] dovuto costituire, agli occhi dei dirigenti della Milano-film, un bastevole pretesto per presentare al pubblico una nuova attrice della Casa: la signorina Carla Moneta (in arte Lina Millefleurs). L'effetto di simile presentazione è noto: la chiusura della Casa! Nella sua produzione abituale, la Milano-film aveva una caratteristica speciale, quella di un'ottima esecuzione per soggetti impossibili. Qui, invece, anche l'esecuzione è molto pedestre. Per esempio, non citeremo a titolo d'onore del Conte Zorzi i quadri del veglione, la cui forzata verve dà l'immediata impressione di un melanconico assieme da manicomio. Né la fuga della ragazza, in abito da ballo, con la scalata da un muro sul soffietto di un'automobile, è tollerabile. Ma tutto ciò non conta. Quello che importa è constatare se la Millefleurs faccia meglio a cantare in café-chantant o a gesticolare in cinematografo», Anon. (Tito Alacevich?) in «Film», Napoli, 15.05.1915. Il volume riporta anche una foto con la seguente didascalia: «La farfalla dalle ali d'oro (scena con Lina Millefleurs)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 179-181.

253. Anno: **1915**; titolo: *Immagine e due anime, Un'*; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Lia Aroldo/Principessa Nirkina), Ettore Berti (Ministro Rudeko), Guido Graziosi (Giorgio Rudeko), Gustavo Perrone (Demetrio Dimitriski), Alfredo Campioni (il padre di Lia), Leo Orlandini; visto di censura: 6959 del 10.02.1915; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 1260 m (un prologo e tre atti); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, spionaggio. Trama: «Il principe Giorgio Rudeko, figlio del ministro degli affari esteri di Sylvania è innamorato di Lia, una ragazza non del suo rango: per tagliare corto, il padre lo nomina capo del suo gabinetto, allontanandolo dalla fidanzata. Col pensiero sempre rivolto a Lia, Giorgio affronta il suo lavoro con trascuratezza; un servizio segreto straniero pensa di approfittare del giovane e fa in modo che la bella principessa Nirkina, che somiglia come una goccia d'acqua a Lia, ma in realtà è un'abile spia, lo avvicini, lo seduca e gli sottragga dei documenti importanti. Quando il furto viene scoperto, Rudeko ordina al figlio di suicidarsi per evitare il disonore di un processo per alto tradimento. E mentre Giorgio sta per premere il grilletto, giunge Lia, alla quale Nirkina, che s'è innamorata di Giorgio, ha restituito i documenti. Giorgio è salvo, ed il padre consente alle nozze con Lia». Note: film inserito nel presente indice perché vi recita la ballerina Stacia Napierkowska, spesso impegnata in danze nel corso dei film che interpretava. Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 21. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 248-249.

254. Anno: **1915**; titolo: *Ivonne, la bella danzatrice*; regia: Gustavo Serena; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (La contessina Edith/Ivonne, la bella della danza brutale), Gustavo Serena (Luciano D'Alma), Carlo Benetti (Anselmi), Alberto Albertini; fotografia: Alberto Carta; soggetto: Renzo Chiosso; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 10080

del 09.07.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 16.09.1915 (Roma); lunghezza originale: 1690 m; scena e tipologia di danza: danza di società (danza apache?); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, azione. Trama: «Ivonne è la eterna femmina da lupanare, sempre appassionata dalla danza brutale, che, come tutte le donne a lei simili, trascorre volentieri buona parte del suo tempo nella lurida taverna, tra i vortici del ballo, del fumo, dell'alcool. La contessina Edith, al contrario, è una fanciulla gentile, bella, diafana, paradisiaca, squisitamente sentimentale, che vive felice nel suo amore ardente per il visconte di Nouville, elegantissimo e simpatico ufficiale di marina. Dal prossimo matrimonio della coppia, ne viene danno a Luciano e Lisa D'Alma, lontani parenti di Edith, che vendono sfumare la vistosa eredità lasciata alla bella contessina dal duca di Morian, a condizione che questa effettui, entro un anno, il suo matrimonio col visconte. E Luciano D'Alma, che non intende così facilmente lasciarsi diseredare, mette a servizio delle sue idee losche la bella Ivonne, che rassomiglia come due gocce d'acqua, alla contessina Edith. Naturalmente i complici, nel piano diabolico, sono i ballerini della taverna, gli egregi cavalieri della farabutteria. Ivonne segue a meraviglia i fili della trama intessuta da Luciano; sospinta, più che da sentimenti malvagi, dall'affetto intenso che essa nutre per il pianista Anselmi, organista del luogo ove la contessina trovava a ritemperare la sua fibra [sic] leggermente indebolita. E quando la bella Edith è per divenire preda della rete abilmente tesata, Ivonne non si sente più in forza di sostenere la infame commedia e salva la contessina, rendendo così possibile il temuto matrimonio. Ma la fatale rassomiglianza che doveva servire agli scopi delittuosi di Luciano torna a favore della contessina Edith, perché la pugnalata destinata a sopprimerla, raggiunge invece il bel seno di Ivonne e lo squarcia. La tragedia è finita», Pia Fasanelli in «La Cine-Fono», Napoli, 20.08.1915. Note: Il volume di V. Martinelli in nota informa che «Il film si chiamava originariamente *Ivonne, la bella della danse brutale*, titolo che la censura impose di cambiare in *Ivonne, la bella danzatrice* e vietò che nei sottotitoli e nelle didascalie venisse menzionato l'aggettivo "brutale". Ma varie recensioni si riferiscono al film col titolo iniziale, anche se il film, qualche anno dopo riappare come *Il maligno riflesso*». Lo stesso volume riporta una foto con la seguente didascalia: «Ivonne, la bella danzatrice (flano con Francesca Bertini)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero

monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 260-262.

255. Anno: **1915**; titolo: *Krì Krì balla*; produzione: Cines, Roma; interpreti: Raymond Frau (Krì Krì), Lea Giunchi (duplice ruolo: ballerina e ragazza di alta società: cfr. catalogo interno Eye library); fotografia: Giovanni Grimaldi; visto di censura: 10757 del 27.11.1915; lunghezza originale: 119 m; scena e tipologia di danza: balletto; genere del film: comico. Note: Il film venne presentato in Gran Bretagna come *Bloomer's Dancing Fever*". Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Krì Krì è così entusiasmato dalla danza che di notte sogna di essere diventato un perfetto ballerino. E tutto si mette a ballare con lui, il letto, i mobili, la casa intera. La comica è tutta negli splendidi trucchi e nell'abilità di questo consumato artista della risata», Anon. in «The Bioscope», Londra, 15.07.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 268.

256. Anno: **1915**; titolo: *Morta del lago, la*; regia: Enrico Guazzoni; produzione: Cines, Roma; interpreti: Pina Menichelli (Lucia Simon), Eduardo D'Accursio (Guido Valle), Leda Gys (Sussanna), Ruggero Barni (Alfredo Barni); fotografia: Antonio Cufaro; soggetto: ; visto di censura: 6182 del 11.01.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 16.01.1915 (Roma); lunghezza dichiarata: 590 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Lucia Simon, una celebre e bellissima ballerina spagnuola, è follemente innamorata del marito Guido Valle, mentre questi, già stanco di lei, si è incapricciato di Susanna, una divette [sic] che appartiene alla medesima compagnia. Un altro artista, il clown Alfredo Barni, che nutre a sua volta una forte passione per Lucia, per vincere le ripulse di questa, le prova l'infedeltà di Guido. L'infelice tradita, derisa da Susanna e trascurata dal marito, medita un'atroce vendetta e fingendo di voler cedere all'amore del clown, induce questi, abilissimo

imitatore di scritte, a scrivere a Susanna un biglietto, firmato "Guido" e così concepito: "Susanna adorata, domenica tutto sarà fatto. Saremo infine liberi di amarci in pace. Ti penso sempre. Tuo Guido". E dopo aver inviato il biglietto a Susanna, Lucia scongiura Guido di accompagnarla ancora una volta lungo le rive di un lago che era stato testimone dei loro primi amori. Guido non ha il coraggio di rifiutare. Giunta con lui sul lido solitario, Lucia si uccide immergendosi un pugnale nel seno. Diverse circostanze, fra le quali quella di essersi fatto trovare col pugnale strappato dal petto dell'uccisa in mano, fanno cadere su Guido il sospetto ch'egli abbia assassinato Lucia, ond'egli viene arrestato. Il sospetto diviene certezza quando Susanna, ignara del falso commesso dal clown, produce durante l'istruttoria la lettera a firma di Guido. Ma Alfredo Barni confessa d'esserne l'autore, distrugge l'accusa e salva Guido, che viene quindi assolto e rimesso in libertà. Barni rimane con la soddisfazione di aver compiuto una buona azione», da un bollettino della Cines. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto di scena con la seguente didascalia: «*La morta del lago* (scena con Pina Menichelli)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 3-4, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 54-55.

257. Anno: **1915**; titolo: *Scaldaletto, Lo*; regia: Gino Rossetti; produzione: Musical, Milano; interpreti: Eduardo Scarpetta, Amelia Bottone, Gennaro Della Rossa e altri attori della compagnia Scarpetta; fotografia: Emilio Roncarolo; soggetto: dalla commedia *O scarfalietto* (1881) di Eduardo Scarpetta, ispirata a *La boule* (1874) di Ludovic Halevy e Henry Meilhac; visto di censura: 7088 del 19.02.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 22.12.1915 (Roma); lunghezza dichiarata: 2 atti; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Trama: «Don Felice Sciosciamocca, prima di ammogliarsi, conduceva vita beata; e di essa divideva i piaceri il fido cameriere. In libertà lieta, a sua volta, viveva Amelia, prima di sposare don Felice e la cameriera era sua fida compagna. Ora che don Felice e Amelia sono sposi, i due servi congiurano ai loro danni, per indurli ad una separazione che permetta a ciascuno di riprendere l'antica libertà.

Organizzano così una serie inverosimile di dispetti e di burle destinate a seminare la discordia tra gli sposi. E vi riescono. Lo Scarfaliotto, il Pazzariello, le piccole e grandi molestie sono da essi escogitati con altrettanti mezzi destinati a rendere insopportabile la vita coniugale di don Felice e Amelia. Di modo che gli sposi, stanchi delle apparenti incompatibilità di carattere, decidono di separarsi, e si recano dai rispettivi avvocati, dai quali ricevono lo stesso consiglio, cioè: "Starsene in pace, ed aspettare che dall'altra parte si compia anche un atto di violenza: per esempio... uno schiaffo!" Lo schiaffo arriva quando don Gennaro Papocchia, innamorato della ballerina Emma Carciofo, si reca in casa di don Felice per fittare un appartamento destinato alla bella danzatrice». Don Felice, seguendo i consigli dell'avvocato, deferisce la decisione dell'affare alla moglie. Amelia fa altrettanto... E... Finiscono per litigare ed Amelia largisce un solenne ceffone a don Felice, mentre don Gaetano che, essendo ammogliato, teme gli scandali, fugge via spaventato. Ma don Gaetano è un troppo prezioso testimone per il processo di separazione ed ha lasciato una traccia... Infatti, i coniugi Sciosciamocca sanno che egli è il Protettore della ballerina Emma Carciofo. Dimodoché si recano al teatro ove la Carciofo danza e riescono a scovarvi don Gaetano in palcoscenico, ove, fra molte peripezie, la storia finisce a suon di legnate sulle spalle di don Felice e di don Gaetano, il quale, per un'imprudenza, è scoperto dalla vecchia moglie nelle sue ridicole funzioni di ganimede pagatore. Eccoli ora tutti quanti in Tribunale per la separazione. I tentativi concilianti del galante Presidente non conducono a nessun risultato, però, allorché i due servi devono deporre, indietreggiano innanzi al sacrilegio del falso giuramento e confessano che per loro colpa don Felice e donna Amelia si trovano ora in lite. Su questa confessione la pace fra don Felice e Amelia è presto fatta e lo Scarfaliotto, non più causa di separazione, servirà a riscaldare un cantuccio di felicità», dalla presentazione su «Film», Napoli, 10.02.1915. Note: Il volume di V. Martinelli riporta due foto, entrambe con al didascalia: «Lo scaldaletto (Eduardo Scarpetta)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 3-4, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 176-177.

258. Anno: **1915**; titolo: *Signora dalla farfalla nera, La*; regia: Mario Roncoroni; produzione: Corona-film, Torino; interpreti: Vasco Creti, Arnaldo Arnaldi, Eugenia Tettoni, Armando Fineschi; visto di censura: 10867 del 17.12.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 31.01.1916 (Roma); lunghezza originale: 1000 m ca.; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: avventura. Trama: «La signora dalla farfalla nera è una danzatrice dal passato oscuro, la quale riesce a farsi sposare dal ricco Conte De Fredy, malgrado l'opposizione del fratello di questi, che ha intuito le mire della donna. A casa di un amico vede un quadro che raffigura la cognata in posa lasciva e col tatuaggio, ma quando svela al fratello il passato della moglie, questa ha già provveduto a farsi cancellare la farfalla ed afferma che si tratta di una sua sorella gemella, che è stata sì una poco di buono, ma ora, rimessasi sulla retta via, vuole offrire una sua esibizione di ballo. Si tratta di una ennesima astuzia, perché durante lo spettacolo, la donna ha già organizzato con i suoi vecchi complici di svaligiare la casa del marito. Ma il cognato riesce a smascherarla ed allora i banditi rapiscono i due fratelli, trascinandoli in un posto segreto, che la polizia riuscirà a scoprire con uno stratagemma. La signora dalla farfalla nera ed i suoi accoliti verranno assicurati alla giustizia». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 3-4, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 193.

259. Anno: **1915**; titolo: *Signora delle camelie, La*; regia: Baldassarre Negroni; produzione: Tiber-film, Roma; interpreti: Hesperia (Margherita Gauthier), Alberto Collo (Armando Duval), Ida Carloni-Talli (Madame Duvernoy), Alfonso Cassini (padre di Armando), Giulia Cassini-Rizzotto, Marchese Maso Centurione; soggetto: da *La Dame aux Camélias* (1852) di Alexandre Dumas fils; riduzione cinematografica: Baldassarre Negroni; scenografia: Alberto Moretti; visto di censura: 10231 del 12.08.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 12.08.1915 (Roma); lunghezza originale: 1600 m ca.; scena e tipologia di danza: tango?; funzione della danza nel film: diegetizzata; Trama: «Versione in epoca contemporanea dell'opera di Dumas».

Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*La signora delle camelie* (Hesperia)». Il film è stato inserito nel presente indice poiché nel 1915 vennero realizzate due versioni cinematografiche del romanzo di Dumas fils: questa della Tiber-film e quella della Caesar-film⁹²⁶. Quest'ultima [cfr. la relativa scheda], secondo una nota critica presentava una scena di tango. Vi è dunque la possibilità che vi fosse un'analoga scena di ballo anche in questa edizione della Tiber-film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della Grande Guerra. 1915 - seconda parte*, Edizioni RAI - CSC, Roma, 1992, pp. 194-197.

260. Anno: **1915**; titolo: *Signora delle camelie, La*; regia: Gustavo Serena; produzione: Caesar-film. Roma; interpreti: Francesca Bertini (Margherita Gauthier), Gustavo Serena (Armando Duval), Olga Benetti (Madame Duvernoy), Carlo Benetti, Camillo De Riso, Antonio Cruicchi (Duval padre), Tina Ceccacci; fotografia: Alberto G. Carta; soggetto: da *La Dame aux Camélias* (1852) di Alexandre Dumas fils; riduzione cinematografica: Renzo Chiosso; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 10288 del 19.08.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 24.11.1915 (Roma); lunghezza dichiarata: 1800 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Versione in epoca contemporanea dell'opera di Dumas». Note⁹²⁷: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la didascalia: «*La signora delle camelie* (scena con Francesca Bertini e Gustavo Serena)». Lo stesso volume riporta un'interessante nota critica: «Sarebbe stato certamente più decoroso, per una casa come la Caesar, se avesse rispettato l'epoca. Ma passi pure pel costume moderno; quel che non doveva vedersi è il tango... ballato sulle note... del Verdi. Ma siamo in tempi moderni!», Pier Da Castello in «La Vita Cinematografica», Torino, 20/30.10.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 3-4, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 198-202.

⁹²⁶ Vd. voce n. 260 del presente indice. Vd. anche voce n. 53.

⁹²⁷ Vd. anche le voci nn. 53 e 259 del presente indice.

261. Anno: **1915**; titolo: *Sogno di Rirette, II*; regia: Giuseppe Amisani; produzione: Astra-film, Milano; interpreti: bambini di sei-otto anni [sic]; fotografia: Attilio Prevost; soggetto: Nino Salvaneschi; visto di censura: 6525 del 20.01.1915; lunghezza originale: non reperita (un tempo); scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia. Trama: «Favola per bimbi buoni. Rirette sogna di essere corteggiata ed amata da due spasimanti: uno ricco e uno povero, che fa il danzatore di tango. Avventure, corse in automobili, duelli... persino la guerra europea vi ha un'eco. Il film, dalla trama esile ed assai fine, è gustosa di umorismo e molto caricaturale. Merita ogni attenzione degli intellettuali», da una nota informativa su «Film», Napoli, 10.01.1915. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della Grande Guerra. 1915 - seconda parte*, Edizioni RAI - CSC, Roma, 1992, p. 213.

262. Anno: **1915**; titolo: *Za-la-Mort*; regia: Emilio Ghione; produzione: Tiber, Roma; interpreti: Emilio Ghione (Visconte de Ghion/Za-la-Mort), Kally Sambucini (Za-la-Vie); fotografia: Antonio Cufaro; soggetto: Emilio Ghione; sceneggiatura: Emilio Ghione; visto di censura: 8555 del 17.04.1915; prima proiezione pubblica/prima visione: 24.12.1915 (Roma); Lunghezza dichiarata: quattro parti; scena e tipologia di danza: danza apache (tango); funzione della danza nel film: diegetizzata. Trama: «Il giovane visconte De Ghion, brillante esponente del gran mondo, vive allegramente alle spalle della vecchia zia, sicuro d'esserne l'erede alla prossima morte. Vorrebbe sposare una ricca contessa, ma la zia vi si oppone, poiché trattasi di una divorziata. Quando la sua protettrice passa a miglior vita, senza testamento, altri parenti gli soffiano l'eredità e lo scacciano di casa. Temperamento eccentrico, il visconte decide di prendersi una rivincita: approfittando del fatto che un cadavere senza nome è stato trasportato alla morgue, fa in modo che si creda sia lui stesso, suicidatosi per non dover affrontare gli orrori di una vita non più alla sua altezza. Poco dopo, nei bassifondi della città, appare Za-la-Mort un temibile apache (che non è altri che De Ghion), il quale, ben presto, sfidando i più biechi malviventi, ne diventa il capo, facendo innamorare di

sé l'appassionata Za-la-Vie. Sotto la guida di Za vengono portati a termine e con molto lucro vari furti, ma il giorno in cui egli si trova a casa della contessa che amava, rinasce in lui la nobiltà del visconte De Ghion e rinuncia a derubarla. I suoi accoliti gli chiedono il perché ed egli rifiuta di rispondere. Za-la-Vie, accecata dalla gelosia, lo accusa di essere una spia della polizia, un'infamia che Za accoglie con un sorriso sprezzante; ma quando, pur battendosi come un leone, sta per essere sopraffatto dai banditi inferociti, sarà Za-la-Vie a salvarlo, confessando la sua menzogna», dal programma di un cinema di Perpignan, ove il film fu proiettato nel gennaio 1916. Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «E Za-la-Vie, che dovrebbe essere il contrapposto, che fa? Dona una rosa a Za-la-Mort, balla il tango... guarda nel vuoto e poi lo denuncia come spia della Questura (?)», Pier da Castello in «La Vita Cinematografica», Torino, 30.05/07.06.1915. Lo stesso volume in nota informa che: «La censura fece sopprimere un'intera scena che andava sotto il titolo: "Maestro! Il tango-apache", ritenuta una esibizione troppo azzardata della allora tanto chiacchierata danza». Infine a p. 294 vi è una foto con la seguente didascalia: «*Za-la-Mort* (Emilio Ghione)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 3-4, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 292-294.

263. Anno: **1916**; titolo: *Anime buie*; regia: Emilio Ghione; produzione: Tiber, Roma; interpreti: Emilio Ghione (*Za-la-Mort*), Hesperia (*Casque d'Or*), Amilcare Taglienti; fotografia: Antonino Cufaro; soggetto: Emilio Ghione; sceneggiatura: Emilio Ghione; visto di censura: 11450 del 13.05.1916; prima proiezione pubblica/prima visione: 13.07.1916 (Roma); lunghezza originale: 1455 m; scena e tipologia di danza: danza apache?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: avventura. Trama: «La ballerina Casque d'Or e Zerlina amano entrambe Za-la-Mort, il quale sta scontando in galera una condanna. Le due donne si combattono senza esclusione di colpi, ed è Casque d'Or ad avere infine la meglio, uccidendo Zerlina. Dopo aver espiato il suo delitto, Casque d'Or si trasferisce in America ove diventa una artista famosa e si

riunisce con Za, che è diventato un grande banchiere (solo in apparenza, in realtà è un falsario). Scoperto, viene di nuovo arrestato e Casque è costretta ad esibirsi in un circo; durante uno spettacolo il tendone prende fuoco: sarà Za-la-Mort, uscito di prigione, a salvare l'amata. Le lunghe traversie sono finite: Za e Casque d'Or vivranno in America in una fattoria, come due pacifici agricoltori». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*Anime buie* (Emilio Ghione, Hesperia)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 33-34.

264. Anno: **1916**; titolo: *Canto dell'agonia, II*; regia: Giulio Antamoro; produzione: Polifilm, Napoli; interpreti: Tilde Kassay (Zira), Lamberto Picasso (Mirko), Guido Trento (Enrico Salvi), Tina D'Angelo (la moglie di Enrico), Ennio Tomai (Giorgio); fotografia: Giacomo Bazzichelli; soggetto: Fides (Decio Fittavoli); visto di censura: 11812 del 24.07.1916; prima proiezione pubblica/prima visione: 26.01.1917 (Roma); lunghezza originale: 1615 m; scena e tipologia di danza: "il canto dell'agonia", danza con un serpente; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Zira, una giovane zingara, cede all'amore di un nobile signore, Enrico Salvi, il quale, pur avendole promesso di portarla con sé in città, un giorno scompare, abbandonandola; folle di dolore, Zira vaga per i monti e medita il suicidio, ma Mirko, un violinista tzigano, la dissuade dall'insano proposito, offrendole di lavorare insieme: lui suonerà e lei danzerà "il canto dell'agonia" con un serpente che tenta di avvolgerla nelle sue spire. Anni dopo, divenuti celebri, Zira reincontra Enrico, che si è sposato ed ha un figlio. La donna decide di punire l'infedele amante di un tempo, uccidendogli il figlio, ma, sorpresa da Enrico, l'antica passione si riaccende. Mirko, che ama segretamente Zira, decide di eliminare il rivale: mentre i due amanti sono abbracciati, risveglia con la musica del suo violino il serpente che morde prima Enrico, poi Zira. La donna cerca di salvare Enrico, dandogli l'unica fiala di contro veleno e si lascia morire. Ma Mirko irrompe nella stanza e, addentando furiosamente Enrico alla gola, lo uccide».

Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*Il canto dell'agonia*». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 72-73.

265. Anno: **1916**; titolo: ***Chiffonnette***; regia: Ubaldo Pittei; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (*Chiffonnette*), Eduardo d'Accursio (*Lemmy*); soggetto: Ubaldo Pittei; sceneggiatura: Ubaldo Pittei; visto di censura: 12283 del 14.12.1916; distribuzione: Pathé; prima proiezione pubblica/prima visione: 30.04.1917 (Roma); lunghezza originale: 1430 m; funzione della danza nel film: deigetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «*Chiffonnette* è una povera fioraia che, invitata da un pittore a posare per lui, in breve diventa la modella più richiesta della città. Un brutto giorno, *Lemmy*, un piccolo avventuriero di cui si è innamorata la deruba di tutto. *Chiffonnette*, che ha bisogno di danaro con urgenza, diventa l'amante di un maturo gentiluomo. Passa qualche anno: *Chiffonnette*, che ha avuto successo come ballerina e cantante, incontra l'ex-amante. L'uomo nel frattempo è diventato ricco, seducendo prima e sposando poi una ricca ereditiera americana. *Lemmy* cerca di riconquistare *Chiffonnette* che lo asseconda e lo incoraggia perché vuole vendicarsi. Quando la infelice sposina di *Lemmy* va a chiederle di non toglierle l'uomo che ama, *Chiffonnette* le offre invece la prova di quanto questi sia ignobile. *Lemmy*, che ha assistito, non visto, al colloquio, si tira un colpo di rivoltella, uccidendosi». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «fortuna che la protagonista è una bella attrice e danza con garbo, e che sono carine anche le altre donne. L'attore pure è un bel giovane, ma gli altri... Dio ci scampi e liberi!», Tito Alacevich in «*Film*», Napoli, 04.05.1917. Un'altra nota critica recita: «il film piace per la simpatica interpretazione che ne dà la bella Stacia Napierkowska, celebre ballerina, dal dolce sorriso, dal fare burlesco, non troppo forte nella parte passionale, ma abile assai in tutto il resto. Non è una grande interprete, ma sa rendersi interessante in tutta la sua azione», Pier da Castello in «*La Vita Cinematografica*», Torino, 22/30.06.1917. Cfr. anche Henri

Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 21). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 93.

266. Anno: **1916**; titolo: *Cuore e cuori*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Torino [sic]; interpreti: Stacia Napierkowska (Elena), Fernanda Negri-Pouget (sua cognata); visto di censura: 11643 del 13.06.1916; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 550 m; genere del film: drammatico. Trama: «Elena, per salvare dal disonore il fratello, che sta per venire a conoscenza della infedele condotta della moglie, si finge colpevole, addossandosi così tutto il disprezzo del fratello stesso. E parte poi verso un ignoto destino». Note: Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià* «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 21. Titolo francese: *Coeur et coeurs*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 121.

267. Anno: **1916**; titolo: *Danzatrice mascherata, La*; regia: Pier Antonio Gariazzo; produzione: Gloria-film, Torino; interpreti: Cacyl Tryan (Cecyl), Mario Cimarra (l'hacendiero); soggetto: dal romanzo *Âmes nostalgiques* di Gabriel Charand (Gino Zaccaria); visto di censura: 11582 del 02.06.1916; distribuzione: A Vay; prima proiezione pubblica/prima visione: 27.11.1916 (Roma); lunghezza originale: 1623 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Una ragazza che, nel Brasile, assalita violentemente da un ammiratore troppo appassionato, se ne libera ammazzandolo; che altrove sposa un artista: che ripresa dalla passione della danza, subisce dei rimproveri e scappa di casa... e poi pensa al frutto delle

sue viscere e finisce nelle braccia maritali», Il rondone in «La Vita Cinematografica», Torino, 7/15.11.1916. Note: Il volume di V. Martinelli informa in nota che «il film è stato talvolta proiettato come *Anima nostalgica*. Secondo una fonte incerta, il regista potrebbe essere stato Carlo Campogalliani». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 129.

268. Anno: **1916**; titolo: *Dumb Girl of Portici, The*; regia: Lois Weber, Phillips Smalley; produzione: Universal, USA; interpreti: Anna Pavlova (Fenella), Rupert Julian (Masaniello), Wadsworth Harris (duca d'Arcos), Douglas Gerrard (Alphonso), John Holt (Conde), Betty Schade (Isabella), Edna Maison (Elvira), Hart Hoxie (Perrone), William Wolbert (Pietro), Laura Oakley (Rilla), N. De Brouillet (Father Francisco), George A. Williams; fotografia: Dal Clawson, Allen Siegler, R.W.Walter; soggetto: L'opera di Auber *La Muette de Portici* (1828); sceneggiatura: Lois Weber, Marion Orth; didascalie: inglesi; prima proiezione pubblica/prima visione: 03.04.1916; lunghezza originale: 2280 m (35 mm); scena e tipologia di danza: tarantella ballettistica; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Anna Pavlova; genere del film: drammatico. Trama: «*Cabiria* rappresenta lo spettacolo, *Nascita di una nazione* il brivido delle emozioni, *Carmen* la forza individuale, *The Dumb Girl of Portici* la forza artistica" proclamò Kitty Kelly sul "Chicago Tribune", collocando il monumentale film di Lois Weber tra i più grandi spettacoli dell'epoca. Recentemente restaurato dal BFI e accompagnato dalla nuova partitura di John Sweeney, *The Dumb Girl of Portici* è una delle opere più ambiziose di Weber. Adattamento dell'opera musicata da Daniel Auber, *La Muette de Portici* (1828), questo film straordinario è l'unica apparizione cinematografica della celebre ballerina russa Anna Pavlova: per la Universal fu un bel colpo, paragonabile al debutto cinematografico del soprano Geraldine Farrar nella *Carmen* di Cecil B. DeMille l'anno precedente. Pavlova aveva già rifiutato diverse offerte, ma si dice che Carl Laemmle colpì l'attrice mostrandole gli imponenti studios della Universal e permettendole di scegliere l'opera in cui sarebbe apparsa. Ricordando che "avevo desiderato

interpretare Fenella sin da quando ero stata abbastanza grande da capire cosa fosse il palcoscenico", Pavlova chiese di avere il ruolo principale in un adattamento dell'opera di Auber. Ambientato nella Napoli del XVII secolo, *The Dumb Girl of Portici* narra del tragico coinvolgimento di Fenella in una rivolta guidata dal fratello Masaniello contro il regime asburgico. Celebre per l'innovativa introduzione del balletto nell'opera, *La Muette de Portici* era stato portato in scena raramente perché il ruolo della muta Fenella era considerato eccezionalmente impegnativo. L'adattamento cinematografico fu un ottimo trampolino di lancio per Anna Pavlova. terminate le riprese, la ballerina portò in tournée negli Stati Uniti una produzione della stessa opera allestita dalla Boston Opera Company e dal Ballet Russe», Shelley Stamp, *The Dumb Girl of Portici*, in Paola Cristalli, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVI edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2012, pp. 236-237. Note: Durata: 112' a 18 f/s. B/N. Copia: BFI National Archive. Il catalogo contiene (p. 237) la riproduzione di un manifesto(?) dedicato a Lois Weber e Phillips Smalley. Lo stesso volume contiene il seguente commento di John Weeney, autore della musica di accompagnamento del film per la proiezione al festival bolognese: «L'opera di Auber *La Muette de Portici*, rappresentata per la prima volta nel 1828, è considerata la prima *grand opéra* francese e conobbe uno straordinario successo. È importante per i suoi contenuti politici (contribuì a innescare la Rivoluzione belga del 1830) e per il ruolo della muta del titolo, sempre affidato a una prima ballerina. I rapporti tra opera e film non sono del tutto diretti - l'azione dell'opera corrisponde all'ultimo terzo del film, mentre i primi due terzi mostrano eventi che nell'opera erano soltanto narrati. Il mondo musicale ed emotivo dell'opera viene tuttavia rispecchiato dal film, e sono convinto che la partitura operistica sia stata la base per la (perduta) partitura del film. Nelle sequenze danzate il rapporto con la musica dell'opera è chiaro, e altrove nella mia partitura semi-improvvisata ho usato temi tratti dall'opera, mentre quando ho dovuto creare nuovo materiale musicale ho cercato di usare un linguaggio coerente con *La Muette de Portici*. La straordinaria opera di Auber, così popolare e influente nell'Ottocento, è oggi quasi dimenticata; anche il magnifico film di Lois Weber con la grande ballerina russa Anna Pavlova sembra essere stato ignorato dalla storia del cinema: speriamo che la ritrovata unione tra la musica dell'opera e il film assicurino nuovi ammiratori a entrambi...», John Sweeney *Programma 6: La muta di Portici. Auber, Pavlova, Weber*, in

Cristalli, Paola a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVI edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2012, p. 172. Accompagna il commento una foto di scena del film, che ritrae Anna Pavlova (p. 173).

269. Anno: **1916**; titolo: *Effetti di luce*; regia: Ercole Luigi Morselli, Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Rosina Montaguti), Rodope Furlan (Marchesa d'Osnago), Guido Graziosi (Marchese Andrea d'Osnago), Raffaello Mariani (Conte Lisiera); fotografia: Giorgino Ricci; soggetto: Lucio D'Ambra (dalla sua commedia omonima, 1906); sceneggiatura: Ercole Luigi Morselli; visto di censura: 11926 del 22.08.1916; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 715 m (colore); scena e tipologia di danza: modernismo coreutico; danza di società (minuetto?); funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; danzatore/danzatrice: Stacia Napierkowska; genere del film: commedia romantica. Trama: «Il marchese Andrea d'Osnago comincia a stancarsi delle semplici gioie della vita coniugale ed al tranquillo fascino della moglie preferisce la bellezza effervescente della attrici alla moda. Parallelamente, le grazie della marchesa hanno sedotto il conte Lisiera, fedele amico di d'Osnago. Il conte, per conquistare i favori della marchesa, fa in modo che d'Osnago intrecci una relazione con Rosina, un'attrice, cosicché la moglie tradita sia spinta ad una analoga vendetta. Organizza perciò una festa in costumi settecenteschi e, novello Jago in redingote, rivela alla marchesa che il fedifrago marito si incontrerà quella sera stessa con la bella Rosina. E se ne vuole la prova, si rechi nella sua gragonnière, vi si nasconda e sorprenda i colpevoli. Un incidente imprevisto impedisce al marchese di giungere all'ora convenuta e la moglie avrà tutto il tempo di conoscere la seducente rivale, fare amicizia e insieme intendersi per giocare un tiro al consorte libertino, che arriva più tardi. Al momento decisivo, Rosina spegne la luce e la marchesa la sostituisce, così degnamente, che il marchese confessa, nel buio, di non aver mai provato un simile piacere. La donna riaccende allora la luce ed il marchese si rende così conto di aver stretto tra le braccia la legittima consorte. È bastato un "effetto di luce" a riportare la serenità», dalla brochure pubblicitaria. Note: Il volume di V. Martinelli informa che «una buona parte del film venne proiettata a colori». Cfr. anche: Henri Bousquet,

Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Nuova serie, n° 8, 1988, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, p. 21. Titolo francese: *Effets de lumière*. Cfr. anche Adriano Aprà, Luca Mazzei, *Lucio D'Ambra. Il cinema*, «Bianco & Nero», a. LXIII n.5, settembre-ottobre 2002, p. 131. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 156.

270. Anno: **1916**; titolo: *Figlia di Erodiade, La*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Salomè), Elio Gioppo, Tina Revonne; visto di censura: 11597 del 02.06.1916; distribuzione: Pathé; prima proiezione pubblica/prima visione: 22.11.1916 (Roma); lunghezza originale: 1027 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Lavoro molto interessante svolto su di un soggetto che non manca di nuovo», Angelo Menini in «Film», Napoli, 31.12.1916. Titolo francese: *La fille d'Hérodiade* (Cfr. Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Nuova serie, n° 8, 1988, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, p. 21). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 195.

271. Anno: **1916**; titolo: *Mano di Fatma, La*; regia: Gino Zaccaria; produzione: Ambrosio-film, Torino; interpreti: Rita Jolivet (Azyode), François Paul Donadio (Robert di Sommerset); visto di censura: 10901 del 13.01.1916; prima proiezione pubblica/prima visione: 27.03.1916 (Roma); lunghezza originale: 1250 m; genere del film: avventura. Trama: «Il conte di Sommerset, in punto di morte, consegna a suo figlio Robert un documento che contiene un

pericoloso segreto. I seguaci della setta "La mano di Fatma" vorrebbero appropriarsi del documento ed a tal fine si servono della danzatrice Azyode, che dovrebbe sedurre il giovane, derubarlo e poi ucciderlo. Ma i due invece si innamorano e Azyode, dopo che ha sposato Robert, consegna i piani ai congiurati e gli salva la vita». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*La mano di Fatma* (scena con Rita Jolivet)». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 35-36.

272. Anno: **1916**; titolo: *Mendicante d'amore, II*; produzione: Aquila-film, Torino, "serie romantica"; interpreti: La danzatrice Aly Bek; visto di censura: 11665 del 13.06.1916; prima proiezione pubblica/prima visione: 28.08.1916 (Roma); lunghezza originale: 1164 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «C'è il solito marito che si rovina con la solita ballerina, e l'antico fidanzato medico che ritrova la sua donna accanto all'inevitabile lettuccio della bambina moribonda», Dondeno in «Apollon», Roma, agosto 1916. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 45.

273. Anno: **1916**; titolo: *Misteriosa, La*; regia: Ubaldo Pittei; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Diana), Ernesto Sabbatini (il marchese Ermanno); soggetto: Ubaldo Pittei; sceneggiatura: Ubaldo Pittei; visto di censura: 12282 del 04.12.1916; distribuzione: Pathé; prima proiezione pubblica/prima visione: 27.12.1917 (Roma); lunghezza originale: 1580 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Diana, figlia adottiva di un carpentiere, alla morte del vero padre, eredita una fortuna ed inizia una vita migliore. Tra gli invitati della nuova casa v'è Lorenzo, un giovane artista, di cui Diana presto si innamora, ricambiata,

ed il Marchese Ermanno, il quale, attirato dalla ricchezza della giovane, le fa una corte assidua. All'ennesimo rifiuto di Diana, uccide a tradimento Lorenzo, ma anche con questa criminale azione, non raggiunge i suoi scopi. Un anno dopo, a Sorrento, Diana reincontra Ermanno, il quale sta circuendo una giovane e ricca americana. Per salvare la donna dalle insidie del seduttore, Diana affronta Ermanno, tentandolo [sic] di dissuaderlo. Ne segue una colluttazione ed i due precipitano da una scogliera, morendo entrambi». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Stacia Napierkowska è la protagonista, e quale protagonista! Non ho mai visto un'attrice sulla scena muta agire con tanta efficacia di estetica e di mimica. In questa pellicola, la Napierkowska è fin troppo prodiga di grazie, di talento e di eleganza. I suoi occhi da sirena, il suo collo da Afrodite, le sue braccia giunoniche, i suoi sorrisi, la sua danza, e infine la maschera del dolore raccapricciante, che si forma sul suo volto alla scoperta del cadavere dell'innamorato, sono altrettante meraviglie, che si inseguono sullo schermo come note di una misteriosa e travolgente melodia, davanti alla quale l'attenzione del pubblico rimane incatenata ed affascinata dalla prima all'ultima scena», Tito Alacci (Alacevich) in «Film», Napoli, 22.01.1918. Titolo francese: *Mysterieuse* o *Diane la mysterieuse* (Cfr. Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, pp. 21-22). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 56.

274. Anno: **1916**; titolo: *Modella, La*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Flora); soggetto: Washington Borg; visto di censura: 12195 del 27.11.1916; distribuzione: Pathé; prima visione romana 10.03.1917; lunghezza originale: 925 m; genere del film: sentimentale. Trama: «Lo scultore Carlo Alteni attraversa un momento di scoraggiamento: la modella che utilizzava non gli ispira la minima visione estetica. La licenzia e solo quando incontra Flora, una giovane costretta a

mendicare da un padre brutale ed ubriacone, ritrova il suo estro. La riscatta dalla sua esistenza miserabile e la ospita nel suo atelier ove realizzerà una statua che all'Esposizione otterrà il primo premio. Carlo e Flora si sposano, ma la precedente modella, gelosa di Flora, con una lettera anonima, riesce a gettare un'ombra sulla felicità dei due. Tutto si risolverà con l'intervento di un amico dello scultore, il conte Gerami, il quale, indicato come l'amante di Flora, potrà spiegare l'odiosa macchinazione della modella gelosa». Note: Il volume di V. Martinelli rende conto dell'intervento della censura: «Nell'atto terzo, alla frase: "Siamo sicuri che quel nudo acquisterà di pregio", sia sostituita quest'altra: "Siamo sicuri che essa acquisterà di pregio"». Altro titolo: *Flora la modella*. Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 22. Titolo francese: *Flore la modele*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 59.

275. Anno: **1916**; titolo: *Pupilla, La*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (Elena), Elio Gioppo (Gino), Raffaello Mariani (il banchiere Corese), Gustavo Perrone (l'avvocato Sterni), Alfredo Campioni (il segretario); visto di censura: 12067 del 07.10.1916; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 1110 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia. Trama: «Elena, graziosa attrice e danzatrice, spinta dall'amore, distrugge un documento prezioso, senza badare alle conseguenze. Scandalo inevitabile. Il Re della finanza riconosce in Elena la sua pupilla. Seguirà una vita di felicità», da *I divertimenti*, in «Corriere della Sera», Milano, 23.02.1917. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una nota critica (firmata Angelo Menini in «Film», Napoli, 30.05.1917) nella quale si fa riferimento alla fotografia a colori del film. Lo stesso volume riporta una foto con la seguente didascalia: «Stacia Napierkowska». Titolo francese: *La pupille* (Cfr.: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova

serie, n° 8, 1988, p. 22). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 141.

276. Anno: **1916**; titolo: ***Re, le Torri e gli Alfieri, II***; regia: Ivo Illuminati; supervisione: Lucio d'Ambra; produzione: Medusa Film, Roma; interpreti: Luigi Serventi (Rolando, re di Fantasia), Giorgina Dentice di Frasso (la "torre" duchessa Isabella di Frondosa/Loulette Louly), Enrico Roma (l'"alfiere" marchese d'Aprè), Giovanni Ravenna (il "cavallo" duca di Frondosa), Francesco Cacace, Paolo Pesci, marchese Vittorio Bourbon Del Monte (gli altri "alfieri"), Bianca Virginia Camagni (l'altra "torre"), Paolo Wulmann (il Gran Cerimoniere), un nano (il Gran Ciambellano), 24 giovani attrici (le "pedine" bianche e nere); fotografia: Carlo Montuori; soggetto: dall'omonima novella di Lucio d'Ambra (1915-16); sceneggiatura: Lucio d'Ambra; arredamenti: Casa Ducrot, Palermo; scene dipinte: Fosco Barberis (Francesco Barberio); scenografia: Pasquale Massimo, Giulio Folchi; costumi: Giulio Folchi, Casa Caramba; visto di censura: 12665 del 6.12.1916; distribuzione: Megale Film, Italica Film (Piemonte); prima proiezione pubblica/prima visione: 14.12.1916 (Napoli, Teatro Politeama Giacosa); lunghezza originale: 2206 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Come il D'Ambra stesso racconta, pretesto della vicenda è un immaginario torneo d'amore e di politica, che si svolge sui quadrati bianchi e neri di una simbolica scacchiera. La scena si apre con la visione di un grande club aristocratico, quello di via Manzoni, sopra il Cova. Qui, il marchese Armando d'Aprè racconta le gioiose e galanti avventure di Rolando, principe e poi re di questa scacchiera femminile di fantasia. [...] I personaggi sono visti avanzare o indietreggiare a file o a settori, con i piedi nascosti entro piccole basi di cartone, che simulavano quelle dei pezzi degli scacchi. [...] Il film si conclude con una grande festa mondana, che, nella mente di un maggiordomo si trasforma: delle oche figurano al posto delle "signore intellettuali", dei becchini si sostituiscono a dei diplomatici e degli asini prendono il posto degli accademici», Roberto

Paolella, *Storia del cinema muto*, Napoli, 1956, cit. in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, p. 151. Note: Il volume di V. Martinelli riporta due foto di scena del film, rispettivamente alle pagine 152 e 153. «Secondo quanto pubblicato da “Il Tirso” (XIII, 38, 20 settembre 1916) il film "era suddiviso in quattro parti, e costituito da 500 quadri"; in vari cataloghi di distributori e recensioni il film però viene descritto in 5 parti», Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, p. 132. Nello stesso fascicolo (pp. 38-40) è riportata la trama del film, desunta da un programma di sala del cinematografo Edison di Firenze, del marzo 1917. Altri titoli: *Il re, le torri e gli alfieri*; *Echec au Roi*; *Story of a Little Check*. Fonte principale per i dati riguardanti il film: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 151-154. I dati ricavati da tale volume sono stati integrati con quelli desunti dal citato fascicolo a cura di A. Aprà e L. Mazzei.

277. Anno: **1916**; titolo: ***Ritorno della mamma, II***; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska (in un doppio ruolo), Guido Graziosi; visto di censura: 11797 del 08.07.1916; distribuzione: Pathé; prima visione romana: 06.02.1917; lunghezza originale: 802 m; genere del film: drammatico. Trama: «In una ricca famiglia, composta di madre e figlio, questo si innamora della lettrice di sua madre. Avendo scoperto l'idillio, la madre allontana la ragazza, ed il figlio parte per Roma, ove farà i suoi esami di laurea. Al ritorno, il giovane non ritrova più la graziosa lettrice, ma trova una cugina, che è il ritratto preciso di lei, ma bionda, mentre l'altra era bruna. Il giovanotto sposa la cugina dalla quale ha una figlia. Dopo dieci anni, la cugina muore e la bambina, pel gran piangere, si ammala agli occhi. Il padre deve partire per affari, e la bambina è affidata alle cure di uno dei soliti oculisti miracolosi, il quale chiama al capezzale della bambina una infermiera, che è proprio l'antica

lettrice della nonna. La bambina, a cui sua madre, ha promesso di ritornare, crede che la mamma sia ritornata e riacquista la vista. L'infermiera diventerà la seconda madre della bimba», da un notiziario pubblicitario. Note: Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 22. Titolo francese: *Le réflet du passé*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 157.

278. Anno: **1916**; titolo: *Signorina Ciclone, La*; regia: Augusto Genina; produzione: Medusa-film, Roma; interpreti: Suzanne Armelle (Miss Fuffly Ruffles, detta la sig.na Ciclone), Francesco Cacace (Claudio Barsac), Paolo Wullmann (Aly), Franz Sala, Carlo Cattaneo, sig.ra Romani; fotografia: Carlo Montuori; soggetto: Lucio D'Ambra; sceneggiatura: Lucio D'Ambra, Augusto Genina; scenografia: Giulio Folchi; visto di censura: 11623 del 02.06.1916; prima visione romana: 23.06.1916; lunghezza originale: 1831 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata, attrazione; danzatore/danzatrice: Suzanne Armelle; genere del film: commedia. Trama: «Miss Fuffly Ruffles, ricchissima ereditiera americana, soprannominata "Signorina Ciclone" per la sua temerarietà ed irruenza, giunge in Europa per cercare marito; la seguono il suo fedele servo negro Aly e sette giovani miliardari che le fanno una corte assidua quanto disperata e sempre coperta di ridicolo dalla spietata Fuffly, la quale trova in ognuno di essi il corrispondente peccato capitale. Appena arrivata a Parigi, Fuffly si fa condurre dai sette adoratori al Bal Tabarin, dove ne combina di tutti i colori tra il divertimento generale, ad eccezione di Claudio Barsac, lo scrittore profondo, il letterato blasé che, più la ragazza, che se ne è immediatamente innamorata, cerca di attrarne l'attenzione, più la tratta con sufficienza, se non indifferenza. Per un equivoco, Claudio viene ritenuto colpevole di un furto ed arrestato; non riuscendo a provare il suo alibi, è preso dall'idea del suicidio che comunica per lettera a Fuffly. La signorina Ciclone fa allora veramente onore al suo soprannome, mettendo sotto-sopra mezzo mondo e

riuscendo infine a provare l'innocenza di Claudio che, tornato in libertà, sposa Fuffly». Note: Il volume di V. Martinelli informa in nota: «Protagonista del film avrebbe dovuto essere Stacia Napierkowska, alla quale venne preferita, poco prima dell'inizio della lavorazione, la inedita Suzanne Armelle. Le recensioni di La signorina Ciclone, film che ebbe un notevole successo di pubblico e di critica, esaltarono la valentia del regista Genina, trascurando l'apporto di D'Ambra, che se ne risentì, pubblicando delle precisazioni sulla stampa e cercando di ridimensionare l'opera di Genina, bravo esecutore, ma solo esecutore. La polemica venne sedata, almeno sulla stampa, da appropriate postille redazionali». Il volume di V. Martinelli riporta anche l'immagine di una pubblicità del film. Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, pp. 9-10, dove si fa riferimento a Suzanne Armelle come «ballerina francese». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 175-177.

279. Anno: **1916**; titolo: *Tempesta d'anime*; regia: Eleuterio Rodolfi; produzione: Jupiter, Torino; interpreti: Elena Makowska (Elena), Armand Pouget (Paolo Remier); visto di censura: 11041 del 22.01.1916; prima proiezione pubblica/prima visione: 08.05.1916 (Roma); lunghezza originale: 1072 m; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Nella famiglia del banchiere Remier, morto per sincope improvvisa, le virtù lavoratrici del primogenito Paolo sono neutralizzate dai vizi libertineschi del cadetto Giovanni, il quale, dopo aver ridotto la casa bancaria alla rovina, parte per orizzonti nuovi e purificatori. Il fratello Palo, per quella strana legge fatale con cui il destino ha gravato le spalle gentili della bontà, è colpito da una disgrazia ancora più dolorosa: prende moglie. E la sua dolce metà ha per giunta tutti quei difetti che fanno della donna una delle più sagaci torture con cui nel modo si son voluti colpire quei bimani evoluti che la zoologia chiama uomini. In una stazione elegante e alla moda - non so se fra il

candore perenne e noioso delle Alpi o fra i mormorii blandi e carezzevoli delle acque viareggine - essa tradisce il marito, innamorandosi delle piroette elastiche d'uno pseudo-ballerino d'oltre oceano: Jack Wilson, alias Giovanni Remier. È uno di quei tanti sarcasmi di quel principe che la metafisica scettica dice essere il caso. Il marito muore ucciso dal lavoro e dalla solitudine, dimostrando per sempre come l'oro non entri per nulla nella composizione alchemica della felicità», Vittorio Guerriero in «La Vita Cinematografica», Torino, 22/30.08.1917. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 204.

280. Anno: **1916**; titolo: *Tigre Reale*; regia: Giovanni Pastrone; produzione: Itala-film, Torino; interpreti: Pina Menichelli (la contessa Natka), Alberto Nepoti (Giorgio la Ferlita, ambasciatore), Febo Mari (Dolski, il guardaboschi), Valentina Frascaroli (Erminia), Gabriel Moreau (Conte de Rancy), Ernesto Vaser (il droghiere), Enrico Gemelli, Bonaventura Ibañez; fotografia: Giovanni Tomatis, Segundo de Chómon; soggetto: dall'omonimo romanzo di Giovanni Verga, (1873); visto di censura: 11662 del 20.06.1916; prima proiezione pubblica/prima visione: 09.11.1916 (Roma); lunghezza originale: 1742 m; scena e tipologia di danza: balletto, orientalismo (2 diverse scene); funzione della danza nel film: diegetizzata/attrazione (danza su di un palcoscenico teatrale); genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «La contessa russa Natka, durante un ricevimento, incontra il diplomatico Giorgio La Ferlita, ed è causa di un duello fra questi ed un ufficiale che esige da lei un ballo promessogli. Durante un incontro con Giorgio, che se ne è innamorato, Natka gli racconta la sua vita avventurosa: «In Russia era l'amante del suo guardacaccia, il rivoluzionario Dolski, ma il marito, venuto a conoscenza della relazione, lo fece esiliare in Siberia. Natka, disperata per il distacco, andò a raggiungerlo, ma scoprì che viveva con un'altra donna. Addolorata, fuggì delirando senza meta finché venne raccolta ed assistita da alcuni contadini. Ella non volle più saperne di Dolski, il quale, disperato per essere stato respinto, si uccise con una revolverata sotto i suoi

occhi. La Contessa Natka rimane per lungo tempo lontana da Giorgio La Ferlita, il quale, pur sempre innamorato di lei, ma lontano, si lega nel frattempo ad una ricca ereditiera. Dopo qualche mese Natka ritorna ed egli ottiene da lei un ultimo appuntamento in un albergo. Durante l'incontro scoppia un incendio e sopraggiunge anche il marito di Natka, il quale, furioso di gelosia, chiude a chiave nella camera i due amanti, tentando di farli morire. Essi riescono però a salvarsi mentre il marito morirà tra le fiamme», dal quaderno *D'Annunzio e il cinema*, di Gardone Riviera, 1977. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la didascalia «*Tigre reale* (Pina Menichelli)» e un'altra foto con la didascalia «*Tigre reale* (manifesto)». Il film contiene due scene di danza ambientate in un teatro: la prima di balletto classico, la seconda di danza orientaleggiante. Entrambe fanno parte della stessa sequenza, verso la fine del film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 209-213.

281. Anno: **1916**; titolo: *Tragedia di un re, La*; produzione: Aquila-film "serie d'oro", Torino; interpreti: Antonietta Calderari (Merope), Maria Laetizia [sic] Celli, Federico Stivala; visto di censura: 12061 del 07.10.1916; lunghezza originale: 1094 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Re Alessandro IX viene assassinato dal Conte Klamiroff, su istigazione dell'ambizioso Gran Cancelliere Boris, il quale diventa reggente finché il legittimo erede al trono, il giovane Ulrico, non abbia compiuto trent'anni. Ma Merope, una danzatrice che è innamorata di Ulrico, lo libera dall'usurpatore, facendo aspirare a Boris il profumo dei fiori che lei ha avvelenato e poi, con lo stesso mezzo, si suicida». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, p. 216.

282. Anno: **1916**; Titolo: *Vita futurista*; Regia: Arnaldo Ginna; Aiuto regia: Lucio Venna; Produzione: Italia-Futurista, Roma; Interpreti: Filippo

Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Remo Chiti, Giacomo Balla, ecc.; Fotografia: Arnaldo Ginna; Lunghezza originale: 990 m; Prima visione romana: 14.06.1917; Soggetto: Enrico Settimelli in concorso con altri futuristi; Sceneggiatura: Enrico Settimelli in concorso con altri futuristi; Visto di censura: 12279 del 14.12.1916; Scena e tipologia di danza: modernismo, avanguardie. Trama: «Come riferisce Mario Verdone: “Vita futurista fu un’iniziativa nata in seno al gruppo fiorentino de L’Italia futurista, ma specialmente dovuta a Ginna. [...] Nell’estate del 1916, incoraggiato da Marinetti, Ginna acquistò a Campo dei fiori una Pathé d’occasione, comperò anche di tasca sua della pellicola e cominciò a girare, mandando a sviluppare il negativo in uno stabilimento sulla Via Flaminia”. Dopo la realizzazione avvenuta a Firenze (Cascine, Rive dell’Arno, Caffè Michelangelo), i futuristi che avevano collaborato pensarono di dare una sanzione ufficiale all’iniziativa e presentarono il film in censura, ove venne rilasciato il nulla osta, con la sola imposizione di sopprimere una scena finale intitolata: Perché Francesco Giuseppe non dormiva. Il film era composto sinteticamente di brevi sequenze, ognuna dedicata ad uno speciale problema psicologico e avvenirista: tra queste *Scena al Caffè Michelangelo*: alcuni futuristi davano fastidio ad un loro compagno, travestito da vecchio che sorbiva una tazzina di brodo. Intervenivano dei turisti inglesi ignari del fatto che si trattava di una finzione cinematografica e si scatenava una bagarre. *Come dorme il futurista* metteva in mostra dei letti verticali, *Come corrono il borghese ed il futurista*, il primo regolarmente, l’altro zigzagando tra cascine e siepi, incurante degli ostacoli, *Caricatura dell’Amleto*, simbolo del passatismo, tutto un giuoco di specchi deformati, *La danza dello splendore geometrico* era centrato su di un gruppo di ballerine vestite di carta stagnola che, illuminata da riflettori, mandava insoliti riflessi. Altri brani erano *La cazzottatura futurista*, *Le ricerche introspettive di stati d’animo*, le *Esercitazioni quotidiane per liberarsi della logica*, tutte risolte sul limite dell’assurdo più scatenato. Mario Verdone riferisce («Il Tempo», Roma, 28.09.1982) delle intemperanze del pubblico nelle varie città ove il film venne presentato. Pomodori e scarpe contro lo schermo a Firenze, tafferugli a Bologna, pesce marcio contro il cinematografo di Pesaro, ecc. A Roma, il film non ebbe miglior sorte: oltre ai fischi durante la proiezione, che, man mano che si procedeva, divennero corali, il locale venne devastato dalla rabbia degli spettatori inviperiti. Questa la cronaca: per un giudizio sul film , è

probabile abbia ragione Corrado Pavolini (Eds, voce "Futurismo") quando afferma che questi "puri e semplici scherzi", data la palese insufficienza della loro elaborazione, sia artistica che tecnica, sfuggivano ad un giudizio». Note: Il volume di V. Martinelli riproduce anche uno dei pochissimi fotogrammi superstiti del film, che ritrae *La danza dello splendore geometrico*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992, pp. 243-244.

283. Anno: **1917**; titolo: *Andreina*; regia: Gustavo Serena; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Andreina Toeplitz), Alfredo De Antoni (conte Stefano Toeplitz), Camillo De Riso (Baldassarre), Gina Montes (Stella), Olga Benetti (baronessa Tecla), Vittorio Pieri (Kaulben), Vittorio Bianchi (Cracovero), Matilde Guillaume (Noemi), Giovanni Gizzi (Birshmam), Alfredo Cruicchi (Barnum), Giovannelli (Federico); fotografia: Alberto Carta; soggetto: dal dramma *Andréa* (1873) di Victorien Sardou; adattamento: Giuseppe Paolo Pacchierotti; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 12409 del 24.01.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 16.03.1917 (Roma); lunghezza originale: 2100 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia romantica. Trama: «Andreina è sposata con il conte Stefano Toeplitz, che la tradisce con Stella, una celebre ballerina. Fiduciosa e appassionata, Andreina nulla sospetta, ma quando un gioielliere, per sbaglio, le consegna un braccialetto che Stefano aveva ordinato per Stella, scopre inorridita il tradimento. Si finge allora commessa di sartoria e si reca nel camerino di Stella, perché vuol conoscere di quali segrete virtù costei sia dotata, per essere riuscita a strapparle il marito. E una volta appropriatasene, saprà altrettanta arte femminile, ricondurre a sé, ravveduto e pentito, il marito, che era andato a cercare fuori delle pareti domestiche quell'amore e quella felicità che pur gli erano così vicini». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto di scena con la seguente didascalia: «Andreina - Francesca Bertini e Alfredo De Antoni». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di

«Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 19-21.

284. Anno: **1917**; titolo: *Capricci d'amore*; regia: Guido Brignone; produzione: Volsca-film, Velletri; interpreti: Lola Visconti-Brignone (marchesa Albenga), Oreste Gherardini (marchese Albenga); fotografia: Sandro Bianchini; soggetto: Guido Brignone; sceneggiatura: Guido Brignone; visto di censura: 12922 del 01.08.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 04.11.1917 (Roma); lunghezza originale: 1236 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia romantica. Trama: «La marchesa Albenga vede in un atto di convenienza del marito un tradimento d'amore. Di qui, pianti, scenate, isterismi. A nulla vale ogni tentativo del povero marchese per cercare di far pace. La donna è irremovibile e i due si separano, andando però ad abitare in case vicine. Il marchese conosce Yvonne, una ballerina, e si mette a farle la corte. Dall'America è nel frattempo arrivato uno zio della marchesa, il quale riesce, con mille astuzie, a riappacificare i due coniugi e poi riparte, portandosi con sé la bella Yvonne». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 53.

285. Anno: **1917**; titolo: *Conclave, II*; produzione: Film d'Arte Italiana; interpreti: Stacia Napierkowska (Maria), Elio Gioppo; visto di censura: 12982 del 01.09.1917; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 1020 m (parzialmente in Pathécolor); genere del film: sentimentale. Trama: «In un piccolo paese dell'Umbria vive il conte di San Secondo con sua figlia Elena, la quale ama in segreto il pittore Paolo Ardenti, un giovane di modeste origini. Rovinato da una errata speculazione in borsa, San Secondo obbliga la figlia a sposare il suo ricchissimo cugino, il principe Ernesto Di Redi. Paolo si rifugia in un convento e diventa sacerdote. Vent'anni dopo Paolo è diventato cardinale: ora vive nei pressi di Roma con la nipote Maria, mentre Elena, divenuta principessa di Redi ha avuto

un figlio di nome Alberto. Un giorno, Maria e Alberto si incontrano e si innamorano. Quando Paolo scopre l'idillio della nipote con il figlio della donna che ha amato da giovane, rimane molto turbato, si scompone violentemente e scaccia Alberto. Nel frattempo muore il Papa e Paolo, in qualità di cardinale, partecipa al Conclave dal quale verrà eletto Pontefice. La prima grazia gli verrà richiesta dal principe Di Redi, maresciallo del Conclave: far sì che Maria e Alberto possano sposarsi. Sulle prime Papa Paolo rifiuta, poi, a poco a poco, comprende che non ha il diritto di opporsi alla felicità dei due giovani: egli stesso ne benedice le nozze», dalla «Rivista Pathé», 1917. Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota: «Il film venne girato agli inizi del 1915, ma uscì solo molto tempo dopo, a circa due anni dalla morte del protagonista, Elio Gioppo, caduto sul fronte orientale nei primi giorni di guerra. Una buona parte delle scene documentarie girate in occasione dell'elezione al pontificato di Giacomo Della Chiesa (Papa Benedetto XV) venne abilmente inserito [sic] nell'azione per rendere più veritiera la storia». Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 22. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 71.

286. Anno: **1917**; titolo: ***Cuore, Un***; regia: Paolo Azzurri; produzione: Azzurri-film, Firenze; interpreti: Tina Xeo e gli allievi della scuola di recitazione Azzurri: Anna Salviato, Anna Maria Zuti, Fulvio Testi, Lylia Bracci, Ettore Rossi, Elvira Oleandri, Ermanno Lenzi, Gino Baldini; fotografia: Enrico Pugliese; soggetto: Lea Del Giglio (Matilde Merciai-Zuti); visto di censura: 12961 del 01.09.1917; lunghezza originale: 1759 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; Trama: «Paolo Azzurri, attore di poco rilievo, si rese noto per aver fondato, prima a Palermo e poi a Firenze, una scuola di recitazione, che propagandava con molta decisione. Un suo libretto, "Come si possa diventare artisti cinematografici", ebbe una certa diffusione tra tutti coloro che aspiravano a

diventare attori di cinema. Nel 1916, finanziato da un gruppo di intellettuali e nobili fiorentini e servendosi degli attori del suo corso di recitazione, girò questo film. Dalla censura fu invitato a sopprimere varie scene, tra cui quella in cui "il protagonista si ubriaca ed esegue una danza con una femmina di malaffare, quella in cui la protagonista e la sua bambina si recano in una taverna alla ricerca di un uomo e, infine, un'altra scena in cui il protagonista costringe con le minacce una brava ragazza a esibirsi in una danza lubrica". A parte una nota sulla "Cinegazzetta" di Roma (17.05.1917), in cui si informa che il film ha ricevuto vantaggiose offerte per molte zone d'Italia e per l'estero, non sono state reperite tracce di passaggio sugli schermi». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 80.

287. Anno: **1917**; titolo: *Danza della vita e della morte, La*; regia: Giuseppe Pinto; produzione: Cosmopoli-film, Roma; interpreti: Soava Gallone, Ettore Piergiovanni, Fanny Ferrari, Nino Camarda; fotografia: Dante Superbi; visto di censura: 12444 del 12.02.1917; lunghezza originale: 1220 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*La danza della vita e della morte* - Soava Gallone». In una nota critica si trova poi la seguente affermazione: «Peccato però che l'epilogo ne sia esagerato col suicidio della donna e per le ragioni ch'essa svela all'amato. I suoi sentimenti, per l'ambiente in cui aveva prima vissuto, e per la recente sua vita galante, non potevano suscitare in lei un così alto e puro concetto dell'amore! Ma - contento l'autore - contenti tutti!». (Ago in «Il Cinema illustrato», Roma, 06.10.1917). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 85.

288. Anno: **1917**; titolo: *Demonietto*; regia: Gennaro Righelli; produzione: Tiber-film, Roma; interpreti: Diomira Jacobini (Mira de' Fulvi), Alberto Collo (marchesino Alberto), Alfonso Cassini (il papà di Mira), Alfredo Martinelli (l'amico di Alberto); soggetto: Valentino Soldani; sceneggiatura: Valentino Soldani; visto di censura: 12865 del 01.07.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 21.07.1917 (Roma); lunghezza originale: 1180 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia. Trama: «Demonietto è Mira: il nomignolo vi dice il suo carattere: [sic] cuore buono, animo ingenuo, ma biricchina [sic] e vivace come un demonietto. Le sue monellerie hanno il pregio della spontaneità, sono possibili in questo mondo terreno, non vi sbalordiscono per la loro stravaganza! Sorpresa a leggere in collegio *Manon Lescaut*, fugge mandando a ruzzoloni l'arcigna direttrice. Piomba a casa, mentre il padre, donnaiolo impenitente, ha riunito a sontuoso banchetto, per l'onomastico della sua amante, una ex ballerina anzi una cocotte, amici e amiche. E qui Mira conosce Alberto, un amico del padre, che le piacerà subito, anche se per raddrizzarlo a modo suo, dovrà dar fondo a tutta la sua carica indemoniata», «La Gazzetta del Popolo», Torino, 1917. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 88.

289. Anno: **1917**; titolo: *Filo della vita, II*; regia: Mario Caserini; produzione: Tiber-film, Roma; interpreti: Maria Jacobini (Maria), Alfonso Cassini (dr. Mareuil), Andrea Habay (Andrea Prince); soggetto: Fert (Pio Vanzi); visto di censura: 12947 del 01.09.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 26.04.1918 (Roma); lunghezza originale: 1766 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Trama: «Un illustre scienziato sposa una giovane orfana, Maria, la cui madre è morta, colpita da paralisi progressiva ereditaria. Come tutti gli scienziati, Mareuil trascura la moglie, la quale, pur amandolo, non tarda a essere travolta dalle vertigini della vita: feste, balli, ecc. Quantunque insidiata da un giovane brillante banchiere, non cede. Quando un giorno, tra le carte del marito, trova il proprio caso (pazzia

ereditaria) studiato accuratamente, indignata, credendo d'essere stata sposata solo come oggetto di studio, in un momento di impulsività, fugge col banchiere Andrea. Ma il male inesorabile non tarda ad aggredirla e quando il banchiere, smarrito, corre da uno specialista, questi risponde che solo Mareuil potrebbe salvarla. La sposa infedele torna dal marito che la cura e la salva, ma rifiuta di riprenderla con sé: allora Maria torna sui luoghi dov'era stata felice con Andrea e si suicida», «La Gazzetta del Popolo», Torino, 02.12.1917. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «Il filo della vita - Maria Jacobini».. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 128-129.

290. Anno: **1917**; titolo: *Flotta degli emigranti, La*; regia: Leopoldo Carlucci; produzione: De Rosa, Milano (secondo altre fonti: Megale, Roma); interpreti: Achille Majeroni (on. Lantosca), Mercedes Brignone (Elena Patrizi), Ugo Gracci (on. Patrizi), Ileana Leonidoff (Flora Gallerani), Franz Sala (Malvino), Gioacchino Grassi (Gallerani), Alfonzina Lenzi, Giulio Grassi, Eduard Micheroux de Dillon; fotografia: Leonardo Ruggeri; soggetto: dall'omonima commedia in quattro atti (1907) di Vincenzo Morello (Rastignac); visto di censura: 12681 del 21.04.1917; distribuzione: Capasso; prima visione romana: 18.05.1917; lunghezza originale: 1695 m; genere del film: drammatico. Trama: «L'on. Lantosca è giunto, usando ogni mezzo, al vertice del potere politico: affascinante parlatore, brillante uomo di mondo, ha disonorato Elena, la figlia dell'on. Patrizi, decano del suo partito ed è attualmente l'amante di Flora, la moglie di Gallerani, proprietario di una compagnia di navigazione sull'orlo del fallimento. Nella sua smania di andare sempre più in alto, Lantosca si fa promotore di un progetto di legge sull'emigrazione, che invece non è che una copertura ai loschi affari di un imbroglione, De Marchi, e una insperata ancora di salvataggio per Gallerani. Ma nel suo stesso partito le trame vengono presto scoperte; De Marchi viene arrestato durante un tentativo di estorsione e Gallerani fugge all'estero. Rimasto solo, Lantosca, dopo aver invano tentato di ricattare

Elena per indurla a far recedere il padre dal presiedere una commissione d'inchiesta sul suo operato, si suicida nella soffitta di Malvino, un amico che aveva sempre cercato di riportarlo sulla retta via». Note: Il volume di V. Martinelli riporta un'immagine della locandina del film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 131-132.

291. Anno: **1917**; titolo: *Intemperance*; regia: Mario Roncoroni; produzione: Armando Vay, Milano; interpreti: Helena Leonidof [sic ma Ileana Leonidoff], Armand Pouget (Pogor, l'alcolizzato), Eva Dorrington, Franz Sala (Hayes); soggetto: Pier Antonio Gariazzo da motivi di Lev. N. Tolstoj; sceneggiatura: Pier Antonio Gariazzo; visto di censura: 12938 del 01.12.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 18.04.1918; lunghezza originale: 1411 m; genere del film: drammatico. Trama: «Si tratta di un dramma consacrato alla lotta cruenta del vizio contro le rettitudine, della saggezza contro la crapula e la degenerazione, ove le scene dell'alcolismo e della espiazione sono riprodotte con arte squisitamente fine e impressionante», *Echi degli spettacoli* in «Corriere della Sera», Milano, 25.07.1918. Note: «Già pronto nel luglio 1917 come *Veleno fatale*, il film venne tenuto in serbo fino alla fine dell'anno e presentato in censura come *Inteperance*, titolo che ricordava da vicino *Intolerance*, uscito in Italia nel novembre dell'anno e accolto con immenso successo. La stessa presentazione del film, come può rilevarsi dal soffietto del «Corriere della Sera» sopra riprodotto - e più o meno identica a quelli apparsi su altri giornali - punta più sulla generica "intemperanza" che sulla vicenda del film, come era invece costume. La censura pretese però per il rilascio del nullaosta la soppressione di tutte le scene riproducenti "ambienti di depravazione, orgie, allucinazioni voluttuose prodotte dall'absinthe e dall'oppio"». Il volume di V. Martinelli riporta un fotoritratto firmato «Leonidof Helena», accompagnando dalla didascalia: «*Intemperance* – Helena Leonidoff». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di

«Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p.146.

292. Anno: **1917**; titolo: *Malìa*; regia: Alfredo De Antoni; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Liliana di Sant'Elmo), Lido Manetti (conte Carlo De Rienzo), Tamoshiro Matsumoto (marchese Osaka Yamagata), Enna Saredo, Alberto Albertini, Roberto Spiombi (il ballerino); fotografia: Alberto G. Carta; soggetto: Giuseppe Paolo Pacchierotti; sceneggiatura: Giuseppe Paolo Pacchierotti; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 12981 del 01.10.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 06.12.1917 (Roma); lunghezza originale: 1420 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Liliana di Sant'Elmo, celebre danzatrice, ha sposato il conte De Rienzo, anima sensibile e buona, ma individuo debole e schiavo del vizio del gioco. Per onorare un debito contratto al tavolo verde, De Rienzo si fa prestare una forte somma da un marchese malacco [malese]. Questi cercherà poi di cancellare il debito, tentando di sedurre la moglie. Ma Liliana, fedele al marito e pronta all'estremo sacrificio, saprà trovare il riscatto purificatore, uccidendo il perfido orientale». Note: Il volume di V. Martinelli in nota informa che: «La censura pose numerose condizioni per il rilascio del visto: 1. la soppressione della scena in cui la protagonista danza con contorcimenti lascivi e striscia attorno a un giovane legato a un palo; 2. la soppressione di tutti gli "inopportuni" accenni alla razza gialla ricorrenti nelle didascalie; 3. l'abbreviazione di molto, riducendola a fuggevole visione, della scena di lotta che si svolge tra la protagonista e il malese». Lo stesso volume riporta una foto con la seguente didascalia: «Malìa, Francesca Bertini e Tamoshiro Matsumoto». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 169-171.

293. Anno: **1917**; titolo: *Mogli e le arance, Le*; regia: Luigi Serventi; aiuto regia: ; supervisione: Lucio D'Ambra, Luigi Sapelli (Caramba); produzione: Do.Re.Mi., Roma; interpreti: Luigi Serventi (conte Marzel), Mira Terribili (Caterinetta), Alberto Pasquali (il barone), Rina Maggi, Stella Blu, Paolo Wullmann.; fotografia: Giulio Ruffini; soggetto: Lucio D'Ambra; scenografia: Caramba; visto di censura: 13064 del 01.10.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 17.12.1917; lunghezza originale: 1919 m; scena e tipologia di danza: danza di società (valzer; quadriglia); funzione della danza nel film: diegetizzata; Trama: «Il conte Marzel, un giovane gaudente, su consiglio di un medico, si reca in una località termale, un posto noioso, fin quando un barone, con cui ha stretto amicizia, non lo introduce in un circolo di giovani fanciulle. Il barone organizza, secondo una tradizione locale, la festa delle arance, ove giovanotti e ragazze possono far coppia solo quando riescono a trovare l'altra metà dell'arancia che è stata loro distribuita. E con qualche trucco e qualche arte tipicamente femminile, Caterinetta riuscirà a congiungere la sua mezza arancia con quella di Marzel», dalle «Paimann's Filmlisten», Vienna, 1919. Note: Il volume di V. Martinelli riporta un'immagine della locandina del film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 189. Cfr. anche Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 7-11; 19-29.

294. Anno: **1917**; titolo: *Ondina, L'*; regia: A. Albertoni; produzione: Comerio-film, Milano; interpreti: Bianca Virginia Camagni (Maria), Uberto Palmarini (Carlo), Enrico Piacentini, Angelo Vianello, Attilio De Virgiliis, Yvonne de Fleuriel; fotografia: Luca Comerio (?); soggetto: dall'omonimo dramma (1903) di Marco Praga; scenografia: Daniele Crespi; visto di censura: 12908 del 01.08.1917; distribuzione: Principe, Milano; lunghezza originale: 1566 m; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film:

diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Carlo, un uomo di nobili origini, ha sposato la giovane Maria, danzatrice al Teatro della Scala. Il rapporto tra i due ben presto si incrina poiché Carlo mal sopporta l'origine "leggera" della moglie e non perde occasione per rinfacciarle una condizione che reputa infamante per il suo blasone. La vicenda avrà una conclusione tragica...». Note: Il volume di Martinelli riporta un'immagine della locandina del film e in nota informa che il film fu realizzato nel 1916 e passato in censura nel 1917, ma compare nei cataloghi del monopolio Principe in distribuzione solo a maggio del 1918. Nella réclame si faceva riferimento a «Numerose comparse... Ballerine della Scala». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 212.

295. Anno: **1917**; titolo: *Passa la gioventù*; regia: Achille Consalvi; produzione: Campi-film, Torino; interpreti: Maria Campi, Mario Cimarra, Lucy di Sangermano; fotografia: Luigi Fiorio; visto di censura: 12903 del 01.08.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 24.02.1919 (Roma); lunghezza originale: 1345 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia romantica. Trama: «Maria è una povera modista che vive del suo lavoro, con i cui guadagni provvede anche al mantenimento di una nipote orfana. Un giorno incontra un marchese che si innamora di lei e la sposa: la nipotina è andata in collegio. A un ballo, un giovane si invaghisce di Maria e scommette con degli amici che entro una settimana la farà sua. Ma non vi riesce. Due anni dopo, il marchese muore e Maria dopo il lutto rientra in società, reincontra il suo corteggiatore e questa volta si lascia sedurre. Ma l'inatteso arrivo della nipote, ormai divenuta una graziosa signorina, romperà l'idillio. Il giovane si innamorerà della ragazza e Maria le lascerà il posto». Note: Il volume di V. Martinelli informa in nota che «il film venne prodotto dalla stessa interprete e girato negli studi della Italo-Egiziana film di Torino». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989,

Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 218.

296. Anno: **1917**; titolo: *Principessa, La*; regia: Camillo De Riso; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Leda Gys (donna Sallustio/Alfonsina Battaglia), Camillo De Riso (principe Sallustio), Lido Manetti (il giovane corteggiatore); fotografia: Alberto G. Carta; soggetto: dall'omonima novella di Roberto Bracco; adattamento: Camillo De Riso; visto di censura: 12698 del 30.04.1917; lunghezza originale: 1536 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia romantica. Trama: «La commedia è tramata sopra un originale caso di straordinaria rassomiglianza tra due donne: l'una gran dama autentica, la principessa Sallustio, l'altra, Alfonsina Battaglia, una piccola bohémienne, che si dà al caffè-concerto, scritturandosi come danseuse. La gran dama, di un'impeccabile severità di abitudini, resiste agli assalti galanti che i [sic] suoi ammiratori, rispondendo in tal modo, all'assoluta fiducia che in lei ripone suo marito, uomo anch'egli di grande serietà e probità. Il debutto al caffè-concerto della piccola bohémienne rivela la strana rassomiglianza a una folla di spettatori, ai quali la bella dama così altolocata non è ignota. Naturalmente, tra costoro, sono gl'inutili corteggiatori della principessa, i quali possono maggiormente constatare come la rassomiglianza sia perfetta: le due donne sembrano una persona sola. Inconsapevolmente la danzatrice sfrutta questo successo, poiché i mosconi che ronzano attorno alla bella dama, trovano in lei quelle grazie e quei sorrisi che incoraggiano la loro galanteria e che erano così ostinatamente negati dalla principessa. Il successo della danzatrice è risaputo dal marito della dama, il quale si sente offeso dalla pubblica constatazione della rassomiglianza, e ancor più del fatto che gli amici di casa si consolino dei loro fiaschi, corteggiando la danzatrice. Uno solo dei corteggiatori, il più innamorato e intraprendente, resta fedele alla bella principessa, disdegnando la volgare sostituzione. Ed è costui che informa, per renderla gelosa, la dama come suo marito la tradisca, avendo sequestrata quasi la piccola danzatrice. Il effetti, il principe, perché quello che agli occhi suoi pare uno scandalo, cessi, con molti sacrifici finanziari, ottiene dalla donna che si ritiri dal palcoscenico e metta alla

porta la schiera degli intraprendenti. Egli stesso sorveglia perché la consegna sia mantenuta, ed è così che sua moglie lo sorprende in casa della fanciulla. Convinta d'essere stata tradita, la principessa decide di divorziare, sorda a ogni giustificazione. Il divorzio avviene in Svizzera e la storia termina con due matrimoni: quello del giovane innamorato con la principessa e l'altro del principe con la danzatrice», dalla brochure pubblicitaria del film. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la didascalia: «La principessa - una scena». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 234-235.

297. Anno: **1917**; titolo: *Quando si ama*; regia: Giuseppe Pinto; produzione: Cosmopoli-film, Roma; interpreti: Leda Gys (Leda), Ettore Piergiovanni (Raoul de Presles), Enrico Roma (il conte Ziko); fotografia: Dante Superbi; visto di censura: 12441 del 12.02.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 31.05.1917 (Roma); lunghezza originale: 1307 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «La bella principessa Leda di Presles ama profondamente suo marito Raoul, il quale, invece, non le dimostra che una crescente indifferenza. Raoul ha infatti una amante, Elena, che lo ha completamente soggiogato, e per lei ha dilapidato il suo patrimonio. Leda, costretta a pagare gli ingenti debiti del marito, accetta dal conte Ziko, che è innamorato di lei, il danaro che le occorre. Si avvicina l'anniversario del matrimonio e Leda, in una inesausta speranza di riconquistare il marito, dà un gran ballo mascherato. Alla festa partecipa anche Elena, con cui Raoul cerca di appartarsi. Leda, mascherata, li segue, poi provoca l'uomo che reagisce, ferendola. Raoul le toglie la maschera e scopre che si tratta della moglie che gli dice di aver cercato la morte da quella stessa mano che già gli ha ucciso il cuore. L'uomo fugge per sempre, mentre Leda, ormai sola, giace in un lettino d'ospedale. Ziko viene a salutarla, avendo deciso di ripartire per i suoi lontani possedimenti. Ma Leda lo seguirà, verso una nuova vita, verso la felicità che prima le era stata negata». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I*

film della grande guerra. 1917, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 241.

298. Anno: **1917**; titolo: ***Rapsodia satanica***; regia: Nino Oxilia; produzione: Cines, Roma; interpreti: Lyda Borelli (contessa Alba d'Oltrevita), Andrea Habay (Tristano), Ugo Bazzini (Mephisto), Giovani Cini (Sergio), Alberto Nepoti; fotografia: Giorgio Ricci; soggetto: Alfa (Alberto Fassini), Fausto Maria Martini; sceneggiatura: Alfa; didascalie: F. Maria Martini; commento musicale: Pietro Mascagni; visto di censura: 12873 del 01.07.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 05.07.1917 (Roma); lunghezza originale: 905 m; scena e tipologia di danza: modernismo coreutico; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Alba d'Oltrevita è un'anziana contessa, abitatrice di un vecchio maniero, nella cui solitudine viene lasciata dopo un convegno di giovani cavalieri. A lei, disperata nell'accorato rimpianto di un'impossibile giovinezza, compare il demonio a offrirle l'età dei vent'anni, ma alla condizione che rifiuti per sempre l'amore. Il fascino della giovinezza ha così il triste contrappeso del divieto d'amore. Ciò nonostante Alba accetta e, ritornata avvenente fanciulla, viene contesa da due fratelli, che se ne innamorano perdutamente. Pur sapendo di non poterlo amare, Alba non sa resistere a uno dei due, Tristano; ma mentre essa sta per stringerlo fra le sue braccia, l'altro fratello, Sergio, si suicida. Il demonio, con il quale alba non ha mantenuto il patto, ritorna e la copre con il suo mantello, facendola ritornare a essere la vecchia di prima. Alba non riesce a resistere a tanto dolore e cade morente nel giardino del castello». Note: Il volume di V. Martinelli riporta un manifesto pubblicitario del film. C. Jandelli nel suo testo *Le dive italiane del cinema muto* (Palermo, L'Epos, 2006, p.137), ha parlato di "danza dei veli" a proposito della sequenza finale in cui la contessa Alba d'Oltrevita si abbandona all'amore. Ancora, è Gian Piero Brunetta in *Il cinema muto italiano* (Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 99), a parlare della filiazione della gestualità della Borelli nel film, da modelli come Loie Fuller e Isadora Duncan, celebri pioniere della danza moderna. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero

monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 246-248.

299. Anno: **1917**; titolo: *Romanzo di Fabienne, II*; regia: Giuseppe Ciabattini; produzione: Gladiator-film, Torino; interpreti: Fabienne Fabrèges (Fabienne), Giuseppe Ciabattini (conte di Salvy). Renata Torelli (la fidanzata di Giorgio); fotografia: Leandro Berscia; visto di censura: 13161 del 01.12.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 30.07.1918 (Roma); lunghezza originale: 1539 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Fabienne è cresciuta in campagna, libera come il vento. Il conte di Salvy la accoglie in casa per darle un'educazione, ma la giovane suscita in Giorgio, il nipote del conte, un violento desiderio. Costretta ad abbandonare la villa, Fabienne abbraccia la carriera di danzatrice, poi passa a dirigere un teatrino di marionette. Giorgio La raggiunge e le rinnova le sue proposte; Fabienne accetta, ma quando scopre che Giorgio si è solo divertito con lei e sta per sposare una nobile e ricca fanciulla, si avvelena», «Paimann's Filmlisten», Vienna. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto della protagonista, Fabiennen Fabrèges, come recita la didascalia sovrascritta all'immagine. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 255.

300. Anno: **1917**; titolo: *Rose vermiglie*; regia: Febo Mari; produzione: Itala-film, Torino; interpreti: Italia Almirante-Manzini (Floriana), Febo Mari (il "Moretto"); soggetto: Febo Mari; sceneggiatura: Febo Mari; visto di censura: 12734 del 06.06.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 04.07.1917 (Roma); lunghezza originale: 919 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «A Floriana, un'attrice di grido, viene in una splendida nottata, l'idea eccentrica di un'ambulazione automobilistica fra le tenebre. Di male non c'è nulla, fuorché una panne

screanzata, che costringe la bella attrice a uccidere la noia osservando da un vetro i malviventi gozzoviglianti in un'equivoca gorgotte, dove il Moretto sta danzando pacificamente. Nottivaghi e teppisti si trovano insieme, e una novella eccentricità di Floriana fa assaporare al Moretto la voluttà di un sapido bacio. L'incantazione è avvenuta il Moretto ama Floriana fino al punto di cospargere seralmente le morbide trine dell'alcova con un fascio di rose vermiglie, e fino al punto di prendere il posto dell'amante di lei, che i malviventi assoldati attendono al varco per uccidere onde strappargli i disegni meccanici di un idrovolante. Un mazzo di rose purpuree e due smorfie graziose di Floriana coronano il nobile gesto di questo gavroche dell'amore», da una recensione su «La vita cinematografica». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 259.

301. Anno: **1917**; titolo: **Sabina**; regia: Elio Gioppo; produzione: Film d'Arte Italiana; interpreti: Stacia Napierkowska (Sabina), Elio Gioppo (Luigi), Silvia Malinverni (Julie); visto di censura: 12407 del 24.01.1917; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 925 m. Trama: «Sabina è un'orfana che il gioielliere Verani ha allevato come una figlia. Suo figlio Luigi, cresciuto accanto a Sabina, s'è innamorato della fanciulla, ma giunto all'età in cui l'ardore della giovinezza può giocare dei brutti scherzi, rimane affascinato da una mondana frivola e capricciosa, Julie, la quale però gli preferisce un più anziano e danaroso rivale. Spinto dalla gelosia e dal timore di perdere la donna, Luigi commette un'azione completamente al di fuori della sua natura onesta e retta: di nascosto, sottrae dalla cassaforte del padre tutti i preziosi che vi sono custoditi. Sabina, che ha assistito, non vista, al furto, non esita ad accettare il supremo sacrificio di auto-accusarsi per salvare Luigi. Ma quando il giovane viene a sapere del sublime gesto di Sabina, preso dal rimorso della sua colpa, confessa la verità al padre, poi va a cercare la giovane che è scomparsa senza lasciare traccia. In realtà, Sabina ha trovato un umile lavoro e cerca di rifarsi una vita, ma sulla sua strada incontra la perfida Julie, la quale, furente per essere stata abbandonata da Luigi, decide di perdere la fanciulla, affinché, anche se Luigi la ritrovasse, non potrebbe che

distaccarsene subito, disgustato dal disonore. Ma i piani della disonesta Julie non si realizzano perché Luigi arriva in tempo a salvare la pecorella smarrita, ma non perduta», tradotto dal «Pathé Journal», Parigi, 1917. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto che ritrae Stacia Napierkowska nel film. Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 22. Titolo francese: *Sabine*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 260.

302. Anno: **1917**; titolo: *Seconda moglie, La*; regia: Elio Gioppo; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Stacia Napierkowska, Elio Gioppo, Silvia Malinverni; visto di censura: 12653 del 01.05.1917; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 732 m; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Scarse le tracce di questa breve produzione della Film d'Arte Italiana. Un tamburino pubblicitario informa trattasi di una vicenda drammatica, in cui una prima moglie, creduta morta, ritorna e mette in pericolo un ricostituito focolare tra il vedovo e una seconda moglie». Note: Cfr. anche: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, Roma, p. 22. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 268.

303. Anno: **1917**; titolo: *Siluramento dell'Oceania, II*; regia: Augusto Genina; produzione: Ambrosio-film, Torino; interpreti: Cecyl Tryan, Ileana Leonidoff, Alfredo Boccolini (Galaor), Vasco Creti, Oreste Bilancia, Pietro Pesci, Armando Pilotti (Fricot); fotografia: Narciso Maffeis; soggetto: Augusto Genina; sceneggiatura: Augusto Genina; scenografia: Giulio Folchi; visto di censura: 13024 del 01.10.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione

romana: 05.01.1918; lunghezza originale: 1808 m; genere del film: avventura. Trama: «Una coppia di malfattori si appropria di un importante documento custodito in un castello. I legittimi proprietari, aiutati da un erculeo castigamatti, riusciranno, dopo innumerevoli avventure, tra cui la più spettacolare riguarda appunto il siluramento della nave Oceania, a smascherare e catturare i colpevoli e a recuperare il maltolto». Note: «La censura pose le seguenti condizioni: "Nel terzo sottotitolo della parte prima e nel radiotelegramma riportato nella parte stessa, eliminare ogni accenno alla Germania e all'affondamento del Lusitania. Modificare le diciture, in modo che il personaggio cui è attribuita la parte del radiotelegrafista non figuri di appartenere alla Marina mercantile italiana, né a quella di altre nazioni alleate o neutrali"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 271.

304. Anno: **1917**; titolo: *Thais* [altrove Thaïs]; regia: Anton Giulio Bragaglia, Riccardo Cassano; produzione: Novissima-film, Roma; interpreti: Thais Galitzky (Vera Preobrajenska/Thais), Ileana Leonidoff (Bianca Stagno-Bellincioni) [sic ma Bianca Belincioni Stagno, dalle didascalie del film], Mario Parnagnoli (il conte di San Remo), Augusto Bandini (Oscar), Dante Paletti, Alberto Casanova (due corteggiatori); fotografia: Luigi Dell'Otti; soggetto: Anton Giulio Bragaglia; sceneggiatura: Anton Giulio Bragaglia, Riccardo Cassano; scenografia: Enrico Prampolini; visto di censura: 12429 del 30.01.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 04.10.1917 (Roma); lunghezza originale: 1446 m; scena e tipologia di danza: modernismo coreutico; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «La contessa Vera Preobrajenska, che gli amici hanno soprannominato "Nitchevo", ha saputo crearsi una certa reputazione per le sue stravaganze letterarie con lo pseudonimo di "Thais". Ispirandosi nella sua folle vita alla celebre cortigiana, ha sempre attorno a sé uomini che la adorano, pronti a fare qualunque cosa per lei, che invece disprezza e li tratta come burattini. Tra i suoi corteggiatori v'è un uomo freddo e distaccato, il Conte di San Remo, che desta la sua attenzione e anche quella della

sua amica, la danzatrice e cavallerizza Bianca Stagno-Bellincioni. Thais invita il Conte nella sua casa e dispiega tutte le sue arti per sedurlo e quando l'uomo si lascia andare al gioco e le dichiara il suo amore, Thais lo respinge sprezzantemente. Poi racconta la sua prodezza a Bianca, la quale, innamorata senza speranza del conte, medita di togliersi la vita: monta a cavallo, a mò di amazzone e corre via in una folle galoppata. Un improvviso ostacolo, Bianca cade e viene raccolta morente. Quando Thais viene a sapere della morte di Bianca, presa dal rimorso di aver spinto alla disperazione la povera amica, decide a sua volta di porre fine ai suoi folli giorni e si lascia asfissiare dai vapori mortali che fuoriescono da strane fessure a forma di occhi che decorano il suo salotto». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «*Thais* - una scena». Lo stesso volume in nota informa che: «Gli "Echi degli spettacoli" de "La Stampa" di Torino (02.12.1918) informano che "l'audace fantasia futuristica" di Anton Giulio Bragaglia, ove gli spettatori potranno divertirsi ammirando l'arte suggestiva e originalissima delle due più degne sacerdotesse della posa classica, Thais Galitzky e Ileana Leonidoff, è divisa in quattro atti così intitolati: *Thais, incubo di eleganza ed ossessione dello stile; Il sogno della posa; Follia dell'immaginazione; Delirio dell'originalità*. Del film esiste una copia, largamente incompleta, presso la Cinémathèque française, intitolata *Les possédées* e spesso confusa, anche dallo stesso Bragaglia, con il successivo *Perfido incanto* (1918). Motivo di curiosità desta il fatto che il personaggio della cavallerizza amica di Thais, interpretata dalla danzatrice Ileana Leonidoff, sia presentata come "la bella e seducente Bianca Stagno-Bellincioni", cioè con il nome e cognome di un'attrice all'epoca abbastanza nota, interprete di numerosi film diretti dalla madre, l'ex cantante Gemma Bellincioni-Stagno. L'attribuzione è probabilmente dovuta al fatto che la Stagno-Bellincioni è stata l'interprete italiana della *Thais* di Messenet». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 284-285.

305. Anno: **1917**; titolo: *Tragica fine di Caligula Imperator, La*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Raffaello Mariani (Caligola), Stacia Napierkowska (la danzatrice o la schiava Egle), Elio Gioppo, sig. Marconi Masi; soggetto: Jean Carrère; sceneggiatura: Jean Carrère; visto di censura: 12693 del 30.04.1917; distribuzione: Pathé; lunghezza originale: 1265 m (Pathécolor); scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Il film ha episodi grandiosi, con la visione delle catacombe e dei riti dei primi cristiani, le foreste imperiali in tutto il loro barbaro splendore, con la figura crudele dell'imprenditore Caligola, stravagante e megalomane, di una raffinata danzatrice orientale, di un gigante buono», dalla pubblicità apparsa sul «Mattino», Napoli, 1917. Note: Altri titoli: «*Caligola o Dementia Caligulae Imperatoris*». Titolo francese: *Caligula* (Cfr.: Henri Bousquet, Vittorio Martinelli, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova serie, n° 8, 1988, p. 22). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 288.

306. Anno: **1917**; titolo: *Treno di lusso*; regia: Mario Bonnard; produzione: General-Megale film, Roma; interpreti: Leda Gys (Petite), Mario Bonnard (l'ingegnere Walter), la troupe dei Faraboni (se stessi), Flora Severati (la moglie di Walter); fotografia: Mauro Armenise; soggetto: dall'omonimo romanzo di Umberto Notari; adattamento: Mario Bonnard; sceneggiatura: Mario Bonnard; scenografia: Alberto Moretti; visto di censura: 12977 del 01.09.1917; prima proiezione pubblica/prima visione: 18.10.1917 (Roma); lunghezza originale: 1655 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Petite inizia il suo calvario nello spasimo della maternità. Ha avuto un figlio da un uomo che dopo averla sedotta, l'ha lasciata nella miseria. E nella sala, luminosa, sfolgorante, satura di piacere e di vizio, di un Bal Tabarin, Petite è costretta a danzare per mettere insieme i pochi soldi necessari ad acquistare le medicine per la propria creatura morente. Ma non riuscirà a salvarla.

Nell'animo di Petite non rimane che il triste ricordo della sua dolorante maternità: ogni altro sentimento è soffocato dalla disperazione della vita. Ma la disperazione è la fonte del cinismo. E col cinismo si acuisce e si tempera la femminilità di Petite, che compie rapidamente l'ascensione fino agli estremi vertici della fortuna mondana. Nel suo cuore non c'è più che l'odio: nella voluttà del piacere c'è l'acre spirito della vendetta contro le ingiustizie della vita. Solo un tenue ricordo si affaccia di tanto in tanto alla sua anima: quello del buon ingegner Walter, incontrato al tabarin e che ha saputo rincuorarla la prima volta. Walter ha moglie, un figlio; ma la bellezza di Petite lo affascina, lo conquide, lo trascina, gli fa dimenticare ogni obbligo, ogni altro affetto. E Petite, nella sua anima ormai temprata nel cinismo, sente nascere l'amore. È abbandono pieno, completo, delirante, del cuore e dei sensi. Ma in una casa un altro cuore soffre. È la compagna di Walter che si vede sfuggire l'amore. Un colloquio. Petite tenta di resistere, ma quando apprende che Walter ha un figlio, che una povera madre può essere abbandonata nel dolore, le ritorna alla memoria la piccola tomba sotto cui dorme la sua creatura e sacrifica l'amore sull'altare della maternità. Partirà via, nel treno di lusso. Walter non la rivedrà mai più», dalla brochure pubblicitaria del film. Note: Il volume di V. Martinelli riporta un'immagine con la seguente didascalia «*Treno di lusso* - illustrazione». Altri titoli: *Alla ventura*; *L'avventuriera del circo*; *L'avventuriera del Bal Tabarin*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 291-292.

307. Anno: **1918**; titolo: *Attentato, L'*; regia: Henrique Santos; produzione: Cines, Roma; interpreti: Dolly Morgan (la nuora), Bruto Castellani (l'atleta), Mimì (la figlia del direttore), Renato Visca (il nipotino), sig.na Poletti (l'amante del direttore), Augusto Mastripietri (il nonno), il cane Chéri; fotografia: Gabriele Gabrielian; visto di censura: 13632 del 01.08.1918; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione pubblica/prima visione: 12.12.1919 (Roma); lunghezza originale: 1582 m; scena e tipologia di danza: danza di varietà?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: azione. Trama: «Un vecchio

emigrato, cui è morto il figlio, torna ricco in Italia, alla ricerca della nuora e del nipotino. La donna, che è una ballerina, lavora in una compagnia di varietà. Appena il vecchio la rintraccia, scrive al direttore della compagnia perché la liberi dal contratto e la preghi di venire da lui col figlio. Ma il direttore concepisce il diabolico piano di far passare la sua amante e la bambina da loro nata per i legittimi parenti, che il vecchio non conosce personalmente. Ma il suo intrigo è scoperto da Ursus, un atleta che lavora nel teatro, il quale cerca di impedire il disonesto inganno. Il direttore gli scatena contro altri atleti da lui prezzolati, poi rapisce e nasconde il vero nipotino. Dopo una terribile lotta su di un treno e con l'aiuto di un cane sapiente, l'atleta riesce ad avere ragione dei torvi sicari del direttore e a far ricongiungere nuora e nipote al loro parente». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la didascalia: «Dolly Morgan». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 16.

308. Anno: **1918**; titolo: *Attila*; regia: Febo Mari; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; interpreti: Febo Mari (Attila), Maria Roasio (Onoria), Ileana Leonidoff (Ildico), François-Paul Donadio, Nietta Mordeglia (Creca); soggetto: Febo Mari; sceneggiatura: Febo Mari; scenografia: Pietro Canonica, Carlo Stratta, Ettore Ridoni; visto di censura: 13294 del 01.02.1918; distribuzione: Pittaluga; prima proiezione pubblica/prima visione: 04.03.1918 (Roma); lunghezza originale: 2048 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Il film - diviso in sei capitoli - racconta i principali eventi della vicenda di Attila, dal fratricidio che gli permette, eliminando Bleda, il fratello buono, di porsi alla testa degli Unni, alle subdole astuzie diplomatiche per tener buoni i Visigoti e avere mano libera verso l'Impero Romano d'Oriente, dalle vittoriose e sanguinose campagne attraverso la Francia e il Nord dell'Italia, alle numerose donne della sua vita: la moglie ripudiata Creca, la sensuale danzatrice di Bulgaria, Ildico, e la romana Onoria che otterrà per aver risparmiato la distruzione di Roma e che lo ucciderà nella notte delle nozze». Note: Il volume di V. Martinelli riporta in nota gli interventi della censura: «Ecco le soppressioni

richieste dalla censura: 1. Ridurre la danza di Ildico a un fuggevole accenno e sopprimere le espressioni di concupiscenza degli astanti dopo la danza stessa. 2. Sopprimere la scena in cui Carpilione in ceppi è blandito dalla concubina di Attila. 3. Eliminare la scena in cui Attila palpa Onoria e poi sale sul letto». Lo stesso volume contiene una foto con la didascalia: «*Attila* - Febo Mari» Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 17-19.

309. Anno: **1918**; titolo: ***Ballerine***; regia: Lucio D'Ambra; produzione: Do. Re. Mi., Roma; interpreti: Mary Corwin (Colette), Ernesto Sabbatini (il conte Mario), Gemma De Sanctis (la madre di Mario), Achille Vitti (il padre di Mario), Mira Terribili, Stella Blu, Guglielmo Sabbatini, Federico Pozzone, Emanuele Zaeslin, Ulderico Persica, Giorgio Naglos, Vincenzo D'Amore ed il corpo di ballo del Teatro Costanzi di Roma; fotografia: Alfredo Donelli; soggetto: Lucio D'Ambra; sceneggiatura: Lucio D'Ambra; scenografia: Giuseppe Sciti, Luigi Antonelli; visto di censura: 13499 del 01.05.1918; prima proiezione pubblica/prima visione: 18.05.1918. (Roma); lunghezza originale: 2006 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Il conte Mario, che vive con la madre cieca, si innamora di Colette, una ballerina, e la vuole sposare. Colette, che pure ama Mario, acconsente, ma trova in suo padre una inattesa opposizione al matrimonio. Ella si meraviglia, vuol fuggire di casa e suo padre finisce per rivelarle che Mario non è che suo fratello, frutto di antichi e illeciti amori tra lui e la contessa. Colette, disperata, se ne va a Parigi dove, con una vita di dissolutezze, cerca di attirarsi il disprezzo e l'oblio di Mario, ma invano, poiché questo la raggiunge, la perseguita con il suo amore e finisce per ucciderla». Note: Il volume di V. Martinelli riporta quella che si presume essere un'immagine promozionale del film, che ritrae una ballerina classica in tutù. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 24. Cfr. anche Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio*

d'Ambra. Il cinema, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 41-47, dov'è riportata la sceneggiatura della prima parte del film (l'unica pubblicata), tratta da «L'Arte Cinegrafica», Roma, 1,2,15 giugno 1918 e 3-4, 15-31 luglio 1918.

310. Anno: **1918**; titolo: *Carnevalesca*; regia: Amleto Palermi; produzione: Cines, Roma; interpreti: Lyda Borelli (Lyda), Livio Pavanelli (Luciano), Renato Visca (Luciano da bambino), Mimì (Lyda da bambina); fotografia: Giovanni Grimaldi; soggetto: Lucio D'Ambra; visto di censura: 13199 del 01.01.1918; prima proiezione pubblica/prima visione: 01.03.1918 (Roma); lunghezza originale: 1755 m; scena e tipologia di danza: danza di società (minuetto); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «L'azione di questo "iridescente bouquet di quattro carnevali" si svolge nel castello di Malesia. Il carnevale bianco mostra i giovani figli di un sovrano ed i loro cuginetti e cuginette che si divertono in giochi festosi e fantastici come il candore della loro età. Ma gli anni passano e Luciano, erede della corona, si innamora di Lyda, una gentile fanciulla. Ed è il carnevale azzurro. Ma quando si accorge che si cerca di strappare Lyda alla sua passione, rinuncia al trono e fugge con lei per perpetuare la sua felicità. La fuga del principe alimenta le ambizioni tra i cugini che aspirano allo scettro: si distruggeranno tra di loro. Ed è il carnevale rosso. Tra gli aspiranti vi è Carlo, che pensa di essere il prescelto, ma, temendo che il vecchio re possa cambiare idea e richiamare il legittimo erede, tesse un'insidia a Luciano e lo pugnala proditoriamente. È il carnevale nero», da una presentazione pubblicitaria. Note: Il volume riporta una foto con la seguente didascalia: «Carnevalesca - scena d'insieme con Lyda Borelli». Il volume riferisce anche la seguente nota critica, tra le altre: «E quando credete che il dramma cominci, comincia invece il carnevale dei bambini, il carnevale bianco. E allora giù: bambini, pulcinella, pierrots, arlecchini, bambini in culla, in carrozzella o ruzzolanti per terra, bambini che giostrano, che ballano, che corrono in lungo, in largo e in giro, che conversano, che fanno ricevimento. E dopo i bambini, i grandi, vestiti da bambini, e più pulcinaelli di loro, e più di loro grotteschi», Vice in «La

vita cinesatografica», Torino, 22.03.1918. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 41-42.

311. Anno: **1918**; titolo: *Danza del velo, La*; produzione: Excelsa-film, Torino; interpreti: Lydia Quarante, Miss Beatty; visto di censura: 13564 del 01.06.1918; prima proiezione pubblica/prima visione: 15.07.1919 (Roma); lunghezza originale: 1665 m. Note: il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota, «Ed abbiamo avuto tutto l'agio di accorgerci che questa danza è una solenne porcheria», Zac. [C. Zappia] in «Cronache dell'attualità cinematografica», Roma, 20.07.1919. Altro titolo: *Le gemelle di Charenton*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 54.

312. Anno: **1918**; titolo: *Giflée*; regia: Ivo Illuminati; produzione: Silentium-film, Milano; interpreti: Linda Pini (Gipsy/Giflée), Mary Impaccianti (Babya), Gino Tessari (John), Vittorio Pieri (Edward Stephenson), Lolley Barnett, Paolo Wullmann; fotografia: Leonardo Ruggeri; soggetto: Giuseppe Adami; visto di censura: 13438 del 01.03.1918; prima proiezione pubblica/prima visione: 15.10.1918 (Roma); lunghezza originale: 1620 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia. Trama: «Una ragazza americana milionaria è affetta da una pigritia inverosimile, al punto di arrivare ad addormentarsi persino dinanzi ad una dichiarazione d'amore. Da questa fiacchite acuta la risveglia, un giorno, un sonoro schiaffo dell'operoso genitore, ed ecco che Gipsy si trasforma sull'istante e, per dar prova della attività che tutta la investe, decide di partire immediatamente per l'Europa, per guadagnarsi da vivere con il proprio lavoro. Nel vecchio continente, sotto il nome di Giflée, diventa successivamente cantante di teatro, ballerina, chauffeur, nurse e persino poliziotto dilettante, finché un suo spasimante, mandato dal genitore di Gipsy alla ricerca

della bizzarra americanina, non la rintraccia ed ella decide di tornare a New York, ove i due si sposteranno», da un volantino pubblicitario. Note: Il volume di V. Martinelli riporta l'immagine di un flano pubblicitario del film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 99.

313. Anno: **1918**; titolo: **Lolita**; regia: Ugo Falena; produzione: Tespi-film, Roma; interpreti: Bianca Bellincioni-Stagno (Lolita), Guodo Trento (il principe Gilberto d'Ardea), Enrico Roma (Guido Branci), Lea Campioni (la madre di Lolita), Ramiro Arosa (Frasquito, il toreador), Romano Zampieri; fotografia: Giorgio Ricci; soggetto: Nelly Jean Carrère; visto di censura: 13753 del 01.12.1918; prima proiezione pubblica/prima visione: 04.11.1919 (Roma); lunghezza originale: 1602 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Una bella operaia può essere ben felice vivendo nella modesta casetta ed accontentandosi della corte di un umile giovane delle sue condizioni. Ma le ambizioni che accecano i poveri col desiderio di salire, l'inconsideratezza dei nobili ricchi che reputano la donna del popolo solo strumento di piacere di cui ad ogni istante si possa fare facile getto, l'amante fedele lusingato e giocato, il nobile principe che si accorge di seriamente amare l'amante dopo di averla ripudiata: sono questi gli elementi che sviluppano forti passioni in cui la sincerità umana non manca e che apportano al lavoro un vivo movimento drammatico approdante ad una tragica fine», da un volantino pubblicitario. Note: Il volume di V. Martinelli in nota informa della presenza di una presunta scena di danza, attraverso il resoconto degli interventi censori: «La censura inferse seri tagli: vennero infatti soppresse una scena in cui la protagonista si getta sulle ginocchia di un uomo, alcuni "abbracciamenti lascivi" tra i due amanti, due scene in cui Lolita appare seminuda o balla "lascivamente" il tango, oltre alle scene della corrida, con tutti i maltrattamenti verso il toro». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L,

n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 119.

314. Anno: **1918**; titolo: *Maria di Magdala*; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (Maria di Magdala), Guido Guiducci (Gesù Cristo), Alfredo Bracci; fotografia: Ottorino Tedeschini; visto di censura: 13641 del 01.07.1918; lunghezza originale: 1352 m; genere del film: drammatico. Trama: «Ricostruzione della vita di Maria di Magdala, la peccatrice redenta dalla parola del Nazzareno». Note: Il volume di V. Martinelli informa in nota, «Anche noto come *La Maddalena*, il film venne severamente tagliato in numerose scene di orgia, di sensualità e di lascivia che apparivano nel primo atto». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 138.

315. Anno: **1918**; titolo: *Morte rossa, La*; regia: Giuseppe De Liguoro; produzione: Lux-Artis film, Roma; interpreti: Manon Nierska (Nigrita), Rinaldo Rinaldi (Giorgio), Mario Parpagnoli (Steno Flavius), Lia Monesi-Passaro (Ketty); fotografia: Luigi Dell'Otti; soggetto: quattro episodi ed un epilogo di Auro degli Asfodeli; visto di censura: 01.10.1918; scena e tipologia di danza: modernismo coreutico?; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Manon Nierska (Nigrita), genere del film: avventura. Trama: «Si tratta di una vera e propria grandinata di avventure, con un cumulo di fughe, inseguimenti, ecc. ecc.», Sic. in «La rivista cinematografica», Torino, 10.09.1920. Note: Il film è diviso in quattro episodi ed un lungo epilogo: I) *Il giuoco del destino*: visto di censura 13872 del 01.10.1918; lunghezza originale 1549 m; II) *Il segreto dell'astronomo*: visto di censura 13873 del 01.10.1918; lunghezza originale 1395 m; III) *In fondo al mare*: visto di censura 13874 del 01.10.1918; lunghezza originale: 1353 m; IV) *Le realtà dei sogni o Le fantasie dell'oppio*: visto di censura 13875 del 01.10.1918; lunghezza originale 1239 m; epilogo: *La*

liberazione di Gerusalemme. Tra i numerosi tagli inferti al film dalla censura, dei quali dà puntualmente conto il volume di V. Martinelli, figura anche il seguente: «Vennero soppresse le danze "lascive" di Nigrita e la scena in cui Flavio fugge dall'ergastolo». Nello stesso volume si trova una foto di Manon Nierska. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 154.

316. Anno: **1918**; titolo: *Parabola di una vita, La*; regia: Alberto A. Capozzi; produzione: Megale-film, Roma; interpreti: Alberto A. Capozzi, Piera Bouvier, Mary Sirvant, Anna Pouget; fotografia: Mauro Armenise; soggetto: Luigi Di Stefano; visto di censura: 13311 del 01.02.1918; distribuzione: Contestabile; prima proiezione pubblica/prima visione: 09.01.1919 (Roma); lunghezza originale: 1513 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: sentimentale. Trama: «Storia di una donna perduta che si redime per l'amore di un uomo buono». Note: Il volume di V. Martinelli informa in nota che «Secondo la testimonianza di Piera Bouvier, che di questo film ha un vago ricordo, Alberto Capozzi si prestò personalmente ad insegnarle una danza scatenata che l'attrice doveva eseguire ed il risultato fu eccezionale, poiché altre recensioni, meno negative di quella riportata (ed unica reperita), avrebbero esaltato quella scena come la migliore». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 177.

317. Anno: **1918**; titolo: *Saffo*; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (Saffo), Guido Guiducci, Mario Cusmich, Alfredo Bracci, Carlo Lanner; fotografia: Tommaso di Giorgio; soggetto: Antonio Lega; sceneggiatura: Antonio Lega; visto di censura: 13869 del 01.09.1918; prima proiezione pubblica/prima visione: 02.03.1921 (Roma); lunghezza originale: 1398 m; scena e tipologia di danza: *danza del dolore*

(modernismo coreutico?); genere del film: drammatico. Trama: «Libera ricostruzione della vita, degli amori e dei dolori della poetessa di Lesbo». Note: Il volume di V. Martinelli riporta un'interessante nota critica: «Interni ricchi e panorami pittoreschi; la Leonidoff di lavora benissimo; di grande effetto scenico ed emozionante è "la danza del dolore"», Effe in «La rivista cinematografica», Torino, 10.06.1923. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, p. 212.

318. Anno: **1918**; titolo: *Stradivarius*; regia: Vasco Salvini; produzione: Olympus-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (Isaura), Guido Guiducci (Fantasio), Giovanni Gizzi (Dorio Franti), Vasco Salvini, Emilia Giorgi, Laura Zanon-Paladini; fotografia: Arrigo Cinotti; soggetto: Francesco Longhi; visto di censura: 13658 del 01.07.1918; Prima visione pubblica romana: 17.05.1919; lunghezza originale: 1185 m; genere del film: drammatico. Trama: «Dorio Franti, un celebre violinista, si è rinchiuso assieme al suo prezioso Stradivarius in una casa deserta, dopo che Elena, sua unica figlia, sedotta da un avventuriero, ha abbandonato la casa paterna. Qualche tempo dopo, Elena, dopo aver tentato invano di ottenere il perdono del padre, è morta di stenti. La piccola Isaura, sua figlia, vive ora con il nonno, da questi quasi ignorata, perché Dorio vede in lei il frutto della vergogna. Isaura cresce assieme a Fantasio, un giovinetto che abita con due zie bigotte in una casa affianco. Il ragazzo è un appassionato di violino, ma è costretto ad esercitarsi di nascosto poiché le zie non approvano la vocazione, anzi un giorno gli distruggono lo strumento. Sarà Isaura, in un impeto di generosità, a regalargli il violino del nonno. Sono passati altri anni, è appena finita la grande guerra e Fantasio torna al fronte cieco. Isaura ha invece sposato Angelo Spada col quale non va d'accordo. I due giovani si reincontrano innocentemente e subito Spada, preso da gelosia, instilla dei dubbi sull'onestà della moglie nel credulo Fantasio. Un tragico equivoco conferma i sospetti e Fantasio le grida il suo disprezzo. Quando la verità gli viene rivelata ed egli si reca a cercala per chiederle perdono, è troppo tardi. La giovane si è gettata nel lago. E lui ne seguirà

la sorte». Note: «Alcune scene vennero reputate ripugnanti ed immorali e quindi sopresse in sede di censura: quella in cui il marito cerca di possedere contro la volontà la moglie, il suicidio di Isaura, quella del suo platonico innamorato e quella della morte accidentale del marito». Il volume di V. Martinelli riporta l'immagine di un flano pubblicitario del film, a p. 233. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991, pp. 232-233.

319. Anno: **1919**; titolo: *Chi non crede all'amore*; regia: Alberto Sannia; produzione: Tirrenia-film, Napoli; interpreti: Luciano Molinari (Carlo di Montanero), Haydée Elena Montini, Carla Rosati, Rina Montes, Mario Gambardella, Lina Capeti, Ugo Capeti; fotografia: Rodolfo D'Angelo, Giuseppe Caracciolo; soggetto: liberamente ispirato al romanzo *La statua di carne*⁹²⁸ (1862) di Tebaldo Ciconi; adattamento: Alberto Sannia; sceneggiatura: Alberto Sannia; visto di censura: 13950 del 01.01.1919; distribuzione: regionale; lunghezza originale: 1329 m; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Un uomo che ha perduto la moglie in un incidente, comincia a frequentare i bassifondi della città e a bere. Conosce una prostituta che è una sosia della moglie e se ne innamora. Ma quando la donna cerca di imitare la moglie, vestendosi come lei, l'uomo, preso da una [sic] raptus, l'uccide». Note: Il film è stato inserito nel presente indice poiché in altri film tratti dal romanzo *La statua di carne*, dalle trame risulta la presenza di una scena di danza. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, «Bianco e Nero», a. XLI, n. 1-3, gennaio-giugno 1980, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 59-60.

320. Anno: **1919**; titolo: *Chiamavano Tango, La*; regia: Piero Concialdi; produzione: Alba-film, Napoli; interpreti: Alda Negri, Keren Ferri, Piero Concialdi, Vincenzo Caruso, Silvio Orsini, Hélène Vannelli; fotografia:

⁹²⁸ Vd. anche le voci nn. 109; 144; 145; 385 del presente indice.

Domenico De Chiara; soggetto: G. Gatti; visto di censura: 14569 del 01.09.1919; distribuzione: regionale; lunghezza originale: 1654 m; scena e tipologia di danza: tango?; funzione della danza nel film: diegetizzata?. Trama: «La pubblicità del film informa che si tratta di "scene sentimentali della fazenda brasiliana"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 148.

321. Anno: **1919**; titolo: *Danza del pugnale, La*; produzione: Etoile-film, Torino; interpreti: Lydia Quaranta, Antonio Mugnaini, Angelo Rabuffi, Gherardo Peña, Henriette Le Cler, Alfredo Menichelli; soggetto: Michele Romanos; visto di censura: 14481 del 01.08.1919; distribuzione: regionale; lunghezza originale: 1091 m; Note: Altri titoli: *Artiglio* (o *Artigli*) di belva e *La belva vendicatrice*. Il volume di V. Martinelli propone a p. 79 una foto in primo piano di Lydia Quaranta. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 78-79.

322. Anno: **1919**; titolo: *Dollari e Fraks*; regia: Emilio Ghione; produzione: Itala-film, Torino; interpreti: Emilio Ghione (Za-la-Mort), Kally Sambucini (Za-la-Vie), Oreste Bilancia (il poliziotto Bilach), Amilcare Taglienti (il Paralitico), Ria Bruna (Querida Vargas/Miss Roods), Léonie Laporte; fotografia: Cesare A. Navone; soggetto: Emilio Ghione; prima visione pubblica romana: dal 06.01.1920; scena e tipologia di danza: danza apache?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: avventura. Trama: «Un uomo morente manda a chiamare Za-la-Mort e gli affida la missione di punire un delitto compiuto da ignoti. Za accetta e si reca in America alla ricerca della banda dei temibili "Cappucci bianchi", guidati dallo spietato Paralitico. Il Paralitico utilizza una misteriosa cilena, Querida Vargas, per irretire Za. Querida si presenta come la miliardaria miss Roods, ma Za non le crede. Allora il Paralitico fa rapire Za-la-

Vie, facendo accusare Za-la-Mort del reato. Za viene arrestato, ma Bilach, un detective pasticcone, riesce a farlo evadere. Stremato dalla fuga, Za viene salvato e ospitato da Ebano e Platino a casa di un loro amico, Max, dove Za si traveste da miliardario eccentrico e burlone. E proprio a casa di Max ha luogo l'ultima e risolutiva battaglia con il Paralitico ed i suoi accoliti, con la piena vittoria di Za-la-Mort». Note: Il film è diviso in quattro episodi: *La X di un delitto* (visto di censura 14325 del 01.07.1919, lunghezza originale 1458 m); *La mano inguantata* (visto di censura 14326 del 01.07.1919, lunghezza originale 1237 m); *Quaranta pugnali* (visto di censura 14327 del 01.07.1919, lunghezza originale 1150 m); *Sedia elettrica* (visto di censura 14328 del 01.07.1919, lunghezza originale 1130 m). Il volume di V. Martinelli fornisce accurate informazioni riguardo ai tagli inferti al film dalla censura: «La censura impose numerosi tagli a tutti gli episodi di questo serial. Nel primo venne soppressa una scena in cui Querida chiede a Za di ballare: "L'attrice esprime il desiderio di ballare con un apache" e la successiva scena del ballo. Inoltre venne richiesto di eliminare parole volgari e sconvenienti (non precisate). Al secondo, terzo e quarto episodio vennero tolte tutte le scene - non indicando quali - che non conferivano decoro al corpo della polizia americana. Verso la fine dell'ultimo episodio, si dovette eliminare anche la danza degli apaches». Il volume contiene anche l'immagine di un flano pubblicitario del film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 82-84.

323. Anno: **1919**; titolo: *Donna funesta, Una*; regia: Camillo De Riso; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Tilde Kassay (Nanà), Camillo De Riso, Gustavo Serena, Riccardo Achilli, Lido Manetti, Guido Trento, Franco Gennaro; soggetto: da "Nanà" (1880) di Emile Zola; adattamento: G. P. Pacchierotti; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 21.11.1919; scena e tipologia di danza: danza spagnola?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: Trasposizione cinematografica del romanzo di Emile Zola, *Nanà*. Note: il film è diviso in tre episodi: *La fioraia* (visto di censura 14041 del 01.02.1919, lunghezza

originale 1425 m); *L'artista* (visto di censura 14042 del 01.02.1919, lunghezza originale 1384 m); *La madre* (visto di censura 14043 del 01.02.1919, lunghezza originale 1360 m). Il volume di V. Martinelli fornisce accurate informazioni riguardo ai tagli inferti al film dalla censura. Tra gli altri, nell'episodio *La madre*: «Togliere i quadri in cui si vedono i due ballerini spagnoli nell'atto in cui estraggono rispettivamente dalla tasca e da una calza i coltelli». Altri titoli: *Nanà*, *L'orpello*. Il volume contiene anche una foto che ritrae «Tilde Kassaj» [sic]. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 84-87.

324. Anno: **1919**; titolo: *Due zoccolotti, I*; regia: Enrico Roma; produzione: Tespi-film, Roma; interpreti: Bianca Bellincioni (Ménette), Enrico Roma (Flammen), Pietro Pezzullo (Giannetto), Ettore Baccani (Antonio Maes), Rina Calabria (Lisa); fotografia: Giorgio Ricci; soggetto: da un romanzo di Ouida; sceneggiatura: Enrico Roma; visto di censura: 14030 del 01.03.1919; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione pubblica/prima visione: 16.10.1919 (Roma); lunghezza originale: 1679 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Ménette, una trovatella, è stata raccolta ancora in fasce da papà Antonio. Cresce nel minuscolo villaggio olandese e diventa donna. La vita, semplice e gaia, trascorre normale. Nel giorno della sua festa, Antonio le regala un paio di zoccolotti rossi. Si tiene una gara di fumatori di pipa: Antonio vince, ma lo sforzo lo uccide. Rimasta sola, Ménette comincia a vendere fiori. In paese giunge il pittore Flammen che le chiede di posare per lui e la ragazza accetta. Nasce un breve amore, ma Flammen deve ripartire e giura che tornerà, ma non è vero. E Ménette aspetta fiduciosa. Un giorno la informano che Flammen è moribondo. Calzati gli zoccolotti rossi, la fanciulla si reca in città, cerca disperatamente il suo amato, ma lo trova solo dopo molta fatica. Flammen, tutt'altro che malato, sta invece danzando tra belle dame ed eleganti cavalieri. Ménette lo vede attraverso i vetri e fugge nella neve, piangendo e dimenticando gli zoccolotti. Il freddo, la fame, la disperazione la uccidono. E quando Flammen,

uscendo, vede gli zoccoletti e cerca Ménette, è troppo tardi...». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 93-94.

325. Anno: **1919**; titolo: *Fracassa e l'altro*; regia: Eugenio Testa; produzione: Mari-film, Torino; interpreti: Francesco Casaleggio (Fracassa), Valentina Frascaroli (Nelly Bajard), Dante Testa, Arnaldo Arnaldi, Oreste Grandi; fotografia: Massimo Terzano; soggetto: Eugenio Testa; sceneggiatura: Eugenio Testa; distribuzione: regionale; scena e tipologia di danza: danza di varietà?; genere del film: avventura. Trama: «Mentre al Varietà una danzatrice compie le sue danze luminose, nella perfetta oscurità del teatro, due manigoldi, per ordine del cugino che aspira alle sue ricchezze, rapiscono Nelly Bajard. Ma in teatro è presente Beval che, accortosi della strana sparizione, dà l'allarme e, in unione a Fracassa, si pone sulle tracce dei delinquenti. Attraverso una serie di avventure emozionanti, finalmente la forza di Fracassa e l'ingegno di Baval [sic] riescono a liberare la giovane che, in segno di gratitudine per il suo salvatore, che ha imparato ad amare tra tante peripezie, lo sposa», «Rassegna del teatro e del cinematografo», Milano, dicembre 1926. Note: Il film è diviso in due serie. In una nota critica riportata nel volume di V. Martinelli si trova: «L'avventuriero Lavert d'accordo con la ballerina Suzon rapisce la signorina Nelly Bajard. Fracassa entra in aiuto del buon Beval alla ricerca di essa e le scene si svolgono sul solito metro di fughe e inseguimenti, anche sui tetti e sui treni in corsa. L'inconveniente maggiore è che il primo e il secondo atto hanno frequenti scene di teatro di varietà, e questi luoghi non si vorrebbero far conoscere mai ai nostri ambienti, anche quando, come qui, gli spettacoli che vi si danno, non raggiungono gli estremi dell'indecenza. Per adulti, se corretta», Anon[imo]. in «La rivista di letture», Milano, maggio 1925). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 112-113.

326. Anno: **1919**; titolo: *Friquet*; regia: Gero Zambuto; produzione: Lombardo-film, Napoli; interpreti: Leda Gys (Friquet), Alberto Nepoti (Uberto di Ganges), Adriana Vergani (Yseult), Piero Concialdi (Schlemmer), Gernaro Berenzoni (Mafflu), Ignazio Lupi, Fulvio Chialastri; fotografia: Vito Armenise; soggetto: dall'omonimo romanzo (1894) di Gyp; sceneggiatura: Amleto Palmeri; visto di censura: 14554 del 01.09.1919; prima proiezione pubblica/prima visione: 26.03.1920 (Roma); lunghezza originale: 1660 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Friquet è la piccola danzatrice di un circo dove subisce i maltrattamenti del padrone ed invece trova protezione e conforto in Mafflu, il saltimbanco che la raccolse bambina dalla strada. I due protestano con il sindaco del paese, Uberto de Ganges, per i maltrattamenti [...] questi, impietositosi, accoglie la ragazza nel castello dove abita. Poi, dovendo partire, l'affida ad Yseult, che in passato aveva amato, ma che era andata in sposa ad un essere dissoluto ed indegno, Schlemmer, divenuto peraltro amante d'una canzonettista. Schlemmer tenta di sedurre Friquet che lo respinge sdegnata e che attende con ansia il ritorno di Uberto, di cui s'è innamorata. Ma al ritorno dell'amato, Friquet s'accorge che anche Yseult lo ama ancora, anzi le chiede di accettare la corte di Schlemmer, di modo che lei possa avere campo libero con Uberto. Friquet respinge l'indegna proposta e fugge, torna al circo, diventa celebre e ricca come trapezista. Ma Schlemmer non l'ha dimenticata. Una sera penetra in camerino e tenta di usarle violenza. Friquet si difende, lo uccide e poi, dall'alto del trapezio, si dà volontariamente la morte», «La rivista cinematografica», Torino, 25.05.1920. Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Leda Gys in *Friquet*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 114-116.

327. Anno: **1919**; titolo: *Giogo, II*; regia: Gaston Ravel; produzione: Cines, Roma; interpreti: Thea (Zoe), Enrico Roma (Rinaldo), Nadja Angiulli (Rita), Sandro Salvini (Riccardo), Amedeo Ciaffi (Dr. Caselli), Sylvia Mâitre, Marion May; fotografia: Guido Di Segni; soggetto: Gaston Ravel; sceneggiatura:

Gaston Ravel; visto di censura: 14238 del 01.05.1919; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 07.09.1919; lunghezza originale: 1581 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Il dottor Caselli, autore di numerosi studi in cui sostiene che il carattere dell'individuo sia espressione dell'ambiente e non di elementi atavici, adotta Zoe, la figlia di un assassino e la fa crescere insieme alla propria figlia Rita. Diciotto anni dopo, la sua teoria sembra confermata dal fatto che Zoe è diventata, almeno all'apparenza, una fanciulla educata e riservata. Ma appena Rita s'innamora di Riccardo, il carattere di Zoe cambia gradualmente. Non solo fa innamorare di sé Riccardo, ma diventa segretamente l'amante di Rinaldo, un avventuriero con il quale, di nascosto, partecipa ad orge sfrenate. Per un imprevisto incidente, la vera natura di Zoe viene rivelata sia a Riccardo, che ritorna da Rita, sia al dottor Caselli, le cui teorie vengono clamorosamente disattese. Zoe diventa una ballerina in un locale malfamato, mentre il povero Castelli [sic], ridotto ormai ad un relitto trova un po' di felicità nella prossima maternità di sua figlia». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 122.

328. Anno: **1919**; titolo: *Girotondo degli undici lancieri, II*; regia: Lucio D'Ambra; produzione: D'Ambra-film, Roma; interpreti: Mary Corwin (Rosalba), Romano Calò (il principe Ludovico), Achille Vitti (il Duca), Rosetta D'Aprile, Amerigo Di Giorgio, Romano Zampieri, Sig.ra Vitti, Sig.ra Pasquali; fotografia: Umberto Della Valle; soggetto: Lucio D'Ambra; sceneggiatura: Lucio D'Ambra; scenografia: Tito Antonelli; visto di censura: 14655 del 01.11.1919; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 20.12.1920; lunghezza originale: 1918 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia romantica. Trama: «Nel regno dell'Illusione si compiono le grandi manovre comandate dal principe ereditario e da dieci lancieri vestiti di bianco, i quali hanno tutta l'aria di conoscere le strategie dei tabarins, ma non certo quella dei campi di battaglia. Questi undici lancieri, principe compreso,

arrivano in un castello dove vi sono altrettante nobili donzelle, una delle quali, diventata muta a causa di uno spavento, è continuamente derisa dalla sorellastre. La muta si innamora del principe ereditario gli salva la vita, riacquista la parola e lo sposa». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «E il titolo? Ci si chiederà: "Che c'entra il girotondo?"- Il girotondo c'entra perché in una certa scena gli undici candidi lancieri corrono e ballano in compagnia delle sette damigelle, intorno all'infelice muta». (La vedetta in «La rivista cinematografica», Torino, 10.07.1920). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 123-124.

329. Anno: **1919**; titolo: *Giuliano l'apostata*; regia: Ugo Falena; produzione: Bernini-film, Roma; interpreti: Guido Graziosi (Giuliano l'apostata), Ileana Leonidoff (Eusebia), Silvia Malinverni (Elena), Ignazio Mascalchi (L'Imperatore Costanzo), Marion May (il paggio Taiano), Rina Calabria (Isa, la schiava negra), Filippo Ricci (Atanasio), Claudio Caparelli (Oribasio), Mila Bernard (una galilea), Vincenzo D'Amore, Pietro Pezzullo, Eduardo Scarpetta, Lorenzo Benini; fotografia: Tullio Chiarini; soggetto: dal "poema sinfonico in 4 visioni" di Luigi Mancinelli e Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; scenografia: Duilio Cambellotti, Camillo Innocenti; visto di censura: 14598 del 01.09.1919; distribuzione: Cito-cinema; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 31.05.1920; lunghezza originale: 2178 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista; genere del film: drammatico. Trama: «Giuliano, la cui famiglia è stata sterminata dall'Imperatore Costanzo, diviene, per i suoi meriti, comandante delle legioni romane destinate a conquistare le Gallie. Attratto da Elena, moglie di Costanzo, una donna pagana, Giuliano è invece costretto dall'imperatore a sposare sua sorella Eusebia, donna modesta e pia. Eusebia, quando le fortune di Giuliano, che ha domato le Gallie, sono all'apice, fa uccidere Elena dalla schiava Isa, mentre Costanzo, temendo il potere crescente di Giuliano, cerca di sottrargli le legioni migliori per destinarle ad un altro fronte, ma queste si sollevano e proclamano Giuliano imperatore. Alla morte di Costanzo,

sopravvenuta per malattia, e subito dopo seguita dal suicidio di Eusebia per espiare la sua colpa, Giuliano, divenuto Cesare, decide di restaurare il paganesimo. Ma, dopo il primo, effimero consenso della plebaglia, la sua crociata contro la profezia del Cristo si rivela irrealizzabile. Una freccia, scagliata da Taiano, il paggio di Elena, lo ferisce a morte durante la campagna di Persia. Intrattenendosi a parlare stoicamente dell'immortalità dell'anima coi suoi amici, Giuliano chiude la sua vita con l'espressione: "Vinciste Galileo", in cui si riassume la sua tragedia e viene segnata la definitiva vittoria del Cristianesimo». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto di scena del film con la didascalia: «Guido Graziosi in Giuliano l'apostata» e un'altra foto di scena con la didascalia «Marion May, Silvia Malinverni e Rina Calabria in Giuliano l'apostata», a p. 127. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, n. 1-3, «Bianco e Nero», a. XLI, gennaio-giugno 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 125-129.

330. Anno: **1919**; titolo: *Invidia, L'*; regia: Eduardo Bencivenga; produzione: Bertini per la Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Lelia di Santa Cruz), Livio Pavanelli (Conte di Monfiore), Guido Trento (Il Duca), Giulietta D'Arienzo (Contessina di Monfiore), Luigi Cigoli, Maria Riccardi, Camillo De Riso; fotografia: Luigi Filippa; soggetto: G.P. Pacchierotti; adattamento: G.P. Pacchierotti; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 13928 del 01.01.1919; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana 23.05.1919; lunghezza originale: 1936 m (dramma in 5 parti); scena e tipologia di danza: modernismo coreutico, danza orientalista; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Il giovane conte di Monfiore ha una relazione con Lelia di Santa Cruz, una ballerina. La condotta scandalosa e colpevole di Lelia induce l'uomo ad abbandonarla, portando con sé la bambina nata dalla loro unione. Dopo molti anni, Lelia ritrova il conte e gli chiede notizie della figlia, la quale non è morta, come le hanno fatto credere, ma è la ragazza che tutti credono figlia della legittima moglie di Monfiore. La scoperta di questo segreto favorisce il gioco di coloro che invidiano la giovane e ricca contessina.

Ma le insidie non hanno alcun effetto grazie all'amore che la giovane trova in un suo coetaneo». Note: Il volume di V. Martinelli dà conto di un'interessante nota critica: «La Bertini si trova sacrificata nella sua parte e assai svogliata; e però noi non riusciamo a capire perché la Bertini si ostini a far la danzatrice e non si accorga che le sue danze non interessano nessuno e sono spesso esasperanti», Bertoldo in «La vita cinematografica», Torino, 07.05.1919. Lo stesso volume contiene un «Bozzetto pubblicitario di Nicco per il film *L'invidia*». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 137-139.

331. Anno: **1919**; titolo: *Kitra fiore della notte*; regia: Mario Corsi; produzione: Tespi-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff, Guido Guiducci, Rina Calabria, Ludwig Bendiner, Pietro Pezzullo, Brunella Brunelli; fotografia: Arturo Giordani; soggetto: Mario Corsi; visto di censura: 14379 del 01.07.1919; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione romana: 03.02.1920; lunghezza originale: 1741 m; genere del film: drammatico. Note: «Per il rilascio del nullaosta, la censura impose di tagliare le scene di "inaudita ferocia e raccapriccianti" introdotte dalle didascalie: "il vecchio raggiungeva il supplizio - il rifiuto le valse un feroce castigo - L'involontaria, infantile offesa fu ferocemente punita"». Il volume di V. Martinelli riporta un fotoritratto di Rina Calabria, a p. 146. Critica: «Non abbiamo il tempo necessario per cercare nel vocabolario italiano un aggettivo che qualifichi esattamente una simile corbelleria. È inutile raccontare il soggetto ed è inutile parlare della messinscena: entrambi balordi oltre il sopportabile. Ileana Leonidoff è stata presentata con tanta reclame [sic] nell'ambiente cinematografico da farla prendere quasi sul serio. E costituisce, invece, semplicemente e puramente un bluff, perché è una donnetta priva di eccezionali doti di bellezza e assolutamente una nullità come attrice. Per dirne una sola: mentre sta, in un certo punto del film adorando una deità orientale (che ha tutta l'aria di una ignobile statuetta di gesso dipinto), non sa mantenersi seria e si mette a ridere... forse pensando alla ridicolaggine del *fiore della notte*. Mario Corsi se ne è accorto? E allora perché non ha ripetuto il quadro? E se non se ne è

accorto subito (e sarebbe enorme!), perché non ha tagliato quella scena inutile? A meno che non si sia detto che tagliando tutte le scene inutili da questa scellerata Kitra non sarebbe rimasto altro che il titolo [...]. Presentare un baraccone come tempio indiano, farci assistere allo sfilamento di una trentina di straccioni qualificandoli come "il popolo che si ribella al tiranno", esibirci la prima donna e i protagonisti vestiti come una sartina ed un barbiere, significa diffamare l'industria [...]. Non si fa la casa di un Rajà con quindici soldi di cartone e un harem con tre femminucce e con un ambiente che ci sembra d'essere a via Borgognona! Vogliamo augurarci che di simili stramberie non ne vedremo più! [...]], Anon[imo]. [G. Giannini?], in «Kines», Roma, 05.02.1920. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, n. 1-3, «Bianco e Nero», a. XLI, gennaio-giugno 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 145-147.

332. Anno: **1919**; titolo: *Martino il trovatello*; regia: Alberto A. Capozzi; produzione: Megale-film, Roma; interpreti: Alberto A. Capozzi, Piera Bouvier, Nello Carotenuto, Edy Darclea, Mimì, Fernando Del Re, Renato Visca, Adriana Carpi, Emma Farnesi, Attilio D'Anversa, Camillo Talamo, Mario Parpagnoli, Renato Bulla Del Torchio, Valentino Ristori; fotografia: Arturo Gallea; soggetto: dal romanzo *Martin et Bamboche ou Les amis d'enfance* (1847) di Eugene Sue; sceneggiatura: Gaetano Campanile-Mancini; scenografia: Carlo Franciosi; distribuzione: General; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Martino, figlio di una contadina e del Conte Durivean che lo ha ripudiato, viene rapito dal proprietario, Bonin, di un piccolo circo e con i piccoli Bamboccio e Basquine, diventa un acrobata. I tre ragazzi, stanchi della vita girovaga e dei maltrattamenti di Bonin, decidono di fuggire. Ci riescono avventurosamente, ma vengono divisi dalla sorte. Martino viene adottato da Claudio Gerrard, sagrestano della parrocchia del villaggio e ex-fidanzato di sua madre. Il ragazzo diventa grande amico di Regina, una giovane nobile. Passano alcuni anni. Regina si fida con suo cugino Robert che vuole solo i soldi della ragazza per poter far fronte ai debiti con Bonin, l'ex-proprietario del circo ed ora padrone di una bisca. Martino incontra Bamboccio e Basquine, che è diventata

una ballerina di successo. Insieme salvano Regina da Robert e Bonin ed costringono Durivean, il vile genitore di Martino, a pentirsi e a ritirarsi in un convento, dopo aver lasciato al figlio, che la divide con gli amici, tutta la sua fortuna». Note: Il film è diviso in tre episodi: 1) visto di censura 13974 del 01.01.1919 (come i successivi), lunghezza originale 1290 m, prima visione romana 08.12.1919; 2) visto di censura 13975 del 01.01.1919, lunghezza originale 1222 m, prima visione 14.12.1919; 3) visto di censura 13975 [sic] del 01.01.1919, lunghezza originale 1386 m, prima visione 19.12.1919. Il volume di V. Martinelli contiene una foto con la seguente didascalia: «Nello Carotenuto ed i piccoli Mimì e Renato Visca in *Martino il trovatello*». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 166-168.

333. Anno: **1919**; titolo: *Maschera dello scheletro, La*; regia: Domenico Gaido; produzione: Pasquali-film, Torino; interpreti: Henriette Bonard, Bualò, la scimmia Jucci; visto di censura: 1423 del 01.04.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana: 28.12.1919; lunghezza originale: 1083 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; danzatore/danzatrice: Henriette Bonard genere del film: avventura. Trama: «Roba vecchia. L'unica ereditiera di un grande casato che, ancora in fasce, (l'ereditiera, non il casato), cade in mano ad uno sfruttatore, al quale, un bel giorno, sfugge con un compagno di sventura per essere miracolosamente riconosciuta dal vecchio e fedele servo di casa, il quale la fa rientrare in possesso dei suoi beni, passati nel frattempo, per la morte dei genitori, ad un lontano parente povero. Questi, probabilmente seccato di essere di nuovo al verde, coll'aiuto dello sfruttatore, trova (guarda, mò!) una ballerina somigliante perfettamente all'ereditiera che viene rapita e sostituita con un suo fac-simile. Ma l'amico di sventura veglia, ed allora, botte, rivoltellate, fughe, ecc., finché coll'aiuto del servo fedele riesce a far trionfare la giustizia, liberando l'ereditiera e sposandola poi. E... che c'entra tutto questo col titolo?... Le parti dell'ereditiera e della ballerina furono interpretate da Henriette Bonard, ben coadiuvata da altri artisti. Buona la messa in scena del pittore Gaido, come pure la fotografia. In

complesso, il lavoro è riuscito ad interessare, sebbene lo svolgimento dell'azione abbia avuto bruschi salti, dovuti probabilmente ad abbondanti tagli che la pellicola deve aver subito». (Maxime in «La vita cinematografica», Torino, 10.04.1921).
Note: Il volume di V. Martinelli contiene l'immagine di un flano pubblicitario del film, che reca il titolo: *Le Masque au Squelette*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 168-170.

334. Anno: **1919**; titolo: *Mistero della casa di fronte, II*; regia: Eleuterio Rodolfi; produzione: Rodolfi-film, Torino; interpreti: Henriette Bonard (l'incognita), Domenico Serra (Roullè), Armand Pouget, Eleuterio Rodolfi, Ileana Leonidoff; soggetto: Carlo Chaves; visto di censura: 14421 del 01.07.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana: 16.11.1919; lunghezza originale: 1202 m; genere del film: avventura. Trama: «Roullè è accorso in aiuto, una notte, di una bella incognita dai capelli d'oro e dagli occhi di zaffiro, minacciata da un miserabile con la pistola in pugno. Da quell'istante, Roullè vive la più strana, misteriosa avventura, che si concluderà, dopo inenarrabili ed imprevedibili peripezie, nel migliore dei modi possibile», da "Echi degli spettacoli" in «La Stampa», Torino, ottobre 1919. Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto di scena del film, a p. 179. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1919*, n. 1-3, «Bianco e Nero», a. XLI, gennaio-giugno 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 178-179.

335. Anno: **1919**; titolo: *Mistero di Osiris, II*; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (la principessa Nadia / la schiava egizia), Guido Guiducci (il faraone Arexes / il pittore Bernard), Sandro Zappelli, Luigi Giorgi, Tullio Monacelli, Marina Giomar, Ruggero Barni, Giulio Cascapera, l'atleta Spartaco; fotografia: Tommaso De Giorgio; visto di censura: 14587 del 01.09.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana:

14.05.1920; lunghezza originale: 1584 m; genere del film: drammatico. Trama: «L'anima di un Faraone dell'antico Egitto trasmigra nel corpo di un pittore moderno, mentre quella della schiava Nadia "torna" in una principessa. I due si riconoscono, ricordano quello che hanno fatto quattromila anni prima, ma il loro incontro ha un tragico epilogo. La principessa uccide il pittore, vendicando la schiava che il crudele Faraone aveva condannato a morte». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una nota critica nella quale si afferma: «Artisti di scarso valore, all'infuori della celebre danzatrice Ileana Leonidoff e del primo attor giovane, tutto il rimanente potrebbe ritenersi comparsame vero e proprio», Pio Fasanelli in «La Cine-fono», Napoli, 26.05.1920. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 180.

336. Anno: **1919**; titolo: *Moglie scacciata, La*; regia: Giuseppe Pinto; produzione: Gladiator-film, Roma; interpreti: Dora Menichelli (Eva). Guido Trento (Massimo Rosel), Armando Migliari (l'on. Savelli), Renato Trento, Elisa Cantori, Gioacchino Grassi, Riccardo Achilli, Iole Brizzi; fotografia: Lorenzo Romagnoli; soggetto: Roberto Bracco; scenografia: Filippo De Simone; visto di censura: 14469 del 01.09.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana: 21.02.1920; lunghezza originale: 2187 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: sentimentale. Trama: «Eva è una giovane ballerina bella e pura, anche se non le mancano i corteggiatori. Invitata dall'onorevole Savelli a partecipare ad una festa di beneficenza. Savelli s'innamora e la sposa. Dopo aver avuto una figlia, Eva, alla quale il medico consiglia aria di montagna, si reca in un albergo, dove per un contrattempo, è costretta a cambiare stanza, perché nella sua camera è già alloggiato Massimo Ravel. Massimo, di notte, riceve una donna che lascia una traccia dell'incontro clandestino: un fazzoletto con le iniziali: "E.S". Scoppia uno scandalo. Savelli, di fronte alla prova inoppugnabile, scaccia la moglie, ritenendo che le iniziali siano quelle di Eva Savelli. Decisa a salvare il suo onore, Eva si traveste e va ad una festa mascherata dove riesce a smascherare la vera E.S. nella marchesa di Torrebuona, che confessa

la sua colpa a Savelli. Eva e il marito ritrovano la serenità». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Dora Menichelli. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 181-182.

337. Anno: **1919**; titolo: *Notturni*; regia: Guido Di Sandro; produzione: Quirinus-film, Roma; interpreti: Clarette Rosay (Liana D'Albici), Guido Graziosi (Claudio D'Alvis), Georgette Faraboni (Ebe), Augusto Poggioli (Pietro Sergani), Sig.ra Pasquali; fotografia: Lamberto Urbani; soggetto: da *Le quattro stagioni* di Washington Borg; sceneggiatura: Giuseppe Forti; scenografia: Alberto Moretti; visto di censura: 14532 del 01.09.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana: 21.11.1919; lunghezza originale: 1762 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Liana d'Albici si dibatte fra due sentimenti: l'amicizia verso Claudio D'Alvis, un musicista malato che in lei trova la vita ed ispirazione, e la passione per un altro uomo, Pietro Sergani che, per gelosia, l'ha abbandonata, prendendosi per amante una danzatrice, Ebe. Ma nonostante il distacco, Liana e Pietro si amano. Ebe, gelosa, scopre il legame. Due sue lettere anonime a Pietro ed a Claudio avvisano i due uomini che Liana li tradisce entrambi. Claudio, che ha composto un notturno per Liana e che ha riempito la casa di fiori, l'attende invano. Liana torna un giorno da Claudio a suonare il notturno, ma il dolore ha distrutto l'artista. E, mentre ella suona Claudio muore». Note: Il volume di V. Martinelli informa che «vennero censurate scene di danza, considerate provocanti, di baci "lascivi" ed alcune didascalie come "Dove l'altro t'ha baciata, voglio baciarti anch'io!" e "Assolutamente non sarò tua!"». Lo stesso volume contiene una foto di Claretta Rosay. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 192-193.

338. Anno: **1919**; titolo: *Peccatrice casta, La*; regia: Gennaro Righelli; produzione: Tiber-film, Roma; interpreti: Diana Karenne (Wanda), Alberto Pasquali (il conte), Maio Parpagnoli (l'altro); soggetto: Luciano Doria; visto di censura: 13927 del 01.01.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana: 01.01.1919; lunghezza originale: 1561 m; scena e tipologia di danza: balletto?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Wanda è una celebre danzatrice, ma è molto malata. Durante un balletto, sviene ed un conte, che è innamoratissimo di lei, la soccorre e le chiede di sposarlo. La donna accetta, ma dopo le nozze, riprende la danza e la vita mondana, dalle quali stata sempre affascinata. Incontra un vecchio ammiratore. Wanda finisce per cedere all'uomo, mentre il marito, che ha scoperto la relazione, parte amareggiato per l'America. Anni dopo, il marito ritorna e, incontrata la moglie, che è stata abbandonata con un figlio dal suo seduttore, la perdona e riconosce il bambino dell'altro come suo». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto di Diana Karenne. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 207-208.

339. Anno: **1919**; titolo: *Re della notte, Il*; regia: Gastone Monaldi; produzione: Monaldi-film, Roma; interpreti: Gastone Monaldi (Silenzio), Fernanda Battiferri (Stella/Fatima/Dolores), Guido Guiducci (Veglio), Valentino Ristori, Isabel De Lizaso; fotografia: Alfredo Donelli; soggetto: Gastone Monaldi; distribuzione: Etrusca; scena e tipologia di danza: danza orientalista, flamenco?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: avventura. Trama: «Silenzio è un bandito-gentiluomo. È il capo di un'organizzazione, "La notte". Applica con inflessibilità le inviolabili leggi della malavita. Contro di lui si schiera Veglio, il capo spodestato. Veglio si difende con ogni mezzo dalla vendetta di Silenzio e non esita a servirsi di Stella, che ricorre a vari travestimenti: odalisca, danzatrice spagnola. Uno dopo l'altro, i vari diabolici intrighi vengono però sventati dall'astuzia e dalla forza di Silenzio. Stella, che nel frattempo s'è innamorata di Silenzio, gli svela l'ultima infernale trappola di Veglio che, infine,

paga per le sue malefatte». Note: Il film è diviso in tre serie: *Il re della notte* (visto di censura 13781 del 01.03.1919, lunghezza originale 1160 m, prima visione romana 11.09.1919); *Il mistero dell'odalisca* (visto di censura 13782 del 01.03.1919, lunghezza originale 1249 m, prima visione romana 15.09.1919); *Dolores o La ferriera o Un ballo in maschera* (visto di censura 13783 del 01.03.1919, lunghezza originale 122 m, prima visione romana 22.09.1919). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 224.

340. Anno: **1919**; titolo: *Toro selvaggio, II*; regia: Giuseppe Zaccaria; produzione: Films Vay, Milano; interpreti: Bruto Castellani (Ursus), Ophelia Monton (Ofelia), Eduardo Senatra, Carlo Lanner, Alfonso Calatroni; soggetto: Pier Antonio Gariazzo; distribuzione: U.C.I.; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Il Duca Silvano Harcourt ha offerto agli amici una sontuosa festa nei giardini della sua villa. Vi partecipa anche, con intrattenimento, il fior fiore del Circo Lucien; tra cui la bellissima Ofelia, danzatrice dei pugnali che si esibisce nel suo pericoloso esercizio. Ma durante lo spettacolo, un toro infuriato minaccia la giovane. Sarà l'atleta Ursus che correrà in suo aiuto...», da "Echi degli spettacoli" in «La Stampa», Torino. Note: 1° episodio (visto di censura 14556 del 01.09.1919, lunghezza originale 1258 m); 2° episodio (visto di censura 14557 del 01.09.1919, lunghezza originale 1318 m, prima visione romana 08.06.1920). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 264-265.

341. Anno: **1919**; titolo: *Vagabonda, la*; regia: Ugo Falena; produzione: Film d'Arte Italiana, Roma; interpreti: Musidora (Renata), Enrico Roma (Massimo), Luigi Maggi, Rina Maggi, Dedy Dalteno, Ettore Baccani, Luisa Consalvo; fotografia: Emilio Guattari; soggetto: dal romanzo *La vagabonde*

(1910) di Colette; sceneggiatura: Ugo Falena, Eugenio Perego; visto di censura: 13993 del 01.01.1919; distribuzione: Pathé; prima visione romana 17.02.1919; lunghezza originale: 974 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: sentimentale. Trama: «Renata dopo aver abbandonato il tetto coniugale, diventa danzatrice. Incontra, nel corso di una tournée, Massimo, che si innamora di lei e le propone di abbandonare la sua professione per andare a vivere con lui. Benché innamorata, Renata non sa rinunciare alla sua vita errabonda e si imbarca per l'America del sud. Ma sulla nave trova Massimo che ha deciso di seguirla». Note: in una nota critica riproposta nel volume di V. Martinelli si fa riferimento al personaggio femminile protagonista come «una graziosa vedette dei varietà parigini», Anon[imo]. [U. Ugoletti?] in «Cronache dell'attualità cinematografica», Roma, n° 3, 10.02.1919. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 274-275.

342. Anno: **1919**; titolo: *Valse bleu, Le*; regia: Lucio D'Ambra; produzione: Do.Re.Mi., Roma; interpreti: Mary Corwin, Romano Calò, Sara Long, sig. Paladini; soggetto: Lucio D'Ambra; sceneggiatura: Lucio D'Ambra; scenografia: Tito Antonelli; visto di censura: 14079 del 01.02.1919; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 02.04.1921; lunghezza originale: 1933 m; scena e tipologia di danza: danza di società (valzer); funzione della danza nel film: diegetizzata?; Trama: «Il film comincia con quel valzer bleu che imperversò qualche tempo fa. Al suono di quel valzer succedono parecchie cose alla protagonista Mary Corwin, una delle quali, molto interessante, è quella di suonare il violino in un giardino, vestita elegantemente di bianco, facendo ballare una corte di dame e gentiluomini. Quel quadro appare quindici volte, a quanto ci ha riferito un amico che ci sedeva accanto. Non abbiamo potuto controllare l'affermazione perché, quando ci siamo svegliati, il film era finito», Anon[imo]. [Guglielmo Giannini] in «Kines», Roma, 07.03.1921. Note: Il volume di V. Martinelli propone un foto-ritratto di Mary Corwin. Lo si trova anche indicato con il titolo: *La valse bleue* (Cfr. Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio*

d'Ambra. Il cinema, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, p. 136). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 275-277.

343. Anno: **1919**; titolo: **Venere**; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (Miriam/Venere), Guido Guiducci (Seso); fotografia: Tommaso Di Giorgio; visto di censura: 14040 del 01.03.1919; distribuzione: regionale; prima visione romana: 01.09.1920; lunghezza originale: 1308 m; Trama: «leggenda e mitologia fuse con la realtà moderna... Il piccolo dio Cupido non ha risparmiato nemmeno gli Dei ed ha ferito con le sue infallibili frecce la bellissima Venere e Marte, portando nell'Olimpo la discordia, la gelosia e l'odio, ma anche l'amore», da un volantino pubblicitario. Note: Il volume di Bernardini informa in nota dei tagli inferti al film dalla censura: «La scena finale del film, in cui la protagonista, finita la danza, si stende al suolo abbracciando Seso "in un amplesso lascivo" venne soppressa dalla censura». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 279.

344. Anno: **1919**; titolo: **Visconte Gioventù e il conte Cent'anni, II**; regia: Lucio D'Ambra; produzione: D'Ambra-film, Roma; interpreti: Rosetta D'Aprile (Claretta Claron), Renato Piacenti (il visconte Gioventù), Achille Vitti (il conte Cent'anni), Tatiana Gorka (Camilla), Umberto Zanuccoli, Diomede Procaccini, Luciano Cori, Alberto Gabrielli, sig. Pasquali; fotografia: Umberto Della Valle; soggetto: Lucio D'Ambra; sceneggiatura: Lucio D'Ambra; scenografia: Tito Antonelli; visto di censura: 14659 del 01.12.1919; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 23.10.1920; lunghezza originale: 1975 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia romantica. Trama: «Il visconte

Gioventù è fidanzato on sua cugina Camilla, ma nella sua vita entra un'altra donna, la celebre attrice cinematografica Clarette Claron. Ma in soccorso del visconte ormai fuori di senno, interviene il vecchio Conte Cent'anni. Racconta al giovane come, tanti anni prima, aveva avuto anche lui una travolgente passione per una ballerina che lo rovinò e lo derise e di come seppe liberarsene, ritornando alla sua fedele innamorata. E gli mostra le bambole che conserva in un armadio come ricordo di altrettanti amori. Cent'anni distrugge la bambola che raffigura la danzatrice, e così anche l'incantesimo che tiene avvinto Gioventù alla diva cinematografica si dissolve. E può tornare dalla fedele Camilla che lo attende». Note: Il volume di V. Martinelli riporta una foto con la seguente didascalia: «Achille Vitti e Renato Piacenti in *Il visconte Gioventù e il conte Cent'anni*». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 282-284..

345. Anno: **1920**; titolo: *Cenerentola*; regia: Giorgio Ricci (secondo altra fonte: Ugo Falena); produzione: Bernini-film, Roma; interpreti: Silvia Malinverni (Celeste/Cenerentola), Goffredo D'Andrea (il principe azzurro), Ignazio Mascilchi (sua moglie), Emma Farnesi (Serpina), Renato Cialente; fotografia: Goffredo Savi; soggetto: Ugo Falena; scenografia: Otha Sforza; visto di censura: 15368 del 01.09.1920; distribuzione: regionale; prima visione romana: 01.04.1921; lunghezza originale: 1402 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: fiabesco. Trama: «Adattamento in chiave moderna della celebre fiaba di Cenerentola, che qui è chiamata Celeste: è la figlia di un arricchito di guerra ed ha due sorelle, Serpina e Serpetta. Incontrerà il principe azzurro, che è un blasonato e dopo le note peripezie della favola, lo sposerà. Con le ricchezze acquisite, Celeste, beneficherà la famiglia, che l'aveva sempre maltrattata». Note: È noto che nella fiaba di Cenerentola si svolge un ballo, quello fuggendo dal quale la protagonista perde la famigerata scarpetta di cristallo (cfr. Charles Perrault, *Cendrillon d'après Ch. Perrault*, Paris, Librairie Hachette [s.d.]; 1^a ed.: Id., *Cendrillon in Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*, 1697). È pertanto lecito supporre

che anche nel film vi sia una scena di ballo. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 64-65.

346. Anno: **1920**; titolo: *Danza dei gioielli, La*; regia: Vitale De Stefano; produzione: Fulgor-film; interpreti: Suzanne Armelle, Angelo Vianello, Lavinia Gallini, Mario Bonini Luigi Daniele Crespi, Alfredo Mazzotti; fotografia: Sestilio Morescanti; soggetto: Mario Mariani; visto di censura: 15008 del 01.04.1920; distribuzione: regionale; prima visione romana: 02.05.1922; lunghezza originale: 1257 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia. Trama: «Secondo gli annunci pubblicitari, si tratta di una "commedia sentimentale ed avventurosa"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 86-87.

347. Anno: **1920**; titolo: *Danza delle ore, La*; regia: Luigi Maggi; produzione: Libertas-film, Roma; interpreti: Juliette D'Arienzo (Orette), Amedeo Ciaffi (suo marito), Tilde Kassay (la rivale), Luigi Maggi (lo zio cardinale), Adriano Boccanera, Romano Zampieri, Mary Sirvant; fotografia: Cesare Cavagna; soggetto: Fausto Salvatori; visto di censura: 15015 del 01.04.1920; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 24.09.1920; lunghezza originale: 1297 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: commedia romantica. Trama: «Ad una sposina, la mattina delle nozze, una rivale consegna un pacco di lettere, da cui risulta che il futuro marito ha avuto con lei una lunga relazione. Confusione generale, battibecchi tra i due sposini e equivoci minacciano di mandare a monte le nozze. Ma lo zio cardinale, che dovrebbe celebrare il matrimonio interpone i suoi buoni uffici. Tutto questo avviene nel corso di una giornata, in una vera e propria "danza delle ore"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco &

Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 87.

348. Anno: **1920**; titolo: *Danza sull'abisso, La*; regia: Giuseppe Forti e Guido De Sandro; produzione: Quirinus, Roma; interpreti: Claretta Rosay, Guido Graziosi, Annunziata Mazzini, Luigi Duse, Dante Capelli, Silvana Ferrenti, Lina Gobbi, Isabella De Lizaso, Filippo Gandussi; fotografia: Lamberto Urbani; soggetto: Gaetano Campanile-Mancini; sceneggiatura: A. Moretti; visto di censura: 14998 del 01.03.1920; distribuzione: regionale; prima visione romana: 13.09.1920; lunghezza originale: 1920 m; genere del film: commedia comico-sentimentale. Trama: «Si tratta dell'amore tra due cugini; e le bizze, i dispettucci, le permalosità, le scontroosità tra cuginetto e cuginetta - Claretta Rosay e Guido Graziosi - continuano, con molti aggeggi e mote deviazioni, durante quattro parti. Non mancano le scene di convento con le vispe educande e la istituttrice arcigna, ma è tutta roba vista e rivista, come quell'amore platonico, pieno di rimpianti, tra due vecchietti, il Duse e la Mazzini, quest'ultima simpaticissima. Il lavoro [...] è in fondo una commedia comico-sentimentale, né si capisce perché l'autore abbia voluto darle una fine tragica», Sic. in «La rivista cinematografica», Torino, 10.09.1920. Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto con al didascalia: «Claretta Rosay e Guido Graziosi in "La danza sull'abisso"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 88-89.

349. Anno: **1920**; titolo: *Danzatrice di tango, La*; regia: Giuseppe Guarino, Giovanni Pezzinga; produzione: Italice-film, Torino; interpreti: La Perlowa, Antonietta Calderari; fotografia: Matteo Barale; soggetto: da un romanzo di Carolina Invernizio; riduzione cinematografica: Giuseppe Guarino; distribuzione: regionale; scena e tipologia di danza: tango?; funzione della danza nel film: diegetizzata?. Trama: «Si tratta della riduzione pedissequa, secondo lo stile delle numerose precedenti esperienze della Italice-film di Enrico Vidali, di

una delle meno note opere della Invernizio». Note: Il film è diviso in tre episodi: *Il mistero di un duello* (visto di censura 14813 del 01.02.1920, lunghezza originale 1150 m); *Nigra l'ammaliatrice* (visto di censura 14814 del 01.02.1920, lunghezza originale 1116 m); *La bionda Miss Ketty* (visto di censura 14815 del 01.02.1920, lunghezza originale 985 m). Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «la Perlowa sarà una brava ballerina, ma come attrice cinematografica si fa tutt'altro che onore», Max. in «La rivista cinematografica», Torino, n. 22, 25.11.1920. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 89-90.

350. Anno: **1920**; titolo: *Danzatrice ignota, La*; regia: Alberto Sannia; produzione: Tirrenia-film, Napoli; interpreti: Lucia Majorano (Fanitza), Eduardo D'Accursio (Urbano), Mario Gambardella (Papà Therieux), Mario Mari, Florence; fotografia: Saverio Morescanti; soggetto: Alberto Sannia; sceneggiatura: Alberto Sannia; visto di censura: 14933 del 01.03.1920; distribuzione: regionale; lunghezza originale: 1450 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Fanitza, una bella danzatrice d'Oriente, s'innamora di Urbano, un cavaliere, vassallo del Principe di Utrek. Lei abbandona il suo popolo ed Urbano l'esercito dei Crociati, per raggiungere insieme Siviglia. Dove il cavaliere, nella bisca del bieco Papà Therieux, si gioca tutti i suoi averi, la sua spada ed infine anche Fanitza, che viene vinta dal Pascià. Portata nell'harem, la giovane donna preferisce darsi la morte». Note: Il volume di V. Martinelli informa che «in censura, l'originale titolo *La danzatrice ignuda* venne modificato in *La danzatrice ignota*. Ma il film girò nei cinematografi del Meridione come *La danzatrice*». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 90.

351. Anno: **1920**; titolo: *Donna e il cadavere, La*; regia: Augusto Genina; produzione: Films Genina per la Photodrama, Milano; interpreti: Ria Bruna (Sibilla/Carmen), Alberto Pasquali (Giorgio Ranieri), Vasco Creti, Gabriel Moreau; fotografia: Maggiorino Zoppis; soggetto: Augusto Genina; sceneggiatura: Augusto Genina; visto di censura: 15336 del 01.08.1920; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 09.03.1921; lunghezza originale: 1890 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: avventura. Trama: «Un banchiere viene ucciso in una carrozza da una donna che il giornalista Giorgio crede di poter riconoscere nella bella Lady Sibilla Masters. Ma Sibilla riesce a provare che al momento del crimine era all'estero. Qualche tempo dopo, durante un temporale, un altro uomo è trovato morto, nel vestibolo della casa di Sibilla, subito dopo un'improvvisa interruzione della luce. Ma Giorgio, che nel frattempo s'è innamorato di Sibilla e crede nell'innocenza della donna, riesce a scoprire che entrambi i delitti sono stati commessi da Carmen, una ballerina che è l'esatto "doppio" di Sibilla e a scagionare l'innocente». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 105-106.

352. Anno: **1920**; titolo: *Giuditta e Oloferne*; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (Giuditta), Guido Guiducci (Oloferne), Alfredo Bracci; fotografia: Tommaso De Giorgio; visto di censura: 15365 del 01.09.1920; distribuzione: regionale; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 20.01.1921; lunghezza originale: 1545 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Grande visione biblica è la frase usata per il lancio di questo film in cui Ileana Leonidoff interpreta al parte della mitica Giuditta di Betulia. Buona parte delle scenografie sono le stesse usate per La sacra Bibbia. È noto, infatti, che la Vera-film utilizzò materiale di scarto della Vay per allestire i suoi film: *Venere, Il mistero di Osiris* ed anche questo *Giuditta ed Oloferne*. La censura, fece sopprimere la scena del supplizio dei prigionieri ebrei, che raffigurava figure umane inchiodate alle mura,

precisando che il taglio doveva essere doppio, giacché la scena era ripetuta due volte». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1920*, «Bianco e Nero», n. 4-6, a. XLI, luglio-dicembre 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 164-165.

353. Anno: **1920**; titolo: *Nemesi danzante, La*; regia: Ivo Illuminati; produzione: De Rosa, Milano; interpreti: Dea Hamilton (Mirka), Riccardo Tassani (Lord Datmoor), Giulio Grassi, Ugo Pozzo, Gino Tessari, Rodolfo Maurelli; fotografia: Leonardo Ruggeri, Arturo Barr; soggetto: Paolo Di Valmadre; visto di censura: 14152 del 01.06.1920; distribuzione: regionale; lunghezza originale: 1554 m; Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 239.

354. Anno: **1920**; titolo: *Oro degli Aztechi, L'*; regia: Umberto Mozzato, Emilio Vardannes; produzione: Itala-film, Torino; interpreti: Umberto Mozzato, Valentina Frascaroli, Anna Poggi, Felice Minotti, Emilio Vardannes, Armando Cammarano; fotografia: Raoul Comte; soggetto: Umberto Mozzato; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione visione romana: 12.06.1921; scena e tipologia di danza: «ballo di due messicani col coltello in mano»; funzione della danza nel film: diegetizzata. Note: Il film è suddiviso in tre episodi: *Il segreto dell'indiana* (visto di censura 15521 del 01.11.1920, lunghezza originale 1801 m); *I milioni di Harry King* (visto di censura 15522 del 01.11.1920, lunghezza originale 1581 m); *La maschera del morto* (visto di censura 15523 del 01.11.1920, lunghezza originale 1541 m). Il volume di V. Martinelli contiene un'immagine del flano pubblicitario del film e informa che il secondo episodio venne talvolta presentato con il titolo *Il tradimento del meticcio*. Tra le informazioni fornite dallo stesso volume, riguardo ai tagli della censura si trova: «Nella terza serie, venne soppressa la parte riassuntiva delle scene già eliminate in precedenza, nonché un ballo di due messicani col coltello in mano». Fonte:

Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 254-255.

355. Anno: **1920**; titolo: *Sacra Bibbia, La*; regia: Pier Antonio Gariazzo; produzione: Appia Nuova, Roma / Vay-film, Milano; interpreti: Bruno Castellani (Caino), Augusto Mastripietri (Noè), Sig.ra Laurenti (Rachele), Ileana Leonidoff, Carlo Lanner, Clarette Sabbatelli; fotografia: Aldo Lunel, Arrigo Cinotti; soggetto: Sandro Properzi; sceneggiatura: Sandro Properzi; commento musicale: A. Traversi; visto di censura: 15558 del 01.11.1920; distribuzione: Vay; prima visione romana: 20.11.1920; lunghezza originale: 5444 m; genere del film: drammatico. Trama: «Il film si articola in tre episodi: 1) La sacra Bibbia; 2) Il fatto di Giuseppe; 3) Mosè; ed in cinque programmi: 1) Creazione di Adamo ed Eva; Caino e Abele; Depravazione degli uomini; Il diluvio; La torre di Babele; Abramo e Sara; Agar ed Ismaele. 2) I fatti di Sodoma e Loth; Isacco e Rebecca; Esaù e Giacobbe; Giacobbe e Rachele. 3) Giuseppe venduto dai fratelli; La castità di Giuseppe; Riabilitazione di Giuseppe; Primo viaggio dei fratelli di Giuseppe; Secondo viaggio. 4) L'esodo; Mosè salvato dalle acque; L'Oreb; Il Faraone; il popolo oppresso; Le piaghe d'Egitto; Pasqua liberatrice; L'uscita dall'Egitto; Il passaggio del Mar Rosso; Gli ebrei nel deserto; Ai piedi del Sinai. 5) Il libro di Ruth; Il cantico dei cantici». Note: Il volume di V. Martinelli riporta un fotoritratto di Ileana Leonidoff nel film, a p. 301. Lo stesso volume, a p. 302, riporta la seguente nota, a proposito del pesante intervento della censura sul film: «Sopprimere nel sesto episodio le seguenti didascalie: "La maggiore delle figliuole disse allora alla minore: 'Non è rimasto uomo alcuno con cui maritarci, come si costuma sulla terra; ubriachiamo nostro padre col vino e giacciamo con lui"; e l'altra: "E prima l'una e poi l'altra giacquero col padre". Sopprimere nel decimo episodio la didascalia: "E gli disse la padrona: 'Giacci meco!"". Nel quindicesimo episodio, abbreviare e limitare ad una fugace visione le varie scene ripugnanti che si svolgono sotto il titolo: "E vennero ulceri e gravi tumori agli uomini". Nel diciottesimo episodio, sopprimere i primi piani in cui si vede Ruth che, dopo essersi svestita, si giace con Booz e quindi le carezza il petto». Fonte:

Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1920*, «Bianco e Nero», n. 4-6, a. XLI, luglio-dicembre 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 299-302.

356. Anno: **1920**; titolo: *Sansonette danzatrice della prateria*; regia: Giovanni Pezzinga; produzione: Albertini-film, Torino; interpreti: Linda Albertini (Sansonette), Aldo Mezzanotte (Patata), Arnold; fotografia: Lorenzo Giullino, Michele Malerba; soggetto: Giovanni Bertinetti; visto di censura: 15478 del 01.10.1920; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana 15.02.1922; lunghezza originale: 1508 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Trama: «Funambolesche avventure di una spericolata acrobata». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Ha fallito anche lo scopo precipuo di far bella mostra delle virtù acrobatiche della famosa troupe», Senesi in «Il Diogene», Roma, 08.12.1920. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 310-312.

357. Anno: **1920**; titolo: *Sansonette e i quattro arlecchini*; regia: Giovanni Pezzinga; produzione: Albertini-film, Torino, serie "Sansonette"; interpreti: Linda Albertini (Sansonette), Elsa Tornielli, Bianca Micol, Nestore Aliberti, Socrate Tommasi, Eugenio Duse; fotografia: Michele (Lele) Malerba, Lorenzo Giullino; soggetto: Giovanni Bertinetti; visto di censura: 14947 del 01.03.1920; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 22.05.1921; lunghezza originale: 1773 m; scena e tipologia di danza: "danza degli arlecchini"; funzione della danza nel film: diegetizzata; Trama: «Si tratta di un film di avventure acrobatiche». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «E la danza degli arlecchini? Possibile che non si sia mai visto un arlecchino, per dargli un po' più di carattere, anziché far ballare dei fantocci a quel modo?», Zadig in «La rivista cinematografica», Torino, 25.10.1921. Lo stesso volume contiene una foto di Linda Albertini e Patata nel film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il*

cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 312-313.

358. Anno: **1920**; titolo: ***San-Zurka-San***; regia: Emilio Roncarolo, Elettra Raggio; produzione: Raggio, Milano; interpreti: Elettra Raggio (San-Zurka-San), Lamberto Picasso (dott. Jacopo Vanni), Thenno (Osaka); fotografia: Gino Marchi; soggetto: Elettra Raggio; sceneggiatura: Elettra Raggio; visto di censura: 15317 del 01.08.1920; distribuzione: Mediolanum per il Nord, regionale per Centro-Sud-Italia; lunghezza originale: 1524 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Il dott. Vanni, tossicologo, viene incaricato di esaminare alla "Morgue" uno sconosciuto. Sul cadavere vi sono degli strani tatuaggi, che Vanni identifica come quelli del Drago Azzurro, una misteriosa setta giapponese. Recatosi un giorno a teatro, viene chiamato d'urgenza, poiché la celebre ballerina San-Zurka-San ha avuto un malore. Nel visitarla, Vanni scopre sul suo petto un identico tatuaggio. Per scoprire il mistero, il dottore comincia a frequentare la donna, se ne innamora, ed anche San ne ricambia l'affetto, ma gli confessa i suoi timori. Lei è la sacerdotessa della setta e le è impedito di amare. Tutti coloro che l'hanno amata sono stati uccisi dai fanatici seguaci del Drago. Scoperti da Osaka, il capo della setta, Vanni e San vengono fatti prigionieri, ma la polizia li salva. Osaka fa saltare in aria la casa e gli unici superstiti sono Vanni e San, che è diventata pazza. Il film termina con la didascalia: "Dove la scienza è impotente, riuscirà l'amore?"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 314-315.

359. Anno: **1920**; titolo: ***Satanella***; regia: Mario Gambardella; produzione: Elena-film, Napoli; interpreti: Helene Clermont, Mario Gambardella; visto di censura: 15461 del 01.10.1920; distribuzione: regionale; lunghezza

originale: 1110 m; scena e tipologia di danza: danza apache; funzione della danza nel film: diegetizzata; Note: Il volume di V. Martinelli chiosa che «il film venne definito da un corrispondente della "Rivista cinematografica" di Torino, come un "dramma d'avventure dei bassi fondi"». Tra i numerosi tagli inferti al film dalla censura - dei quali Martinelli dà puntualmente conto - risulta quello della scena della danza degli apaches. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 315.

360. Anno: **1920**; titolo: *Serpe, La*; regia: Roberto Leone Roberti; produzione: Caesar-film, Roma; interpreti: Francesca Bertini (Nayda), Sandro Salvini (Mario Sirchi), Emma Farnesi (Adonella), Vittorio Bianchi (padre di Nayda e Adonella), Duilio Marrazzi, Raoul Maillard Iar, Luigi Cigoli; fotografia: Alberto Carta; soggetto: Sandro Salvini, Vittorio Bianchi; sceneggiatura: Vittorio Bianchi; scenografia: Alfredo Manzi; visto di censura: 14749 del 01.01.1920; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana 01.03.1920; lunghezza originale: 1580 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Un giovane compositore, Mario Sirchi, fidanzato con Adonella, è costretto ad abbandonare il suo paese, poiché il padre della ragazza ha commesso un delitto, di cui proprio Mario viene accusato. Il padre di Adonella, in punto di morte rivela di avere un'altra figlia, Nayda, presso cui Adonella va a vivere fino alla morte, che sopraggiunge per il dolore provato. Nayda, che crede Mario effettivamente colpevole della morte del padre e della sorella, riesce a farlo andare in prigione, ma poi, innamoratasene, lo sposa in carcere». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto che ritrae Francesca Bertini nel film e, tra le altre, questa interessante nota critica: «Francesca Bertini "bertineggia" pur sempre: non se ne può fare a meno. Che cosa significa "bertineggiare"? Recitare con le ciglia sempre corrugate, anche quando si rappresentano parti candidamente gioiose; avere la fronte sempre alta e lo sguardo altezzoso; storcere la bocca a tutto spiano, quando si parla, quando si mangia, quando si balla, quando si va a letto; assumere, infine, l'atteggiamento di gran

personaggio anche quando ci si soffia il naso», Angelo Piccioli in «Apollon», Roma, 31.03.1920. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 328-330.

361. Anno: **1920**; titolo: *Strangolatore muto, Lo*; regia: Edouard Micheroux de Dillon; produzione: Rosa-film, Milano; interpreti: Kitty Watson, Anita Faraboni, Hang Yu Ting; fotografia: Arturo Barr; soggetto: Francesco Longhi; visto di censura: 15632 del 01.12.1920; distribuzione: regionale; prima visione romana 27.02.1921; lunghezza originale: 1524 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Tratta di un fallito che ritenta la fortuna, lanciando una favolosa scoperta. Avendo abbandonata la moglie, cerca di sfruttare la figliuola che con lui convive e che completamente ignora le malefatte paterne. La madre, dopo alcuni anni, fa ricerca della figliuola e, scorgendola in pericolo, le svela gli imbrogli del marito e facilita l'unione della figliuola con un giovane che amava. La trama sarebbe bella, ma è guastata dalle toilettes troppo vaporose», Anon[imo]. in «La rivista di letture», n° 2, febbraio 1925. Note: In censura venne soppressa la scena in cui un uomo narcotizza Florisia, durante una festa da ballo. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 350.

362. Anno: **1920**; titolo: *Volo degli aironi, Il*; regia: Ugo Falena; produzione: Bernini-film, Roma; interpreti: Maria Melato (Maria Alvoero), Ignazio Mascaldi (Paolo), Silvia Malinverni (Graziella), Rina Calabria, Marion May, Ileana Leonidoff, Lorenzo Benini, Eduardo Scarpetta, Claudio Caparelli, Pietro Pezzullo, Filippo Ricci; fotografia: Tullio Chiarini, Goffredo Savi; soggetto: Ugo Falena; sceneggiatura: Ugo Falena; visto di censura: 14921 del 01.03.1920; distribuzione: Cito-cinema; prima visione romana: 18.03.1922; lunghezza originale: 1765 m; genere del film: drammatico. Trama: «Il dramma

intimo di Maria Alvoero, nata di illustre stirpe dogale, per cui nel sangue rampolla l'istinto del dominio e del fasto, ma costretta, invece, per il decadimento della sua schiatta, a sposare senz'amore un ricco industriale per salvarsi da una vita di povertà e di oscurità; il dramma, cioè, dell'orgoglio e della superbia di casta; il dramma della nobiltà decaduta che non sa spogliarsi a tempo del fardello rovinoso delle proprie presunzioni, che si lacera al sogno delle proprie ambizioni ataviche che invano tenta di ricostituire il proprio fasto inutile e dispendioso, e che alla fine è vinta dalla nuova nobiltà dell'intelletto e del lavoro, disprezzata e derisa come cosa volgare e patrimonio di esseri inferiori, perché non compresa; il dramma della vanità blasonata e dell'operosità creatrice; il dramma dell'uomo che adora in silenzio la donna prescelta a compagna della vita e spera nel suo ravvedimento, e della donna che non ama e che troppo tardi ama, dopo l'irreparabile», «La vita cinematografica». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Maria Melato nel film, a p. 391. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra. 1920*, «Bianco e Nero», n. 4-6, a. XLI, luglio-dicembre 1980, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 389-391.

363. Anno: **1920**; titolo: **Zoya**; regia: Giulio Antamoro; produzione: Tiber-film, Roma; interpreti: Diana Karenne (Zoya), Andrea Habay (Jules Mirande), Mario Parpagnoli (il "poeta"), Alfonso Cassini (il nonno di Zoya), Ida Carloni-Talli (Duchessa di Varennes); fotografia: Fernando Dubois; soggetto: Diana Karenne; sceneggiatura: Diana Karenne; visto di censura: 14862 del 01.03.1920; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 07.10.1920; lunghezza originale: 1598 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: Zoya ha una malattia ereditaria. I medici consigliano di farla vivere libera e all'aperto, e la ragazza cresce come una selvaggia. Di lei si innamora il "poeta", ma Zoya lo respinge e questi si uccide. I contadini vedono in Zoya una figlia del demonio che merita d'essere lapidata, ma uccidono, invece il nonno di Zoya. Chiusa in un collegio a Parigi, incontra un musicista che la sposa. Il matrimonio si rivela un errore e un bimbo le muore. Zoya abbandona il marito che le era stato infedele e diventa danzatrice in una

taverna. Uno degli avventori, un marinaio, la salva dall'abiezione in cui sta precipitando e fugge con lei, verso una nuova vita». Note: Il volume di V. Martinelli informa che il film, è noto anche con il titolo *La signorina Zoya*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 397.

364. Anno: **1921**; titolo: *Aurora rossa*; regia: Bob (Nino Martinengo); produzione: Bob-film; interpreti: Myosa De Coudray, Paola Poetschi, Franz Nobile, Riccardo Achilli, Giulio Balmes, Sandro Zappelli, Fossi; fotografia: Alfredo Lenci; soggetto: Bob; sceneggiatura: Bob; visto di censura: 16128 del 01.06.1921; distribuzione: Excelsior; prima visione romana: 05.08.1923; lunghezza originale: 1312 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Myosa De Coudray; genere del film: drammatico. Trama: «Si tratta della storia di una donna alla quale è stata sottratta la figlia. La ritrova dopo vent'anni». Note: Nel volume di V. Martinelli compare una voce abbreviata s.v. (supervisione?) subito dopo quella indicante la regia. A tale voce corrisponde il nome di Enrico Guazzoni. Lo stesso volume riporta la seguente nota critica: «Uno dei soliti soggetti abbastanza sfruttati [...].Graziosa, ma non attrice perfetta la Coudray che ha avuto soltanto il pregio di mostrarsi quasi nuda, coperta soltanto da un velo, a danzare in riva al mare. Questo particolare stona molto con il soggetto, ma era da prevedersi che, trattandosi di un'attrice ballerina, era bene che vi fosse stato pure un po' di ballo!», Fernando Pinto in «La rivista cinematografica», Torino, n. 3, 10.02.1923. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 29-30.

365. Anno: **1921**; titolo: *Bacio di Salomè, II*; regia: Edouard Micheroux De Dillon; produzione: Micheroux, Milano; interpreti: Ketty Watson, Riccardo Tassani, Isa Querio, Giulio Grassi, Gino Tessani; fotografia: Arturo Barr;

soggetto: Francesco Longhi; visto di censura: 16252 del 01.10.1921; distribuzione: Rosa-film, Milano; prima visione romana 04.08.1922; lunghezza originale: 1303 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Trama: «Il regista francese, ma attivo in Italia, Edouard Micheroux De Dillon, produsse in proprio questo film e lo girò negli stabilimenti della Rosa-film, che ne curò anche la distribuzione. "Il bacio di Salomè", noto anche come "Ella lo baciò" ha avuto una scarsissima eco». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 33.

366. Anno: **1921**; titolo: *Cammeo di Lily, II*; regia: Renato Ferrini; produzione: Bergamo-film di Renato Ferrini, Bergamo; interpreti: Cav. Giuseppe Perico (Johnson), Alice Perico (Lily), Zuilio Cipriani (il segretario di Johnson), Gino Funazzi (Carletto), Giuseppe Comuzio (L'antiquario Marco), Diana Barberini (Annalena), Maria Di Pinto, coniugi Manenti, la compagnia di operette di Ivan Darclèe; fotografia: Renato Ferrini; soggetto: Renato Ferrini; visto di censura: 16356 del 01.08.1921; distribuzione: regionale; lunghezza originale: 1207 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: avventura. Trama: «Due uomini si scontrano violentemente ad un'asta per l'acquisto di un cammeo. A. Johnson perché ricorda una donna amata, a De Bernardi la madre. Il gioiello va a De Bernardi ed a nulla vale una favolosa offerta di Johnson direttamente a De Bernardi perché gli ceda l'oggetto conteso. Johnson allora assolda un ladro perché gli rubi il cammeo, e questi, penetrato in casa di De Bernardi con l'aiuto di Lily, la cameriera, riesce ad impadronirsi del gioiello. Lily, poi, denuncia il ladro, aiutando la giustizia ad acciuffarlo. La cameriera viene perdonata, mentre Johnson si rassegna alla sconfitta». Note: Direttore artistico (?): Giuseppe Perico. Il volume di V. Martinelli contiene due foto di scena del film. «*Il Cammeo di Lily* non fu molto fortunato fin dall'inizio. Per il primo giro di manovella era stata scelta la scena della festa mondana alla villa di Johnson, organizzata per far dimenticare al padrone di casa le pene d'amore. Teatro dell'azione era il parco del Fortino di San. Giacomo, concesso graziosamente; per impersonare gli invitati alla festa, il Ferrini aveva assunto di peso l'intera

Compagnia di operette Ivan Darclèe, che si trovava a Bergamo per le recite serali. Veramente al Ferrini interessavano soltanto le ballerine, ma vennero tutti all'idea che c'era da fare del cinematografo, e cioè una quarantina di persone (pagate duemila lire in tutto)», Ermanno Comuzio, "Bergamo nella storia del cinema", in «Giornale di Bergamo», 30.07.1962. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 46-48.

367. Anno: **1921**; titolo: *Danzatrice d'Oriente, La*; regia: Amleto Palermi; produzione: Rinascimento-film, Roma; interpreti: Dourga (nella duplice parte di Sonia e Nadia), René Kessler, Eugenia Masetti, Andrea Conegliaro, Francesco Cacace-Galeota; fotografia: Guido Di Segni; soggetto: Amleto Palermi; sceneggiatura: Amleto Palermi; visto di censura: 15794 del 01.03.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana 01.10.1921; lunghezza originale: 1850 m; scena e tipologia di danza: danza orientalista (una danza egiziana e una cinese); funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Dourga; Trama: «Secondo una recensione si tratterebbe di: "uno studio d'anime, in cui l'esteriore bellezza del corpo femminile, reso marmoreo dalla mente apatica e calcolatrice che lo comanda, riesce a prostrare in ignobile schiavitù l'intelletto più raffinato ed a far perdere il senso del dovere, l'orgoglio della propria esistenza, in una vampata di sensualità atrocemente fatale"». Note: «Il soggetto è scritto per la danzatrice Dourga, indiana di razza - sembra - e come tale perdonabile se ha acconsentito ad eseguirlo nella sua parte. Indubbiamente se è strano che il personaggio spesso e molto intempestivamente si metta a danzare, pure non posso negare che la Dourga vale molto come danzatrice, infinitamente di più che come attrice cinematografica. Le sue danze, una egiziana e una cinese, evocano effettivamente quanto noi conosciamo dell'arte plastica di quelle due spente civiltà. Amleto Palermi non ha detto nulla di nuovo con questo film: se l'è semplicemente cavata, senza infamia e senza lode», Vice-Dioniso in «La Vita Cinematografica», Torino, 22.05.1922. Il volume di V. Martinelli informa che la censura chiese il taglio di alcuni quadri in cui la protagonista appare, in casa, in

costume da ballerina. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 86-87.

368. Anno: **1921**; titolo: *Dolce veleno, II*; regia: Telemaco Ruggeri; produzione: Rinascimento-film, Roma; interpreti: Elena Makowska (Clara Gould), René Kessler (Max Berni), Nicola Pescatori (Comandante Del Monte), Jeanne Nancy (la cugina di Del Monte), Gennaro di Ferrari; fotografia: Giuseppe Filippa; visto di censura: 16122 del 01.06.1921; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana 20.06.1922; lunghezza originale: 2013 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Clara Gould, ex danzatrice delle Folies Bergeres, è amata dal Comandante Del Monte, ma lei gli preferisce Max Berni, il suo migliore amico, peraltro fidanzato con la cugina di Del Monte. Il fascino di Clara conquista Max che abbandona la fidanzata e tradisce la fiducia dell'amico. Ma Clara si stanca presto e torna a Parigi. Max si riappacifica con l'antica e fedele innamorata. Si fissano le nozze, ma quando Max vede per caso una fotografia di Clara su un giornale, in cui si annuncia che la donna parteciperà al veglione di Carnevale, abbandona tutto e si reca alla festa a Parigi. Trova Clara con i suoi nuovi amori. In preda al furore, Max affronta la donna e nella lotta Clara rimane gravemente ferita. Prima di morire, scagiona Max, dichiarando che è lei che ha voluto suicidarsi». Note: Il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota critica: «Elena Makowska [...] Le sue linee slanciate e selvagge hanno movimenti di pervertimento», Emilio Pastori in «La vita cinematografica», Torino, 15.10.1922. Il volume contiene anche una foto di Elena Makowska. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 95-96.

369. Anno: **1921**; titolo: *Figlia del condannato*; regia: Aldo Zamboni; produzione: A. De Giglio, Torino; interpreti: Anna Poggi (Elena Barca), Arnaldo Arnaldi (Ernesto Lanfranchi), Ovidio Gaveglio, G. Bonelli, C. Bonivento, C. Borgogno; fotografia: Mario Spialtini; soggetto: Camillo Bruto Bonzi; visto di censura: 16235 del 01.07.1921; distribuzione: regionale; prima visione romana: 26.03.1923; lunghezza originale: 1268 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: avventura. Trama: «Elena, figlia di Matteo Barca, un delinquente che è stato condannato ad opera dell'avvocato Lanfranchi, decide di vendicarsi sul figlio dell'accusatore di suo padre, il giovane Ernesto Lanfranchi. Con subdole arti femminili lo seduce, poi, insieme ad altri complici, sottrae all'avvocato una forte somma, facendo cadere la colpa sul figlio. È a questo punto che Ernesto si prende la rivincita: ritrovato il maltolto, riesce anche a far arrestare i malfattori e a ritrovare l'amore della fidanzata». Note: V. Martinelli informa che «Al film, che circolò anche come *L'accusa*, vennero soppresse alcune scene, come quella in cui amici ed amiche di Matteo Barca, dopo aver pranzato insieme, si mettono a ballare sulla tavola, ed un'altra in cui, per rubare la valigetta dei gioielli a Lanfranchi, i banditi fanno uso di gas asfissianti». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 119-120.

370. Anno: **1921**; titolo: *Figlio di Madame Sans Gêne, II*; regia: Baldassarre Negroni; produzione: Tiber-film, Roma; interpreti: Hesperia (Madame Sans Gêne), Carlo M. Troisi (Antonio, figlio di Madame Sans Gêne), Enrico Scatizzi (Lefèvre), Pauline Polaire (Sig.ra D'Ambzac), Luigi Rinaldi, Camillo De Rossi, R. Giovannini; fotografia: Ferdinando Martini, Giacomo Angelini; soggetto: Emile Moreau; sceneggiatura: Baldassarre Negroni, Gaetano Campanile-Mancini; scenografia: Camillo Innocenti; visto di censura: 16442 del 01.10.1921; prima visione romana: 12.12.1921; lunghezza originale: 2551 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Ad un ballo popolare che fa seguito alle prime sommosse della rivoluzione francese, il sergente Lefèvre si

innamora di una bella stiratrice che sarà un giorno Madame Sans Gêne, duchessa di Danzica. I due si sposano, e nasce Antonio. Passano gli anni, il sergente ha trovato sui campi d'Europa, il premio al suo valore ed è diventato il maresciallo Lefèvre, Duca di Danzica. Il figlio ama una giovane nobile, promessa dal padre ad un cospiratore monarchico, D'Ambzac. La fanciulla sposa D'Ambzac, ma, alla prima occasione fugge con Antonio che, per procurarsi del denaro, deruba il proprio padre. Scoperto il furto, il giovane chiede al padre di espiare in guerra la sua colpa. Al fronte, viene incaricato di chiedere rinforzi, ma durante il viaggio incontra i D'Ambzac e, cercando di riconquistare la donna, che nel frattempo è tornata col marito, dimentica la missione. Condannato a morte per alto tradimento, è il padre stesso a firmare la sentenza, poi, si reca in carcere, portando una pistola al figlio, per risparmiargli la vergogna del plotone d'esecuzione. Vi trova invece la moglie che si è sostituita al figlio, per salvarlo. Nella sua disperata fuga, Antonio viene a conoscenza di un piano del nemico e informa il comando. Alla fine della giornata, risoltasi vittoriosamente, Lefèvre e Madame Sans Gêne trovano il figlio morente. Egli spira tra le braccia della madre, mentre l'imperatore gli appunta sul petto la Legion d'Onore». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 126-128.

371. Anno: **1921**; titolo: *Finalmente parlo*. . .; regia: Ugo Gracci; produzione: Pagliei, Roma; interpreti: Cesare Dondini, il tenore Rapetti, la soprano Dalbono; soggetto: Elvino Pagliei; adattamento: Elvino Pagliei; visto di censura: 16341 del 01.08.1921; distribuzione: regionale; prima visione romana: 11.11.1921; lunghezza originale: 728 m; scena e tipologia di danza: danza dei sette veli? (danza orientalista?); funzione della danza nel film: diegetizzata?. Trama: «Il film inizia con un monologo dell'attore Dondini che informa come il cinematografo abbia iniziato ad essere sonoro. Poi entra un cameriere che annunzia l'arrivo del tenore Rapetti. Dopo una chiacchierata sulla possibilità di espressione del teatro con il mezzo cinematografico tra Dondini e Rapetti, quest'ultimo intona *l'Ecco ridente in cielo* e la *Cavatina di Figaro* dal *Barbiere di*

Siviglia. Poi la cantante Dalbono canta due romanze dall'opera *La favorita*. Dopo alcune scene di vita familiare, Dondini se ne va a letto e sogna prima una bella mandolinata a mare, con Rapetti che canta 'O sole mio. C'è anche una scena della *Salomè*, fino all'incubo spaventoso del rapimento della bella d'Oriente. E l'incubo desta di soprassalto il rapitore che è lo stesso, pacifico, Cecè Dondini, il quale, dopo un momento di riassetamento, si rivolge al pubblico con un sonoro: Buonanotte!». Note: il volume di V. Martinelli riporta la seguente nota informativa: «Il sistema di sincronizzazione Pagliei consisteva nell'accoppiamento tra la macchina da proiezione ed il grammofono, facendo susseguire, senza interruzione, una ventina di dischi», «Lo Schermo», Milano, n°1, agosto 1925. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 130-131.

372. Anno: **1921**; titolo: *Fiore selvaggio*; regia: Gustavo Serena; produzione: Libertas-film, Roma; interpreti: Anna Fougez (Annarella), Gustavo Serena (Pottmann), Clarette Sabatelli; fotografia: Arturo Busnengo; soggetto: Anna Fougez; sceneggiatura: Gustavo Serena; scenografia: Enéa Vannutelli; visto di censura: 15867 del 01.03.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 14.09.1921; lunghezza originale: 1692 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Da alcune recensioni, si desume che si tratterebbe della storia della "carriera" di una donna, Annarella, la quale, da semplice guardiana di capre, assurge ai fasti della vita mondana, diventando una prostituta di lusso. E dopo varie vicende, finisce per morire tra le braccia del suo primo amore». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Anna Fougez; inoltre fornisce le seguenti informazioni riguardo ai tagli inferti al film dalla censura: «Al film, che è noto anche con il titolo *Annarella*, vennero corrette dalla censura un paio di didascalie, ritenute un po' troppo osé. Ne citiamo una: "Un languore, un turbamento indefinibili s'impadronirono di lei, mentre le braccia di Pottmann guidavano nel giro di una danza molle e carezzevole"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*,

«Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 133-134.

373. Anno: **1921**; titolo: *Luciella*; regia: Elvira Notari; produzione: Dora-film, Napoli; interpreti: Rosè Angione (Luciella), Eduardo Notari (Gennariello); fotografia: Nicola Notari; soggetto: Elvira Notari; adattamento: Elvira Notari; visto di censura: 16085 del 01.05.1921; distribuzione: regionale; prima visione romana: 28.05.1922; lunghezza originale: 1010 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico. Trama: «Nel malfamato tabarin di donna Carmela lavora come serva Luciella, una ragazza di ignote origini. La giovane viene costretta ad esibirsi come canzonettista e ballerina da un losco figuro che frequenta il locale, con l'intento di avviarla alla prostituzione. Ma il giovane Gennariello, che ama Luciella, interviene in tempo per sventare il vergognoso intrigo. Luciella diventa una celebre cantante e sposa Gennariello». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Rosè Angione ed Eduardo Notari nel film. Altri titoli: *Luciella, la figlia della strada* (titolo con il quale il film venne presentato in America) e *Pulcinella* (raramente utilizzato). Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 167-168

374. Anno: **1921**; titolo: *Mio antropofago, II*; regia: Giorgio Mannini; produzione: Palatino-film, Roma; interpreti: Mimì (Mimì), Bruto Castellani (l'antropofago); fotografia: Maurizio Amigoni; soggetto: Gian Bistolfi; scenografia: Riccardo Ferro; visto di censura: 16417 del 01.09.1921; distribuzione: U.C.I.; lunghezza originale: 1532 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Mimì (Mimì), Bruto Castellani (l'antropofago); genere del film: commedia. Trama: «Sulla stampa è stato reperito solo un fugace accenno ("commedia drammatica in quattro parti, di discreto successo") in "La vita cinematografica" di Torino, del 15.03.1924. Secondo la testimonianza di Mimì, si tratta di una allegra storiella con due personaggi, una ragazzetta

(all'epoca della realizzazione, il 1921, l'attrice aveva solo quattordici anni), che capita, dopo un naufragio, in un'isoletta sperduta, dove incontra una specie di Tarzan, completamente ignaro d'ogni regola della vita civile. La vicenda narra del lento, ma progressivo "recupero" del selvaggio. I suoi incerti passi verso la civiltà sono altrettante trovate comiche. Alla fine, ritornati sulla terra ferma, l'ex-antropofago, divenuto un perfetto cittadino, sposa la ragazza. La censura impose la soppressione di una scena in cui la ragazza insegna al selvaggio come ballare». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Mimì e Bruto Castellani nel film. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 192-193.

375. Anno: **1921**; titolo: *Mio carcere, II*; regia: Alfredo Masi; produzione: Global-film, Roma; interpreti: Lina Murari (Bianca), Guido Trento (Guido), Renato Trento (Renato), Carlo Gervasio (il dottore), Gioacchino Grassi; fotografia: Enzo Riccioni; soggetto: Vico Pellizzari; visto di censura: 15847 del 01.03.1921; prima visione romana: 13.03.1922; lunghezza originale: 1222 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «La pubblicità lo definisce: "dramma avventuroso-passionale"». Note: Tra i numerosi tagli inferti al film dalla censura e dei quali il volume di V. Martinelli dà puntualmente conto, si trova: «nella parte prima furono sopprese la scena dal titolo "Quando uscii di collegio, avevo 17 anni", in cui si vede la madre adottiva in un salotto equivoco, in abito succinto, insieme con giovani e donne allegre, e l'altra con il titolo: "La madre adottiva di Bianca", raffigurante un ballo lascivo. Nella parte seconda fu eliminato il quadro in cui Bianca, mentre è nel caffè, è costretta a ballare con un giovane prima di incontrarsi con Guido». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 193.

376. Anno: **1921**; titolo: *Mirtil*; regia: Gemma Stagno-Bellincioni; produzione: Biancagemma film, Roma; interpreti: Bianca Stagno-Bellincioni (Mirtil), Tullio Carminati; fotografia: Arturo Gallea; soggetto: Maurice Nordak; sceneggiatura: Gemma Stagno-Bellincioni; visto di censura: 16167 del 01.06.1921; distribuzione: Aureafilm; lunghezza originale: 1346 m; genere del film: sentimentale. Trama: «Un uomo è conteso da due donne: Lina, la capricciosa fanciulla altoborghese, che vede in lui la ricchezza ed il lusso, Mirtil, una soubrette di varietà che, pur vivendo in un ambiente eccentrico, ha saputo conservare la propria onestà. È Mirtil, dopo alterne vicende, a conquistare l'uomo». Note: Il termine soubrette potrebbe riferirsi anche a una danzatrice. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 199.

377. Anno: **1921**; titolo: *Mosca d'oro, La*; regia: Riccardo Cassano; produzione: Chimera-film, Roma; interpreti: Fernanda Fassy (Marietta), Myosa de Coudray, Antonio Salinas, Giacomo Origoni, Pietro Favella, Eugenio Bandini; fotografia: Cesare Sforza; soggetto: Nelly e Jean Carrère; sceneggiatura: Riccardo Cassano; visto di censura: 16005 del 01.04.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 24.04.1921; lunghezza originale: 1556 m; scena e tipologia di danza: modernismo coreutico; danzatore/danzatrice: Myosa de Coudray; genere del film: sentimentale. Trama: «Il lancio pubblicitario parla di "vicenda sentimentale, con lieto fine"». Note: Il volume di V. Martinelli riporta, tra le altre, la seguente nota critica: «La signora Myosa de Coudray ha danzato meravigliosamente per la gioia dei nostri occhi, anzi di tutti gli occhi... ma, quanto alla recitazione è un'altra cosa...», L.L. Battisti in «La rivista cinematografica», Torino, 30.04.1923. V. Martinelli chiosa: «Il Maestro Giuseppe Caracciolo compose, appositamente per il film, una "Danza greca", che venne eseguita per le danze di Myosa de Coudray. La censura apportò qualche ritocco alle scene in cui si assiste alla vestizione del corpo di ballo ed a quelle in cui la protagonista, durante una cena, appare ubriaca». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3,

gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 209-210.

378. Anno: **1921**; titolo: *Nave, La*; regia: Gabriellino D'Annunzio, Mario Roncoroni; produzione: Ambrosio-Zanotta, Torino; interpreti: Ida Rubinstein (Basiliola), Ciro Galvani (Sergio Gràtico), Alfredo Boccolini (Marco Gràtico), Mary Cléo Tarlarini (la diaconessa Ema), Mario Mariani (il monaco Traba); fotografia: Narciso Maffei; soggetto: dall'omonima tragedia di Gabriele D'Annunzio (1908); sceneggiatura: Gabriellino D'Annunzio; scenografia e costumi: Guido Marussig; visto di censura: 16207 del 01.07.1921; distribuzione: U.C.I.; prima proiezione visione romana: 25.11.1921; lunghezza originale: 1742 m (4 capitoli); scena e tipologia di danza: balletto/modernismo coreutico; funzione della danza nel film: diegetizzata; danzatore/danzatrice: Ida Rubinstein; genere del film: drammatico. Trama: «Nel dramma dannunziano l'intento di celebrare le origini della splendida città adriatica, Venezia, destinata a diventare la signora dei mari, a fondare la sua potenza sulle acque e a far sorgere dalle acque stesse i suoi palazzi e le sue chiese d'oro, cede il posto - ben presto - attraverso l'episodio degli odi e delle lotte tra le famiglie dei Gràtici e dei Faledri, alla rappresentazione di un conflitto ben più vasto e profondo, al conflitto tra la morente civiltà pagana (Basiliola col suo odio e la sua vendetta) e la civiltà cristiana già affermata e in continua, inarrestabile ascesa (Marco Gràtico e soprattutto la diaconessa Ema). Fanno da sfondo, sempre presenti, i due cori che a volta a volta si soverchiano, quello cristiano, celebrante il Cristo e Maria, e quello pagano che innalza il canto di Diona (Venere). Nel film [...] questo elemento epico va in gran parte perduto: è presente solo nella ieratica, solenne figura della Diaconessa, che nella landa desolata di una terra d'esilio attende, con animo fermo, l'ora del trionfo [...]. Il dramma si restringe ad un episodio di gelosia e di rivalità per il potere. L'animo di Basiliola, figlia di Orso Faledro, il tribuno depresso e accecato dai suoi avversari, i Gràtici, è colmo di odio. Fiera e indomita bellezza femminile, ella si vale della propria bellezza per irretire l'animo e i sensi dei due Gràtici, Marco il nuovo tribuno e Sergio il vescovo, e trarre quindi atroce vendetta spingendoli a un duello mortale. Ma ella stessa, così, è perduta. Marco,

il vincitore, il fratricida, al fine di scontare il suo delitto, salperà sulla gran nave, di recente costruita dalla gente veneta, per strappare agli Egizi il venerato corpo di San Marco, protettore di Venezia. Prima di partire condanna Basiliola alla stessa pena cui furono condannati il padre e i fratelli di lei, ad avere arsi gli occhi dalla lama rovente. Ella implora e ottiene "la bella morte"; ma appena sciolta dai lacci, in un estremo impeto di libero volere, si getta all'improvviso su un'ara ardente», E.R.R. [Eva Rognoni Randi] in «Bianco e Nero», Roma, nn. 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 111-112. Note: Il volume di V. Martinelli contiene l'immagine di un bozzetto pubblicitario per il film e riporta, tra le altre, la seguente nota critica: «In questo film [...], l'influenza del palcoscenico è ancora presente, soprattutto nell'interpretazione della Rubinstein, che, sebbene grande artista, non sa qui muoversi e danzare come richiede il cinema, terribile occhio analitico, che ingrandisce più i difetti che i pregi. Movimenti di troppa studiata lentezza, gesti serpentini e scatti improvvisi, sorrisi troppo fissi, mancanza di sfumature nella espressione del volto ne sono gli elementi negativi», E.R.R. [Eva Rognoni Randi] in «Bianco e Nero», Roma, nn. 7-8, luglio-agosto 1952. Secondo V. Martinelli fu Gabriele D'Annunzio a imporre la presenza nel cast di Ida Rubinstein come protagonista. Ancora Martinelli sottolinea che la tragedia di D'Annunzio era già stata portata sugli schermi cinematografici dall'Ambrosio nel 1912⁹²⁹. Nelle didascalie del film (copia Cineteca del Comune di Bologna-Cineteca Italiana-Filmoteca Española) la storia è ambientata nel 552 d.C. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 215-218.

379. Anno: **1921**; titolo: *Nebbia azzurra, La*; regia: Lamberto M. Bosco; produzione: L.M.B. (Lamberto Maria Bosco)-film, Roma; interpreti: Diana Mac Gill, Dodò Brunelli; fotografia: Ercole Taddei; soggetto: da un "cineromanzo" originale di Ossip Felyne; sceneggiatura: Lamberto M. Bosco; visto di censura: 15779 del 01.02.1921; distribuzione: regionale; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana: 09.08.1922; lunghezza originale: 1186 m; genere

⁹²⁹ Vd. anche la voce n. 133 del presente indice.

del film: sentimentale. Trama: «Si tratterebbe di una vaga storia sentimentale, con qualche accenno drammatico». Note: Il volume di V. Martinelli fornisce le seguenti informazioni: «Il film venne girato, per gentile concessione del proprietario, nella tenuta di Torre del Lago di Giacomo Puccini. La censura pretese alcuni tagli. Innanzitutto la scena della seduzione in cui si vede la ballerina "vestita con veli trasparenti", mentre i baci "troppo lunghi e passionali" della seconda e terza parte vennero limitati ad una "fugace visione"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 219-220.

380. Anno: **1921**; titolo: *Principessa Bebè, La*; regia: Lucio D'Ambra (secondo altra fonte: Carmine Gallone); produzione: D'Ambra / U.C.I.; interpreti: Lia Formia (la principessa Bebè), Umberto Zanucoli (il principe Boleslao), Renato Piacenti (il principe Sigismondo), Diomede Procaccini (Re Ottocar), Armando Petruzzelli (il barone Caches), Rodolfo Badaloni, Guido Maggio Goliath), Rina de Luguoro, Greta Herbert, Lia della Bella, Fiorella Cortis, Carlotta d'Arson, Renée de Saint-Lèger; fotografia: Domenico Grimaldi; soggetto: Lucio D'Ambra, dalla commedia di Georges Berr e Pierre Decourcelle; sceneggiatura: Pietro Majoletti; visto di censura: 15818 del 01.02.1921; distribuzione: U.C.I.; lunghezza originale: 2110 m; scena e tipologia di danza: tango; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: commedia. Trama: «Una "ruritaniàn story" in stile dambriano, ricavato da una commedia che l'attore, poi autore, Georges Berr, scrisse verso la fine del secolo, in collaborazione con Pierre Decourcelle». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, p. 257.

381. Anno: **1921**; titolo: *Rosa, La*; regia: Arnaldo Frateili; produzione: Tespi film, Roma; interpreti: Olimpia Barroero (Lucietta), Lamberto Picasso (il segretario comunale), Bruno Barilli, il piccolo Gabriele Baldini (figlio di

Lucietta), Romano Zampieri, sig. Forti; fotografia: Arturo Giordani; soggetto: da un racconto di Luigi Pirandello; sceneggiatura: Stefano Landi; visto di censura: 16306 del 01.08.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 22.07.1922; lunghezza originale: 1949 m; scena e tipologia di danza: danza di società; funzione della danza nel film: deogetizzata; genere del film: commedia romantica. Trama: «Rimasta vedova giovanissima con due figlioletti, Lucietta accetta un lavoro alle Poste di un piccolo paesino ligure. L'arrivo della bella forestiera mette in agitazione il sonnecchiante paesino. Gli uomini affollano l'ufficio, inviando improbabili telegrammi o insolite raccomandate, cercando, invece, di mettersi in mostra. Lucietta, che è ancora in lutto, ma che è anche molto giovane, tenta ad accettare l'invito a partecipare al ballo annuale della cittadina, che gli viene rivolto da più parti. A convincerla è lo sbocciare di una rosa, fuori stagione, una rosa rossa in un vaso da fiori del suo balconcino. Tutti vogliono ballare con lei, ma Lucietta ha già fatto la sua scelta: il timido segretario comunale che aveva conosciuto sul treno, mentre era in viaggio verso la sua nuova destinazione». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 275.

382. Anno: **1921**; titolo: *San Giorgio*; regia: Giulio Aristide Sartorio; produzione: Triumphalis Film, Roma; interpreti: Fernando Ribacchi (San Giorgio), Vanna Villa (Alessandra), Maria Caserini-Gasperini (Amina), Amedeo Ciaffi (Ranuccio), Angelo Gallina, Tullio Monacelli, Ines Alvarez, Orazio Saitta; fotografia: Giulio Rufini; soggetto: Giulio Aristide Sartorio; adattamento: Giulio Aristide Sartorio; riduzione cinematografica: Giulio Aristide Sartorio; scenografia: Piero Guidotti; visto di censura: 15783 del 01.02.1921; distribuzione: Triumphalis Film, Roma; prima visione romana: 22.09.1921; lunghezza originale: 1630 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico. Trama: «Ranuccio si è invaghito della nobile donzella Alessandra, figlia del re della città. Alessandro, però, ha votato la sua vita ad una missione di bontà verso i poveri e rifiuta la sua mano. Amina, la madre di Ranuccio, fattucchiera venuta d'Oriente, ricorre all'aiuto di Domine Malafede, il Demonio, che tenta di rapire

Alessandra. Ma Ranuccio la difende a costo della propria vita. Il demone colpisce allora la città con un terribile flagello e fa sapere che non desisterà fino a che non gli sarà consegnata sugli scogli dell'isola maledetta una donzella. Si affida alla sorte la designazione della vittima e questa, per i raggiri di Amina, è Alessandra. La donzella, tra il pianto dell'intera città, è inviata all'isola maledetta. Mentre i demoni danzano attorno all'ara preparata per il sacrificio appare il terribile guerriero, San Giorgio che li colpisce con i suoi dardi infallibili. I demoni si trasformano allora in un terribile drago, ma il celeste cavaliere con la lancia lo colpisce a morte e ritorna alla città con la donzella liberata e le spoglie del drago ucciso», «La rivista del cinematografo», n. 3, 1931. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 280-281.

383. Anno: **1921**; titolo: *Saracinesca*; regia: Gaston Ravel; produzione: Elena Sangro per la Medusa-film, Roma; interpreti: Elena Sangro (Donna Corona), Sigrid Lind, Carlo Gualandri, Enzo de Liguoro, Alfredo Menichelli, Rina De Liguoro, Luigi Duse, Achille Vitti; fotografia: Carlo Montuori, Gabriele Gabrielian; soggetto: dall'omonimo romanzo di Fancis Marion Crawford; sceneggiatura: Gaston Ravel; scenografia: Giuseppe Sciti; visto di censura: 16443 del 01.10.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 31.01.1923; lunghezza originale: 1829 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Trama: «Il film venne presentato come "episodio romantico-storico, ambientato nella Roma del 1865"». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Elena Sangro nel film e la seguente nota critica, «troppi salotti, troppi balli, troppi primi piani ed una desolante scarsità di opportuni sviluppi e di indispensabili motivi sia meccanici che spirituali», *Cinema* in «L'Epoca», Roma, 31.01.1923. V. Martinelli fa un imprecisato riferimento ad un altro film, intitolato *Sant'Ilario*, tratto dallo stesso romanzo. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 281-283.

384. Anno: **1921**; titolo: *Sélika*; regia: Ivo Illuminati; produzione: Nelson-film, Roma; interpreti: Berta Nelson (Sélika / Marisa de' Cerri, contessa di Villa Rosa), Ubaldo Cocchi (il leone della tribù), A. Andrè-Marini (Adalberto), Pietro Nocito (il padre di Adalberto); fotografia: Carlo Mondino, Eduardo Piermattei; soggetto: "leggenda in quattro parti" di Ivo Illuminati; visto di censura: 16478 del 01.10.1921; distribuzione: Filmgraf; lunghezza originale: 1387 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Marisa de' Cerri, la giovane vedova del conte di Villa Rosa, ha acquistato un antico castello, del quale la leggenda racconta che il primo proprietario, stregato da una "giramondo", morì tragicamente. E, raccontando nei particolari questa storia agli amici che sono venuti a farle visita, la vecchia leggenda sembra divenire realtà. "C'era una volta un bel cavaliere, di nome Adalberto, che abitava nel castello. Un giorno si accampa nei paraggi una tribù di nomadi; il capo di essi, il "leone" della tribù, chiede ad Adalberto che venga permesso loro di esibirsi in balli, canti e giochi di prestigio; la sua compagna promessa sposa Sélika predirà la ventura. Lo spettacolo ha luogo e Sélika predice ad Alberto un grande amore ed una brutta morte. Quando il leone viene a sapere che Sélika è stata così veritiera, vorrebbe punirla, ma la donna chiede aiuto ad Adalberto, che, subito, interviene, prendendo a scudisciate il leone. I due giovani scoprono d'amarsi, ma il loro amore, come profetizzato, ha un fatale epilogo: Adalberto perisce tragicamente, mentre Sélika viene condannata alla lapidazione"». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 290-291.

385. Anno: **1921**; titolo: *Statua di carne, La*; regia: Mario Almirante; produzione: Fert, Torino; interpreti: Italia Almirante-Manzini (Maria e Noemi Keller), Lido Manetti (Conte Paolo di Santa Flora), Alberto Collo (un amante sfortunato), Oreste Bilancia, Alfonso Cassini, Bianca Renieri; fotografia: Ubaldo Arata; soggetto: dalla commedia omonima di Tebaldo Cicconi (1862);

adattamento: Luciano Doria; sceneggiatura: Luciano Doria; visto di censura: 16340 del 01.08.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 12.02.1922; lunghezza originale: 2190 m; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: sentimentale. Trama: «Una bella donna, mondana, spregiudicata, sfrenata nei piaceri e nella rovina degli amanti, si innamora di un uomo che beve a tutte le coppe della vita e che ritrova in lei, la memoria di una morta da lui precedentemente amata ed alla quale la donna assomiglia come una goccia d'acqua. Egli si serve di lei come di una statua di carne, ma, benché ormai tetragono alle seduzioni della vita e dell'amore, finisce anche lui per innamorarsi della sua "statua", che, per dispetto, per vanità, per orgoglio, per natura, ha messo in arte tutte le sue astuzie per scuoterlo dalla sua introversione», desunto da una corrispondenza su «La rivista cinematografica», Torino. Note⁹³⁰: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Italia Almirante-Manzini e Lido Manetti nel film. Inoltre lo stesso volume riporta la seguente nota critica: «Italia Almirante-Manzini ci ha dato un'esecuzione mirabile ed in qualche punto addirittura magistrale, ma non sempre in armonia con il carattere dei due personaggi rappresentati. Questa disarmonia crediamo principalmente dovuta all'austera plasticità delle sue linee, che mal si adatta così alla debole e mite Maria del prologo come alla spumeggiante ballerina russa Noemi [...]. Pochissimi han saputo in breve spazio di tempo conseguire risultati come quelli ottenuti dall'Almirante e, a giudicare da ciò che han fatto in soli due anni di lavoro, c'è da credere che questo [sic] giovane andrà molto avanti. Ma per ora abbiamo notato dell'incertezza dell'inesperienza, della timidezza fors'anche», Ignis in «La vita cinematografica», Torino, 07.11.1921. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 308-309.

386. Anno: **1921**; titolo: *Tango dei trapassati, II*; regia: Gustavo Zarembo de Jaracewsky; produzione: Fert, Torino; interpreti: Domenica Serra (Clark), Diana D'Amore (Magda), Arturo Stinga (1° filibustiere), Joaquin Carrasco (2° filibustiere), Vera Negri (Vera), Lilly Migliore (Clarette de Vautreuil); fotografia:

⁹³⁰ Vd. anche le voci nn. 109; 144; 145; 319 del presente indice.

Massimo Terzano; soggetto: Gustavo Zarembo de Jaracewsky; distribuzione: Pittaluga; scena e tipologia di danza: tango?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Intorno ad uno scherzo combinato per divertire un ricco annoiato, a poco a poco si delinea un romanzo d'avventure le più disparate e le più inverosimili, di quelle che fanno fremere il pubblico popolare. Fughe e inseguimenti per monti e caverne, a cavallo, in auto, in moto, in velivolo, su canotti e velieri. Dirne la trama è impresa che richiederebbe troppo spazio. È l'eterna lotta dei malfattori contro gli onesti, con la sconfitta clamorosa dei primi, nella quale è inframezzato un episodio d'amore che termina col matrimonio», «La rassegna del teatro e del cinematografo», Milano, n. 9, settembre 1926. Note: Il film consta di tre episodi: 1) *La grotta delle chimere* (visto di censura 16263 del 01.07.1921, lunghezza originale 1747 m); 2) *Tra fiamme e baratri* (visto di censura 16264 del 01.07.1921, lunghezza originale 1492 m); 3) *Maschere vermiglie* (visto di censura 16265 del 28.02.1922., lunghezza originale 1399 m). La terza parte comparve anche con altri titoli: *Maschere rosse* o *Il veliero dei pirati*. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, p. 316.

387. Anno: **1921**; titolo: *Tatiana, la danzatrice polacca*; regia: Gemma Bellincioni-Stagno; produzione: Biancagemma-film, Roma; interpreti: Bianca Bellincioni-Stagno (Tatiana), Gemma Bellincioni-Stagno (sua madre), Tullio Carminati (il marchese), Artur Bender, Eric Oulton; fotografia: Umberto Della Valle; soggetto: da un racconto di Maurice Nordak; visto di censura: 15970 del 01.04.1921; distribuzione: Aurea; prima proiezione pubblica/prima visione: Prima visione romana del 02.05.1922; lunghezza originale: 1523 m; scena e tipologia di danza: danza di società?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; Note: «Vicenda di un'anima appassionata, pura nella sua fede, tersa di orgogliosa costanza che, naufraga fra le brutture dell'umanità, sopravvive nel rimpianto e nel simbolo della fedeltà», da un volantino pubblicitario. Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a.

XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia
- Edizioni di Bianco e Nero, p. 317.

388. Anno: **1921**; titolo: *Valse ardente, La*; regia: Torello Rolli; produzione: Libertas film, Roma; interpreti: Edy Darclea (Principessa Torralba), Augusto Poggioli (Principe di Torralba), Mario Parpagnoli (il giovane avventuriero), Marcella Sabbatini (Lidy, figlia della Principessa), Pier Camillo Tovagliari, Gino D'Attino, Olga Benetti; fotografia: Alessandro Bona; soggetto: Augusto Genina; visto di censura: 16419 del 01.09.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana 22.01.1923; lunghezza originale: 1727 m; scena e tipologia di danza: valzer?; funzione della danza nel film: diegetizzata?; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Un principe trascura la moglie ad onta dell'affetto che essa gli porta, tanto che un giorno, dopo un litigio, decidono di separarsi. Il tribunale pronuncia la sentenza di separazione, affidando la piccola figlia alla madre, la quale si ritira in una villa in campagna. Casualmente fa la conoscenza di un giovanotto, un avventuriero e, senza curarsi di sapere chi sia, lo riceve in casa. Sdegnata però di una dichiarazione troppo vivace del giovane, lo mette alla porta. Il principe, che spiava la casa della moglie in seguito ad una lettera anonima ricevuta, l'accusa di essere l'amante di quel giovanotto e chiede che la sentenza di separazione venga cambiata in suo favore e gli venga perciò consegnata la figlia; cosa che ottiene. Disperazione della principessa e viaggio in riviera, seguita dall'avventuriero che riesce ad ottenerne le buone grazie. Quando si accorge con chi ha a che fare, fugge e si reca dal marito che, però, la caccia. L'avventuriero, allora, insieme ad un suo degno compagno, la prende e la decide a comparire sopra un teatro della capitale, come numero di varietà. La bella principessa danza dinnanzi ad un elettissimo pubblico, fra cui sono tutte le sue antiche conoscenze e poi, con due fiaccole, si dà fuoco alle vesti. Viene portata all'ospedale, ove avviene la riconciliazione col marito che, in fondo, l'aveva sempre amata», da «La rivista cinematografica», Torino. Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Marcella Sabbatini e Edy Darclea nel film. Martinelli informa che «La Libertas-film, fondata a Roma nel 1919 dal conte Renzo Pellati, da Fausto Salvatori e da Vincenzo Morello (Rastignac), aveva gli

stabilimenti in via Isonzo 38 e la sede sociale in via Nazionale 204. L'amministratore delegato fu Pietro Mander». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero, pp. 344-346.

389. Anno: **1921**; titolo: *Vita e la commedia, La*; regia: Alfredo de Antoni; produzione: Do.Re.Mi., Roma; interpreti: Alberto Capozzi (Giorgio Giòrgi), Antonia Korda (la danzatrice), Alfredo de Antoni (padre della fidanzata di Giorgio); fotografia: Alfredo Donelli; soggetto: da un romanzo di Ruggero Palmieri; scenografia: Tito Antonelli; visto di censura: 16045 del 01.05.1921; distribuzione: U.C.I.; prima visione romana: 24.02.1922; lunghezza originale: 2079 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: drammatico, sentimentale. Trama: «Giorgio Giòrgi, attore drammatico famoso, s'è invaghito di una giovane, ma fatua fanciulla. Al momento di chiederne la mano, il futuro suocero lo informa che la ragazza se ne è andata di casa, perché è innamorata di un altro. Giorgio, scosso dall'abbandono, comincia a frequentare dei locali malfamati. Una sera, in una taverna, conosce una fanciulla che viene maltrattata da un vecchio, che ne è il padre adottivo. Allora offre del denaro per liberarla da questa tirannia e poi, visto che la ragazza ha disposizione per la danza, la fa studiare. Qualche anno dopo, la ragazza diventa una celebre danzatrice ed ama follemente il suo protettore, che invece è sempre innamorato dell'altra. La incontra, finalmente, ad una festa mascherata, e scopre che la donna che egli ha idolatrato, in realtà è un essere gelido, che non ha mai amato nessuno nella sua vita. Profondamente disilluso, Giorgio torna a casa dove da una lettera viene a sapere che la ballerina ha deciso di togliersi la vita. Riesce a salvarla in extremis ed, infine, nell'amore fedele della sua protetta, ritrova la felicità perduta». Note: Il volume di V. Martinelli contiene una foto di Alberto Capozzi. Altri titoli: *Dietro la maschera*. Nello stesso volume, a p. 305, si trovano le seguenti notizie riguardo ad Antonia Korda: «è l'ex Antonia Farkas, come appariva nei film ungheresi e che, qualche anno dopo, sarà nota come Maria Korda o Maria Corda». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*,

«Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, pp. 353-355.

390. Anno: **1922**; titolo: *Principe di Kaytan, II*; regia: Aldo Molinari; produzione: Vera-film, Roma; interpreti: Ileana Leonidoff (La danzatrice dell'Harem), Fosco Ristori (Il principee), Sandro Zappelli, Lida Mardkaia, Aissa Lascaja; fotografia: Tommaso De Giorgio; soggetto: da una novella de *Le mille e una notte* (probabilmente dal racconto *Il ciabattino e la principessa*); visto di censura: 16853 del 31.03.1922; distribuzione: regionale; prima visione romana: 18.04.1922; lunghezza originale: 1690 m; funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: avventura, fantastico. Trama: «Il soggetto è tolto da una fiaba delle Mille e una notte, ed è veramente bello e interessante. Non capisco anzi perché tanti autori torturino il lor cervello ormai stanco in cerca di soggetti per film, mentre hanno a loro disposizione una miniera immensa e inesauribile nel volume di fiabe, universalmente noto nel titolo, pochissimo noto nel contenuto. E si badi: il cinematografo si presta alla realizzazione di codeste trame avventurose e fantastiche. Da notarsi, in questo Principe di Kaytan, alcune danze di Ileana Leonidoff», Aldo Gabrielli in «La rivista cinematografica», 25.07.1922. Note: Il volume di V. Martinelli riporta in nota le seguenti informazioni, «Il film costituì più che altro un motivo per l'esibizione della danzatrice Ileana Leonidoff e del suo balletto russo. In censura, certe "pose eccitanti e lascive" non piacquero, per cui il ballo finale venne sfoltito». Fonte: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti / 1921-1922*, «Bianco e Nero», a. XLII, n. 1-3, gennaio-giugno 1981, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 471.

391. Anno: **1924**; titolo: *Incubo di Za la Vie, L'*; regia: Emilio Ghione; produzione: F.A.J.-National, Berlin; interpreti: Fern Andra (Perla Cristal), Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Magnus Stifter (Lama Rossa), Henry Sze (Hatsumu), Robert Scholz, Ernst Rückert; fotografia: Eugen Hamm, Franz Stein; soggetto: Emilio Ghione; sceneggiatura: Emilio Ghione; visto di

censura: 20011 del 22.04.1924; lunghezza originale: 3246 m (versione in II parti); scena e tipologia di danza: danza apache (tango); funzione della danza nel film: diegetizzata; genere del film: avventura. Note: Titolo originale: *Zalamort. Der Traum der Zalavie*. «La versione originaria prevedeva un serial diviso in due episodi: *Zalamort 1. Teil*; *Zalamort 2. Teil*. Girato nel biennio 1923-24», Denis Lotti, *Emilio Ghione. L'ultimo apache*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008, p. 185. Fonte: Denis Lotti, *Emilio Ghione. L'ultimo apache*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008, p. 185. Cfr. anche la copia del film, restauro a cura della Cineteca di Bologna, lunghezza 2550, dai cui titoli di testa risulta: «Il restauro è stato realizzato a partire da una copia d'epoca su supporto nitrato conservata dalla Jugoslovenska Kinoteka. Le didascalie in serbocroato sono state tradotte in italiano conservando la grafica originale. Le colorazioni sono state riprodotte utilizzando il sistema messo a punto da Noël Desmet (Ciémathèque Belge). Il film venne distribuito in Italia nel 1925 in una versione ridotta di soli 1600 metri. Le note censorie ministeriali d'epoca riportano le seguenti indicazioni: "Alla precedente versione di 2025 metri è stato negato il nullaosta perché l'azione e la trama s'imperniavano esclusivamente sul delitto, i personaggi principali erano delinquenti della peggior specie, l'ambiente in cui vivevano ed agivano era costituito dai bassifondi sociali. Nella versione che ha ottenuto il nullaosta molte scene sono state soppresse, modificate ed attenuate, conferendo così all'azione un'intonazione di sogno fantastico"».

c. IL TANGO ED IL SUO FANGO

La censura contro il tango sulle pagine de «L'unità Cattolica»

«L'Unità Cattolica», sabato 1 novembre 1913, a. LI - n. 250

(p. 4) *Il "Tango,, sotto la cupola di Mazzarino*

Da qualche mezzo secolo a questa parte si cerca insistentemente di popolarizzare la scienza. Le riviste sono diventate innumerevoli; le scuole popolari abbondano fuor di misura, si va a gara come meglio si possa fare a cacciar nelle ignoranti gole popolari il così detto pane della scienza.

Siamo nel secolo della popolarità, ma siamo anche è doveroso e doloroso il dirlo, nel secolo della leggerezza.

Sembra adunque che si pensi anche di dare un nuovo assetto alle celebri accademie e nuovi temi agli «*immortali oratori*». E qualche cosa s'è già fatto.

Richepin ha voluto celebrare non so quale ricorrenza alla Accademia degli Immortali, e pensò bene che il tema da trattarsi non dovesse far addormentare il numeroso uditorio composto specialmente da signore e signorine che facevano uno straordinario sfoggio di cappelli sotto la cupola di Mazzarino.

Così trattò la storia del famoso ballo di fama infame, *Il Tango*. Evviva la moda e la popolarità! Non c'era bisogno, dico io, di andare alla Accademia degli Immortali per trattare di una simile frivolezza e diciamolo pure di una simile porcheria.

Il Richepin avrà forse creduto che quando egli aveva dimostrato che il Tango ha una ragione storica, aristocratica, piuttosto che democratica, codesta forma di danza era diventata meno ridicola e meno indecente?

A che cosa vuol approdare infine questo immortale che intende far partecipare della sua qualità anche le sciocche pose di un ballo più o meno americano?

La cronaca ci dice che un esiguo numero di accademici rappresentava il più alto consesso di Francia alla conferenza... tangibile. Segno che, molti di questi ebbero più buon senso dell'illustrissimo conferenziere che tenta invano di coprire una sciocca conferenza col manto della sua fama letteraria e del suo stile brillante.

Ah certamente che per quanto ci si sforzi di sorridere dinnanzi a queste enormi leggerezze, chiamiamole per ora così, un senso di sconforto e di pena si impadronisce di noi: dove andremo a finire? Perché ci si scalmana tanto quando si deve incoronare un nuovo immortale?

Io credo che d'ora innanzi gli esami per essere assunti alla immortalità almeno in Francia li faranno le donne, perché se gli immortali intendono di trattare con maggior preferenza degli argomenti da salotto e da gabinetto azzurro giudice migliore che la donna io credo che non ci sia.

Il libraio.

«L'unità cattolica», martedì 6 gennaio 1914, a. LII - n. 4

(p.1) *Dal tango alla massoneria. I grattacapi di Giovanni Giolitti. Il tango e il suo fango!*

Non ho bisogno di conoscere le pose, lo svolgimento di questa danza americana per gridare boicottiamo il tango! - Poco, anzi nulla deve interessarci la struttura di questo ballo dal momento che in Francia gli Arcivescovi di Lione e di Cambrai lo hanno espressamente vietato ai propri Diocesani.

D'altra parte, contro il tango c'è il veto di due sovrani: l'Imperatore di Germania ha formalmente vietato, com'è già noto a tutti, il tango ai suoi ufficiali. E contro la danza esotica si è affermata anche la volontà del re d'Inghilterra, che ha deplorato il tango come ballo di società. Il giornale inglese «World» ha pubblicato che la Regina d'Inghilterra ha riprovato anche il Valtzer [sic] quando è ballato in una forma (come dire?) troppo..... tanghiana.

Intanto, telegrafano da New York che la passione del tango è stata causa di un sanguinoso dramma a Many nella Luisiana; ecco di che si tratta: Enrico Leone, uno dei giovani eleganti viveurs della città, avea [sic] invitato a fare un giro di tango Miss Winters, ma il fidanzato della ragazza le vietò di accettare l'invito, considerando la danza in questione indecente.

Miss Winters, si sottomise alla ingiunzione del futuro marito, ma, dopo pochi minuti, avendo il fidanzato lasciato la sala, essa ne approfittò per fare un giro di tango col Leone. Il

fidanzato tornò, e vedendo la coppia ballare, preso da un accesso [sic ma eccesso] di furore, colpì con una pugnolata al cuore il Leone.

Questa la lugubre cronaca che giunge dalla culla di quest'altra americanata, oggi troppo europeizzata; tanto vero, che a Parigi, a Londra il tango è il ballo di moda. Non so se in Italia abbia molto favore questa danza; so però che scuole di tango, e perciò maestri di tango, sono nelle principali città nostre; e già fra il tepore dei grandi alberghi internazionali, nell'ora del the, intorno alle miss americane si raccolgono dame della nostra aristocrazia, contentandosi, queste, almeno per oggi, di assistere a qualche salto di tango, salvo poi... ad introdurlo nei propri salotti.

Ma c'è di più: fra le tante licornie [sic] di queste feste, e fra i tanti specifici per una completa toilette, si vedono per le vetrine, frammisti alle «Gioconde» anche il torrone-tango, il liquor-tango, o la poudre-tango e l'elixir profumato al tango...

Che cosa vorrebbe dir ciò?

Vorrebbe dire che questa réclame al tango può sedurre l'ambiente spensierato e frivolo dei tempi nostri, sino a popolarizzare la danza sensuale dell'America Meridionale, come s'è popolarizzato il cinematografo e il music-hall. Vorrebbe dire che si rinnova fra noi lo spettacolo della frivola società francese del secolo XVIII, avviata, fra una pavana ed un minuetto, alla ghigliottina del Terrore...

Lo so bene! La moda ha la sua morale, la sua etichetta, la sua letteratura; ma che cosa dovrà dire dell'epoca nostra lo storico futuro pensando a questa moda?

Che in Italia i cittadini di questo beato regno, coi grattacapi, e con l'incognita del suffragio allargato, e con le sanguisughe dei balzelli e delle tasse, non abbiano di meglio che le distrazioni del tango? Oh! I cittadini che lavorano, e che vivono cristianamente, non hanno, certo, tempo da perdere... Ma se tempo hanno da perdere i privilegiati dalla fortuna, si occupino d'altro, facciano il piacere!

Uno che protesta.

(p.3) ““Ultim’ora””

(Per telefono e per telegrafo all’Unità Cattolica)

[...] Tango e fango [...]

I giornali àno [sic] da Parigi, 5:

Il «New York Herald» ha da New York: «L’arcivescovo Farley, che [g]iorni fa emetteva il bando contro il tango, ha avvertito ora le signore cattoliche che devono astenersi dal partecipare ai quadri plastici.

«Egli ha detto che non devono intervenire a nessuna rappresentazione in cui le forme femminili non siano completamente velate. Uno dei quadri plastici di beneficenza, per cui vi era grande attesa e le cui prove duravano da tre settimane, dovette così essere sospeso».

Si ha poi da Boston in America che il Sindaco della città ha annunciato che farà presenziare l’annuale ballo di carità da un censore il quale interdirà il tango e la danza del tacchino. Siccome gli organizzatori del ballo hanno detto che balleranno ugualmente il tango, egli ha replicato che farà accompagnare il censore da una dozzina di poliziotti.

Giriamo queste proteste e queste notizie a certa gente di Firenze che si permette impunemente sotto gli occhi dei tutori della legge certe rappresentazioni schifose.

E poi ci lamentiamo se abbiamo una generazione di fiacchi, di debosciati, di impotenti per la patria?

N.d.R.

«L’unità cattolica», giovedì 8 gennaio 1914, a. LII - n. 5

(p.3) “Ultim’ora”

(Per telefono e per telegrafo all’Unità Cattolica)

Il ballo del Tango proibito agli ufficiali?

[...]

Il generale Spingardi ha proibito il tango agli ufficiali?

Nothing ci telefona da Roma, 7:

Nei circoli politici corre insistente la voce che il gen. Spingardi abbia diramato una circolare all’esercito nella quale è proibito il ballo del «tango» agli ufficiali perché intacca l’onorabilità e la serietà militare e ricorda in proposito le decisioni dell’Imperatore

Guglielmo, del re d'Inghilterra, del borgomastro di Vienna e di altre persone illustri ed autorevoli.

Così pure si ritiene per certo che il ballo del Tango sarà vietato nel ballo di corte che si darà a Roma per le prossime ferie carnevalesche.

Si smentisce che il gen. Spingardi abbia intenzione di dimettersi da ministro per la sua momentanea malattia nervosa.

«L'unità cattolica», venerdì 9 gennaio 1914, a. LII - n. 6

(p.1) *Il tango ed il suo fango*

E parliamone adunque. La danza dei sibariti, che un colpo d'audacia d'un impresario americano à trasportato [sic], dalle morbide ed erbose piattaforme dei paesi selvaggi, nei nostri teatri e nelle nostre sale da ballo, è diventata la danza di moda; e va tentando l'assalto alle ultime resistenze del pudore e della morale. Il *tango*, che per una strana e quasi inverosimile conformazione fonologica, deve alla sua iniziale la disgrazia o la fortuna di non identificarsi colla voce *equivalente* italiana «fango», à [sic] avuto fulmineamente in Europa, ed anche nell'Italia nostra, un successo enorme - quel medesissimo successo che raggiunge ogni scandalo ed ogni turpitudine, lanciata al pubblico dalla sfrenata cupidigia moderna di *nuovi* piaceri e di *nuove* sensazioni. L'aristocrazia dorata e la borghesia grassa erano ormai stanche dei *cotillons* medievali e dei *waltzers* [sic] moderni; e per ridare ai sensi, infrolliti nell'uso un po' di galvanizzazione artificiale - come la si dà alle rane inerti - ci voleva una *novità* purchessia - acerba, drogata, acutissima.

Ma che cosa poteva dare di più questa vecchia e barbogia civiltà europea, che, da Tersicore in poi, aveva tutto esaurito il classico bagaglio dell'arte della danza? Che cosa rimaneva ancora da provare ai sibariti gaudenti della vita, per riaccendere nelle spente vertebre schienali il prurito della libidine e della lussuria?

Il *Tango* rimaneva. La danza, che so io?, delle *pampas* argentine, o delle steppe patagone, o delle lande brasiliane. Certo, una danza selvaggia, primitiva, incivile, barbara, nata nell'infinita libertà della vita boschereccia; ma ripassata e riveduta dall'arte perfida e sudicia degli artisti della nostra civiltà decadente. Nelle scuole di Milano, di Londra, di Parigi, si insegna il *tango*, oggi, a lire dieci la lezione. Segno che l'arte o, meglio, il vizio,

eretto a sistema e codificato di regolamenti, à [sic] *strafatto* ciò che avevan *fatto* i selvaggi d'America. Del *tango* indigeno non è, forse, rimasto che il nome, per dargli il diritto all'ospitalità e all'adozione delle nostre terre. Che seppure, laggiù - al disotto e al di fuori della civiltà cristiana - il *tango* venisse danzato così, come lo danzò al Cairo un Duca italiano; o come a Londra fu bandito dalla Corte Reale; o quale a Parigi ridivinizza tutte le più arcaiche *demivierges* di Montmartre - allora bisogna dire che ben giù, in basso, in profondo, è discesa quella così invidiata parte dell'umanità gaudente.

[...] Io non l'ò [sic] veduto questo ballo. Il dovere di giornalista me n'ha fornita un'idea nelle illustrazioni delle riviste e dei giornali; ma certo sufficiente per parlarne con cognizione. È perfettamente diabolico. Tutte le più sottili astuzie e le più perfide movenze vi sono profuse; ed insieme i più pazzi contorcimenti, le più serpentine convulsioni. Non è più una danza di esseri ragionevoli, che sentono la loro dignità di uomini e di artisti - ma un insano e spasmodico gesticolamento di animali, solleticati dal prurito della più sfacciata lussuria.

Io non mi so figurare una buona mamma o un buon babbo di famiglia che possa tranquillamente assistere ad una [danza] di questo genere della sua figliuola. È impossibile, è assurdo che n'esca non imbrattata anima e corpo. E mi spiego facilmente la sdegnosa ripulsa di Sua Maestà la Regina d'Inghilterra a consacrare colla sua presenza la danza del *Tango* quando vi venne invitata.

Purtroppo né il suo gesto forte e sdegnoso, né il clamore dei moralisti, né la fiera opposizione di tutti gli onesti e i benpensanti d'ogni chiesa o partito, verrà a trattenere la marcia trionfale del ballo obbrobrioso. Troppo è vasta ancora la massa amorale, disonesta, spregiudicata, della società; e troppo violenti i richiami, gli adescamenti, gli incentivi che ne fanno - del *tango* - un passatempo squisito e ricercato.

Però c'è da fremere che, di fronte a tanta nequizia e immoralità intrinseca del nuovo divertimento, l'autorità del Governo non intervenga immediatamente ed efficacemente. Le circolari di Luzzatti e di Giolitti contro la pornografia, quella della Pubblica Sicurezza contro l'immoralità delle films cinematografiche, potrebbero e dovrebbero estendersi al *tango*. Sia pure, questo, il ballo dell'alta società; e non minacci ancora il costume popolare; ma non è forse di lassù che parte il buono od il cattivo esempio? Si dovrà attendere che il male incancrenisca anche nel popolo, per curarlo e cercarne i rimedi?

L'ò [sic] già detto, e lo ripeto senza tema di sconvenienti indiscrezioni e di irrispettose querele. L'eccellente Duca, come sopra, che ballò il *tango* al Cairo non poteva dare un peggiore esempio di leggerezza e di vanità morale - usiamo i termini più benigni -

all'ufficialità italiana; e Dio voglia che non fruttifichi e s'allarghi! Ben altrimenti pensò e agì l'Imperatore di Germania, che lo vietò ai suoi ufficiali, e la Corte d'Inghilterra che lo bandì dalle sue feste e dalle sue sale.

E la stampa cattolica di tutti i paesi, ma specialmente del nostro, alzi finalmente la voce, forte, unanime, efficace. Il pericolo non è di quelli che si scantonino tacendo o berteggiando; ma bensì parlando chiaro e forte. Il *tango* è immorale, supremamente immorale; indegno di gente civile e cristiana. È un costume barbarico, raffinato dal vizio e dalla libidine; è un divertimento snervante, debosciate, completamente pornografico. Neppur l'arte ci à [sic] a che vedere; e quelle riviste quei giornali che lo fan passare per artistico, che lo onorano di elogi e di panegirici, mentiscono sapendo di mentire.

I cattolici adesso lo sanno. E alla crociata che ànno [sic] così fortemente e santamente iniziata contro il turpiloquio e la bestemmia, aggiungano anche l'altra contro il *tango*. Saranno benemeriti della Religione e della Patria!

Max

(p.1) *Alcune ballerine*

Il Corriere della Sera ha da Parigi:

«Un giornale illustrato ha pubblicato le fotografie di alcune ballerine fanatiche della nuova danza per dimostrare che questa fa invecchiare precocemente le sue seguaci:

«Se si dicesse che il *tango* nuoce alla sua salute nessuna signora se ne preoccuperebbe, pur di attenersi alla moda, ma nessuna donna può rassegnarsi a diventare brutta e vecchia. Sembra che l'eccesso di attenzione richiesta dai complicatissimi movimenti della danza e dagli atteggiamenti che essa impone faccia apparire sul volto di coloro che la praticano da alcuni mesi delle rughe assai evidenti.

«È un grido di allarme destinato certo ad avere una larga eco nel mondo elegante».

E speriamo che, se non per conservare la eterna giovinezza dell'anima, almeno si aborrisca il tango per evitare il precoce invecchiamento del corpo.

(p.1) *Tanghiamo?*

Il *Corriere della Sera* di ieri descrive con colori mondani (non si parla di un ballo procace?) il tango e le tanghiste.

Lida [sic] Borelli lo danza, Dina Galli «si è gettata sul tango a fondo perduto»: a Tina di Lorenzo «il tango le piace» e poi dichiara il foglio di Milano che «il tango è entrato nelle famiglie, nel cinematografo, nella buona società e nella cattiva società» e poi scrive ancora in commento:

«In mezzo a tutto questo fervore tumultuoso c'è però della gente che si dichiara contraria al tango per ragioni di moralità e di convenienza. E qui entriamo nella questione difficile. Ahimè, non c'è tango senza spine! Ma anche le rose hanno le loro spine: e non sono meno belle per questo. Anzi! Quelle spine sembrano quasi una difesa alla loro bellezza, e la fanno risaltare più vivida. Tutto sta nel non pungersi. Ora c'è della gente che col tango ha paura di pungersi. Cioè: siamo precisi. Chi lo balla non ha nessuna paura: la paura è tutta di chi lo sta a guardare».

Si vede che l'articolista del «Corriere della Sera» non vuole andare contro corrente: non sarebbe più il «Corriere» il foglio della società aristocratica; e non ci perderebbe molto?

(p.1) *Vescovi contro il tango*

Telegrafano da Châlons, che il vescovo mons. Tissier, ha pubblicato una pastorale nella quale biasima fortemente il tango, danza che definisce profondamente pericolosa per i buoni costumi. Il vescovo richiama l'attenzione delle famiglie cristiane sulla voga inconcepibile del tango e raccomanda loro di non ballarlo e di non accoglierlo nelle proprie case.

Anche molti altri vescovi e cardinali ànno [sic] biasimato e stigmatizzato il ballo del tango nelle Americhe ed in Europa.

(p.1) *Anche il "referendum",*

Il «Corriere della Sera» ha da Londra:

«Una rassegna di mode, che è molto letta dalle signore d'alta società, ha indetto una specie di "referendum" fra le dame dell'aristocrazia chiedendo loro se durante la stagione invernale ammetteranno oppure no che si balli il "tango" nei loro saloni.

La duchessa di Norfolk, la duchessa di Bedford, la baronessa Layland e molte altre dame fra le più note si sono tutte dichiarate contro la nuova danza esotica. Quasi tutte anzi hanno detto di non avere mai visto ballare il "tango" e di non sentirne il menomo [sic] desiderio.

Impresari dei teatri e dei saloni hanno voluto accertare se la massa del pubblico approvi o no il “tango” senza tener conto della risposta assai eloquente che dà loro ogni giorno la cassetta. Cominciarono con l’invitare il vescovo di Kensington - uno dei quartieri di Londra abitati dalle famiglie dell’alta borghesia - e altri tre vescovi dei quartieri centrali della metropoli, ma i prelati rifiutarono l’invito: «il “tango” - risposero - non ci interessa.» Alcuni impresari pensarono allora di interpellare direttamente il pubblico. Ieri e oggi la folla che gremiva il “Queen’s Thetre [sic]” dopo avere assistito alla danza di varie coppie di argentini e di brasiliani più o meno autentici fu invitata a votare pro o contro il “tango”. Con 731 voti contro 21 il “tango” è stato dichiarato perfettamente morale. Anzi parecchi dei votanti hanno scritto sulla loro scheda che il “tango” è tanto morale da diventare perfino noioso. Con una maggioranza non meno imponente il primo verdetto di ieri è stato oggi confermato con 699 voti contro 18».

Fin qui l’informazione del «Corriere». Dal che risulta che il grande plebiscito consiste in circa 700 voti i quali vorrebbero costituire la moralità pubblica. Come sono buffoni.

I cattolici intanto non dormano e combattano la porcheria moderna del «tango» che penetra oramai anche in tutte le città d’Italia per corrompere tanti giovani.

«L’Unità Cattolica», sabato 10 gennaio 1914, a. LII - n. 7

(p.1) *Il tango ed il suo fango*

Un opuscolo contro il ballo di moda

Il “Giornale del Mattino”, in difesa del Tango

Max e Demofilo

vista la diffusione che à [sic] preso il ballo del Tango à [sic] deciso di lanciare al pubblico un opuscolino di propaganda contro il procace divertimento.

Martedì l’opuscolo sarà pronto e mandato a tutti coloro che ne faranno richiesta. Costa solo CENT. 10 LA COPIA - COPIE 20 LIRE 1,80 - COPIE 50 LIRE 3,50 - COPIE 100 LIRE 6.

Noi facciamo caldo appello agli amici per una larga diffusione di questo opuscolo che metterà in guardia tante famiglie cristiane, in occasione del prossimo carnevale.

Il Tango biasimato all'estero da Cardinali, da Vescovi, Imperatori, Regine, generali, uomini politici deve essere deplorato e stigmatizzato anche nella nostra Italia da tutti i cattolici che ànno [sic] a cuore il pudore e che sentono cristianamente.

La nostra gioventù che si butta in braccio a tutte le novità deve essere almeno avvisata del male immenso di questo esotico divertimento.

Gli amici diffondano l'opuscolo fra la classe aristocratica: faranno un po' di bene anche fra coloro che non ci leggono e che amano scapricciarsi in cose non lecite.

(p.1) *La setta verde ed il tango contro l'Unità Cattolica*

Il *Giornale del Mattino* di Bologna che è noto *lippis et tonsoribus* come avvocato della Massoneria, pubblica una corrispondenza da Firenze contro l'*Unità Cattolica* perché si permise insieme a tanti, anzi con tutti coloro che hanno la testa sulle spalle ed ànno [sic] a cuore la moralità ed il bene della società, di deplorare con vive e forti parole il ballo del Tango.

Sentite che roba espettora il foglio bolognese:

L'*Unità Cattolica*, il giornale papalino di Firenze, è in questi giorni lugubre piagnucolosa, funerea, borbottosa, inconsolabile.

Due cose affliggono soprattutto il suo vecchio cuore, invelenito dalla troppa bile ed incapace ormai di tolleranze: il «tango» e - naturalmente - la massoneria.

La vecchia *Unità* dovunque il guardo giri, vede verde.

Così per il progetto di legge sulla precedenza del matrimonio civile alla cerimonia religiosa, così per ogni manifestazione dei democratici fiorentini, così per quanto avviene nel mondo che urti un tantino la sua brontolante suscettibilità di beghina decrepita e tabaccosa.

Io non mi stupisco già che vi sia al mondo della gente tardigrada e cocciuta che ama rimpinzar di querimonie di anatemi le colonne d'un foglio di carta, che fino a ieri è stato listato a lutto per la breccia di Porta Pia (lutti soppressi per cristianissima ipocrisia e per ovviare al boicottaggio); mi stupisco che vi siano dei giornali, come il *Corriere della Sera* e come l'*Idea democratica* che questa gente prendano sul serio.

Dar qualche peso alle elucubrazioni di questo quotidiano.... paranoico mi sembra in verità eccessivo, e soltanto può tollerarsi che se [ne] parli, una volta tanto, allo scopo di sollazzare il prossimo.

E l'*Unità* è talvolta veramente sollazzevole, tanto va spettegolando ed adirandosi, come una ciana di Oltrarno che voci dalla finestra contro tutto o contro tutti.

Ora la vecchia ce l'ha col tango.

Confessa di non averlo veduto ballare ma, tant'è, non le va giù.

Noi invece abbiamo avuto il piacere di assistere alla nuova danza, di constatarne il successo crescente, di ammirare le pose e le movenze eleganti ed armoniche dei maestri di tango, e di ridere cordialmente dinanzi all'inesperienza degli scolari e delle scolare, ed abbiamo avuto anche la fortuna d'esserci annoiati e non poco.

Non v'è dubbio che il «tango» quando è ballato male, ha parecchio di sguaiato e di spiacevole, ma tra l'osservare questo e magari biasimarlo, e il predire la fine del mondo ci corre!

State a sentire, per curiosità dove va a finire la *Unità Cattolica*, dopo aver condannato la reclame che i negozi [sic], i «thea rooms» [sic] ed i salotti fanno al «tango».

«Fra le tante leccornie di queste feste e fra i tanti specifici per una completa “toilette” si vedono per le vetrine, frammisti alle “Gioconde” anche il torrone-tango il liquor-tango o la “poudre-tango” e l'elixir profumato al tango....

«Che cosa vorrebbe dir ciò?

«Vorrebbe dire che questa reclame al tango può sedurre l'ambiente spensierato e frivolo dei tempi nostri, sino a popolarizzare la danza sensuale dell'America meridionale, come s'è popolarizzato il cinematografo e il music-hall. Vorrebbe dire che si rinnova tra noi lo spettacolo della frivola società francese del secolo XVIII, avviata fra una pavana e un minuetto, alla ghigliottina del Terrore....»

Brrrr! Per l'amor di Dio!

E tanto perché l'Unità Cattolica non va presa sul serio il corrispondente fiorentino dell'anticlericale bolognese Il Giornale del Mattino continua la sua prosa lunga, civettuola e spregiudicata per un'altra mezza colonna. Vuol dire che abbiamo toccato il tema prediletto dei tanghisti sul vivo e con serietà ed efficacia. Il foglio mattutino di Bologna prende le difese del ballo sporco contro il buon senso del pubblico che deplora il tango come immorale. Ma non importa: i tanghisti vogliono divertirsi e ridere alle spalle della nostra serietà. Sia. Ma i padri e le madri di famiglie cristiane sono messi in guardia: ad essi fare il resto.

Il Giornale del Mattino si è dimenticato però di dare un fatterello, riferito da noi, per le conseguenze del ballo ideale per certi salotti da buontemponi, per non dir peggio. Il fatterello è il seguente:

«Telegrafano da New York che la passione del tango è stata causa di un sanguinoso dramma a Many nella Luisiana; ecco di che si tratta: Enrico Leone, uno dei giovani eleganti *viveurs* della città; aveva invitato a fare un giro di tango Miss Winters, ma il fidanzato della ragazza le vietò di accettare l'invito, considerando la danza in questione indicente [sic ma indecente].

«Miss Winters, si sottomise alla ingiunzione del futuro marito, ma, dopo pochi minuti, avendo il fidanzato lasciata la sala, essa ne approfittò per fare un giro di tango col Leone. Il fidanzato tornò, e vedendo la coppia ballare, preso da un accesso di furore, colpì con una pugnata al cuore il Leone.

«Questa la lugubre cronaca che giunge dalla culla di quest'altra americanata, oggi troppo europeizzata; tanto vero, che a Parigi, a Londra il tango è il ballo di moda. Non so se in Italia abbia molto favore questa danza; so però che *scuole* di tango, e perciò maestri di tango, sono nelle principali città nostre; e già fra il tepore dei grandi alberghi internazionali, nell'ora del *the*, intorno alle miss americane si raccolgono dame della nostra aristocrazia, contentandosi, queste, almeno per oggi, di assistere a qualche salto di tango, salvo poi... ad introdurlo nei propri salotti. »

Il foglio di Bologna non sa mettere in dubbio questo fatterello o fattaccio. Il perché non lo cercheremo noi: solo basti a noi brontoloni, paranoici, bacchettoni, clericali, ecc. ecc. gridare l'allarme. Ci pensi poi chi deve al resto.

(p.1) *Nobili e dame contro il ballo esotico*

La duchessa di Norfolk - «La mia opinione è che una danza come il tango non è desiderabile. Questa danza è contraria ai costumi e all'ideale inglese di cui noi tutte siamo sì fiere».

Lady Layland Barratt - «Io considero il tango come una danza sconveniente che una giovane bene educata non deve ballare».

Lady De Ramsey - «Io disapprovo il tango e non lo lascerò mai ballare in casa mia».

Lady Florence Lacon - «Sarebbe cosa deplorabilissima se questa danza diventasse popolare fra noi».

Lady Templetown. - «Sono felice di dichiarare che non ho mai visto ballare il tango e spero che non lo vedrò mai ballare, perché di questa danza ne ho abbastanza dalle fotografie che ho trovato nelle botteghe».

Il *Gentlewoman* assicura che questa, che esso chiama «la morte della morale ha ricevuto la sua condanna a morte in Inghilterra».

«L'Unità Cattolica», domenica 11 gennaio 1914, a. LII - n. 8

(p. 1) *Max e Demofilo*

vista la diffusione che à [sic] preso il ballo del Tango àno [sic] deciso di lanciare al pubblico un opuscolino di propaganda contro il procace divertimento.

Martedì l'opuscolo sarà pronto e mandato a tutti coloro che ne faranno richiesta. Costa solo CENT. 10 LA COPIA - COPIE 20 LIRE 1,80 - COPIE 50 LIRE 3,50 - COPIE 100 LIRE 6.

Noi facciamo caldo appello agli amici per una larga diffusione di questo opuscoletto che metterà in guardia tante famiglie cristiane, in occasione del prossimo carnevale.

Il Tango biasimato all'estero da Cardinali, da Vescovi, Imperatori, Regine, generali, uomini politici deve essere deplorato e stigmatizzato anche nella nostra Italia da tutti i cattolici che àno [sic] a cuore il pudore e che sentono cristianamente.

La nostra gioventù che si butta in braccio a tutte le novità deve essere almeno avvisata del male immenso di questo esotico divertimento.

Gli amici diffondano l'opuscolo fra la classe aristocratica; faranno un po' di bene anche fra coloro che non ci leggono e che amano scapriccirsi in cose non lecite.

(p.1) *Cardinali e Vescovi contro il tango*

Mons. Chollet, arcivescovo di Cambrai, protesta contro il tango nella «Semaine religieuse» [sic] della diocesi di Verdun.

Mons. Lévin, arcivescovo di Lione, proibisce il tango con queste parole pubblicate nella «Semaine religieuse» della sua diocesi: «Troppo spesso si vedono in Francia e fuori diventar di moda questi spettacoli vergognosi, queste danze lascive, che, secondo la sentenza di Lacordaire, uccidono ogni virtù e scatenano tutti gli appetiti. Ricordiamo ai fedeli che essi debbono astenersene».

Mons. Chesnelong vescovo di Auxerre ha pubblicato una circolare nella quale riprova il tango che qualifica profondamente pericoloso per il buon costume e che dice esser causa di possibile rovina delle famiglie cristiane. Nella sua circolare il Vescovo poi avverte che non esisteranno dispense per il tango come ne esistono per i digiuni obbligatori e per coloro che si cibano di grasso il venerdì.

Mons. Humbrecht vescovo di Poitiers mette in guardia i suoi diocesani e fa appello alla loro severità contro la «nuova danza, chiamata tango».

«Siamo dunque – domanda S.E. – per ritornare al paganesimo e alle sue vergogne? Parecchie corti e ambasciate hanno bandito questa danza dalle loro sale. I nostri fedeli avranno a cuore di guardarsene e i direttori di spirito lo proibiranno assolutamente».

Il cardinale Farley, arcivescovo di New York ha proibito tutti i balli di carità nei quali si volesse ballare il tango.

(p.1) *Mondani contro il tango*

Mrs Arthur Clurts James, un'autorità mondana di New York ha detto testualmente: «Questo ballo selvaggio venuto dall'Argentina, e di cui tanto si parla, non è mai stato ballato qui...»

Mrs Joseph H. Willard, altra autorità mondana, ha approvato questa dichiarazione.

(p. 5) “*Ultim'ora*”

(*Per telefono e per telegrafo all'Unità Cattolica*)

Contro il tango

Proibizione del Card. Amette

Ci mandano da Parigi, 10:

Una nota pubblicata dalla *Settimana Religiosa*, organo della Curia, firmata dal cardinale Amette, dice:

«In parecchie riprese abbiamo raccomandato ai fedeli di reagire energicamente contro la moda indecente e le danze sconvenienti. Gli abusi continui ci costringono a insistere in questo grande dovere. Raccomandiamo alle diocesane che debbono osservare sempre negli abbigliamenti le regole della modestia cristiana troppo sovente violata. Chiediamo alle donne cristiane di unirsi per abbandonare l'uso di certe fogge contrarie alla decenza e condanniamo la danza di importazione estera, conosciuta sotto il nome di *tango*, che è per sua natura lasciva e offende la morale. Le persone cristiane non debbono in coscienza

prendervi parte; i confessori debbono agire in conseguenza nell'amministrare il sacramento della penitenza».

(p.5) *Note Vaticane*

Nomine - il vescovo di Sessa Aurunca - un'altra condanna contro Lemire - intorno ad un periodico protestate - un articolo stonato.

Veritas ci telefona da Roma, 10:

- Con biglietto della Segreteria di Stato in data di oggi il Santo Padre Pio X si è degnato di nominare Sua Eminenza Reverendissima il Signor Cardinale Pietro Gasparri, Protettore della Congregazione dei Salesiani del Ven. Don Bosco e dell'Istituto delle Figlie di Maria Ausiliatrice.

- Da Sessa Aurunca giunge a Roma la notizia della morte colà avvenuta di quel Vescovo Monsignor Giovanni Mari[o] Diamare.

Monsig[nor] Diamare era nato in Napoli il [...] aprile 1837: era stato eletto a Lacedonia il 27 marzo 1885, e trasiato a Sessa Aurunca il 1 giugno 1888. Era un grande amico dell'«Unità Cattolica» e lo potremmo provare.

- L'infelice abate Lemire ha provocato ancora un'altra volta i biasimi del suo [...]inario.

Il Ves[covo] di Lilla à [sic] condannato il giornale [...]ano di Lemire, «Il grido delle Fi[...]e».

Il ve[sco]vo proibisce ai preti e ai fedeli di ricevere o di leggere il suo giornale.

Ma già saprete che Lemire non ostante [sic] il divieto della Curia Romana ha voluto presentarsi candidato politico nelle prossime elezioni, mentre all[a] Camera aveva già fatto triste prova[...]to che veniva chiamato il cappell[an]o del blocco.

- Si è constatato che i pochi modernisti apostati rimasti si sono rifugiati all'ombra di una rivista protestantica di Roma. In essa c'è persino uno scritto di Alessandro Ghignoni il quale di scaglia contro un vescovo zelantissimo della Toscana.

- Vi posso dire che il primo articolo pubblicato dalla rivista «Etudes» nell'ultimo fascicolo spiacque nelle alte sfere ecclesiastiche.

Il fatto che vennero lodati dalle Autorità Ecclesiastiche i valenti critici che confutarono le opere del Duchesne, del Rauschen, del Delaye, del Funk, del Mari, Manaresi, Bonaiuti, ecc. ecc. mostra chiaro il torto dell'articolaista della cattolica rivista francese.

A scritti e opere PUBBLICHE tutti PUBBLICAMENTE possono anzi devono, se trovano errori, replicare e confutare e deplorare. Lo richiede il bene sociale affinché l'errore non si diffonda: naturalmente rispettando le persone.

(p.5) *Il "tango,, insegnato agli operai*

Il *Corriere della Sera* ha da Parigi, 9:

«Vi è chi si sta adoperando per diffondere la danza anche nelle classi operaie, che finora erano rimaste all'infuori di questa voga. Telegrafano infatti da New York al «New York Herald» che miss Anna Morgan ha assistito ieri sera a una riunione di una società che ha offerto delle lezioni di tango a 200 ragazze e a 50 giovani, per la modesta somma di 50 centesimi per lezione.

«Gli istruttori erano un professore e una professoressa di tango della più alta società. Essi spiegarono come si debba ballare e aggiunsero: «Se voi seguirete le nostre istruzioni, nessuno censurerà più il tango. Dopo tutto non è il passo che è stato criticato; è la posizione dei ballerini».

A Firenze è già uscito un opuscolo in difesa del tango il quale minaccia, come in altre città, di penetrare nelle nostre cristiane popolazioni. I cattolici sono avvisati: facciano il loro dovere lavorando contro questo pestifero divertimento.

N.d.R.

«L'Unità Cattolica», martedì 13 gennaio 1914, a. LII - n. 9

(p.1) *La nostra campagna contro il tango*

Il nostro opuscolo sarà pronto domani

La danza demoniaca....

Contro il *tango* non siamo solo noi cattolici. Già un buon numero di signore dell'aristocrazia, con a capo la Regina d'Inghilterra, la Duchessa di Nor[f]olk, quella di Bedford, la Baronessa Layland, ecc., s'è messo *contro* il nuovo genere di danza che in pochi giorni s'impose all'Europa. Anche diversi Governi e diverse Case Reali si sono pronunciate definitivamente *contro*: Austria e Germania e adesso sembra anche il nostro ministro della guerra Spingardi, ànno [sic] proibito agli ufficiali dell'esercito di ballare il *tango*. Ciò è consolante; ma non deve rallentare d'un dito la guerra promossa dai cattolici

in nome della morale e della sua scienza. Anzi deve intensificarla, perché quelle autorevoli decisioni dimostrano, più che non le nostre parole, di quali scandalosi effetti possa essere origine e fonte la turpe danza.

Si dirà che le facciamo *rèclame* colle nostre querimonie, colle nostre lotte accanite. Lo si dica, non importa. Anche ciò fosse vero, a noi basterebbe la coscienza di aver iniettato nel sangue e nei costumi del nostro popolo un sacro orrore per la nefanda turlupitudine [sic] che gli si vuol insegnare».

Ma non è poi vero che gli si faccia della propaganda; come non gliela fecero i padri della Chiesa quando tuonarono contro ogni sorta di ballo; come non la fanno i Pontefici, quando fulminano i libri cattivi, e così via.

Sapete chi sono invece che fanno propaganda di questa danza immorale, e la *lanciano* al pubblico coi più disastrosi effetti per la dignità umana e per la moralità pubblica?

Sono quei corsari della morale, che, mentre piagnucolano ogni giorno sulle depravazioni della vita moderna e sulle degenerazioni dei grandi e piccoli delinquenti, e vi snocciolano quotidianamente dei lunghi ed eterni sproloqui sulle grandi questioni della igiene morale, sessuale e che so io; si pigliano poi il gusto di... giocare alle pallottoline di fango con racconti equivoci, con novelle imbrattanti; con descrizioni boccaccesche. Ne volete degli esempi?

Guardate là, il solito *Corrierone della Sera* colla sua figliolona *La Lettura*. Come comportarsi, loro due, di fronte al *tango*? L'affare era serio, tenuto conto che, tra il milione e mezzo di lettori, ci potevan essere dei tangofili ad oltranza... come c'eran dei buoni, dei pii, e dei devoti. Ed ecco come se la cava il gran giornale della... doppia morale. Il suo corrispondente da Londra, Guglielmo Emanuel, butta giù per esso e per la *Lettura* un articolone pupazzettato sull'origine e sulla vita del *tango* argentino, e sul suo ingresso trionfale nella buona e cattiva società europea. Ma credereste che dall'articolo si potesse ricavare con certezza con limpidezza qualche cosa di sicuro e di positivo sulla moralità del ballo? Ma che!... S'arrangino i lettori alla stregua dei loro gusti morali, amorali o immorali. Nessuno di essi deve rimanere scontento. E mentre le buone mamme e i babbi pecoroni potranno leggere qua e là che il tango è «una danza voluttuosa e sensuale» che «viene di preferenza danzata da... *quelle signore*» che «scandalizza più chi la vede che chi la balla» - ecco che i mondani, gli spregiudicati, i gaudenti, i *viveurs*, ecc., vi trovano che è una danza *irresistibile* la più conforme ai nostri tempi, e che perfino i vecchi e le vecchie signore non possono non apprenderla con un entusiasmo invincibile. Anzi, c'è di più. L'Emanuel fa sapere che perfino lui lo studia, e lo impara...

Ancora Giornali che si dicono ben fatti, riviste che pretendono a moralità, periodici che si vantano, se non cattolici, almeno moralizzatori, danno [sic] in questi giorni colonne e colonne alla cronaca del tango, alle illustrazioni del tango, alle conquiste del tango. Vi ò [sic] ricordata la *Lettura*. Il suo primo numero di quest'anno è un vero... caleidoscopio di gambe muliebri e maschili in tutte le pose e in tutte le movenze. C'è perfino – quantunque microscopica – la riproduzione d'un maschio e d'una femmina – non osiamo chiamarli uomo e donna – nella precisa e degradante prosa di due animali a... quattro gambe. Ballano il tango, notate!

Fosse – diciamo bene – il *Secolo*, la *Scena Illustrata*, la *Vita* ecc., via! non ci sarebbe di che scandalizzarci; i loro lettori àno [sic] già abituate le vertebre a certe emozioni. Ma la *Lettura!*... il *Corriere!*... la *Stampa!*... questi predicatoroni basilicali di moralità e di educazione!

Basta. Io ò [sic] grande fiducia nel buon senso degli italiani che faranno giustizia, e presto, del *tango* e dei suoi panegiristi. La voce della Chiesa e dei suoi Pastori s'è già fatta sentire in proposito. E questa ondata di fango che vuole attraversare l'Italia – fango estero, per fortuna – avrà la sorte che altre ondate simili si ebbero. Ricordate la lotta, iniziata dall'Eminentissimo Patriarca di Venezia contro la moda immodesta, e così bene proseguita da tutti i cattolici italiani. Ricordate lo scroscio di ridicolo e di disprezzo, da cui fu seppellita tempo fa la *jupe-culotte* che si voleva importare in Italia. Dio voglia che ciò succeda anche del *tango*. E succederà. Purché i cattolici non si lascino disanimare, e peggio ancora rimorchiare da quei camaleonti della morale, che aspettano, per correre ai ripari, che la cancrena dilaghi e devasti fino alle estreme conseguenze.

MAX.

(p.1) *L'Unità Catt.*

vista la diffusione che à [sic] preso il ballo del Tango à [sic] deciso di lanciare al pubblico un opuscolino di propaganda contro il procace divertimento.

Mercoledì l'opuscolo sarà pronto e mandato a tutti coloro che ne faranno richiesta. Costa solo CENT. 10 LA COPIA - COPIE 20 LIRE 1,80 - COPIE 50 LIRE 3,50 - COPIE 100 LIRE 6.

Noi facciamo caldo appello agli amici per una larga diffusione di questo opuscolo che metterà in guardia tante famiglie cristiane, in occasione del prossimo carnevale.

Il Tango biasimato all'estero da Cardinali, da Vescovi, Imperatori, Regine, generali, uomini politici deve essere deplorato e stigmatizzato anche nella nostra Italia da tutti i cattolici che hanno [sic] a cuore il pudore e che sentono cristianamente.

La nostra gioventù che si butta in braccio a tutte le novità deve essere almeno avvisata del male immenso di questo esotico divertimento.

Gli amici diffondano l'opuscolo fra la classe aristocratica; faranno un po' di bene anche fra coloro che non ci leggono e che amano scapricciarsi [sic] in cose non lecite.

(p.1) *Parla il pubblico*

Sfavorevole

pare pure la «Gazzetta», liberale di Parma al tango: mentre i fogli anticlericali pare che l'abbiano accolto con entusiasmo l'esotico e lascivo ballo.

Il Giornale di Parma scrive:

«Se è vero che su questa terra tutte le innovazioni hanno una ragione psicologica noi rinunciamo a studiare per quali cause in un anno di così generali intense preoccupazioni politiche e finanziarie ciò che di più ha interessato il mondo europeo, sia stata una danza.

Per amore di novità, dopo il famoso «cake-walk» [sic] erano stati importati dall'America del Nord altri balli caratteristici come l'«one-step» il «turkeg-trot», il passo dell'orso. I giovanotti argentini che a Parigi amano gettare a larghe mani facili redditi delle paterne «estancias», quasi a ristabilire un equilibrio tersicoreo fra le due Americhe vollero far conoscere il ballo dei loro campi. Fu una rivelazione. In un attimo il «tango» si divulgò a Parigi, a Londra, a Berlino, e a tutte le grandi città: si ballò nei teatri, nelle sale, nei caffè; e passerà naturalmente anche nelle piazze. Essendo una danza piuttosto lascivetta sorsero a vietarla vescovi, e imperatori: ma nessuno per questo smise di ballarla.

La moda è un sovrano ancora più potente! Il vero «tango» consta di buono numero di figurazioni; queste però nelle varie riproduzioni d'Europa sono diventate infinite così da rendere la danza quasi irriconoscibile. Che importa! Basta che il ritmo della musica sia quello! A ballerini di oggi-giorno preme soprattutto di mostrare il loro eclettismo ed esotismo. Una volta ogni nazione aveva le sue danze tradizionali: e di rado esse varcavano i patrii confini. Oggi non è più: è cessato anche il nazionalismo dei piedi. Ma, ripetiamo, non queste, chissà quali altre sono le vere profonde origini della nuova strana follia danzatoria [sic], che passa oggi nel nostro emisfero....»

L'origine sia asiatica, sia spagnuola sia dell'Argentina a noi poco importa: a noi giornalisti preme che la morale non sia vergognosamente vulnerata e che il pubblico sia messo in guardia da certe porcherie: ecco quello che alla stampa onesta dovrebbe stare a cuore.

(p.1) *Il Presente*

pure di Parma, spezza una lancia, come fece «Il giornale del Mattino» di Bologna, in favore del tango:

«Non è più possibile ignorarlo: anche a non volere sentirne parlare non è possibile sottrarsi al suo.... fascino. Ormai è diventato l'argomento principe di tutte le conversazioni mondane e anche severe della gente seria. Specialmente le signore e le signorine devono ormai avere una opinione precisa, anzi meglio una convinzione assoluta sul nuovo ballo, poiché la prima domanda che sarà loro rivolta in qualsiasi salotto che si rispetti, sarà sicuramente questa: - Cosa ne pensa del tango? Le piace? - E si può esser certi che il 90 per cento delle interpellate risponderà affermativamente, quando non aggiungerà le espressioni del più schietto entusiasmo.

Il «tango» importato dall'Argentina, s'è in Europa, diremo così, raffinato: ha subito ciò che è l'influenza irresistibile dell'ambiente. Ha perduto la violenza originaria, e la impulsività selvaggia dei gauchos della Pampa argentina o delle lande brasiliane; ha corretto l'audacia delle sue movenze, ma vi ha aggiunto la voluttuosa mollezza dei nostri costumi mondanamente raffinati e un pochino perversi».

Appena un pochino perversi? Ma se i maestri di tango dicono che ballando il tango si può abbandonarsi a tutte le mollezze, a tutte le turpitudini, a tutte le lussurie?!

Ma il più bello viene ora.

Il «Presente» continua:

«Non ci mancava che una cosa per renderlo più simpatico, per dargli quel fascino misterioso e irresistibile che hanno tutte le cose diremo così, peccaminose: la scomunica! Poiché la proibizione e la condanna, – da quando Eva fu tentata ad assaggiare il pomo fatale, del quale – senza il divieto – non si sarebbe interessata di più di quel che potessero interessarla gli altri frutti del paradiso terrestre, – sono state il maggior incentivo a cader nel peccato. Un gioco tanto ingenuo quanto inutile.

Or bene il «tango» è ormai ai fastigi della persecuzione e della scomunica: vescovi e cardinali seguendo l'esempio di mons. Tissier, vescovo di Chalons hanno bandito la santa crociata contro la danza immorale. I maggiori organi del cattolicesimo [sic ma cattolicesimo] se ne occupano con.... profonda competenza, e con santo fervore.

Abbiamo poca fiducia, molto poca, sull'efficacia della crociata cattolica contro il «tango»: crediamo, sempre per via di quella tal ragione del pomo proibito, che anzi, tutto questo rumore gioverà assai più alla danza di quel che non possa nuocerle.

I giornali cattolici invocano leggi repressive: le invocano da Giolitti, e da tutti gli Stati. Noi crediamo che l'on. Giolitti, da uomo navigato com'è, non commetterà la corbelleria di ascoltare questi non abili consiglieri. Anche perché «tango» più «tango» meno, l'immoralità, quella ritenuta per tale, dai benpensanti della stampa cattolica, continuerà ad esistere lo stesso».

Colla teoria e coi sistemi che vorrebbe adottati il Presente non si dovrebbe allora gridare più né contro la moda procace né contro le case di tolleranza né contro i fogliacci pornografici né contro tutto il male che esiste nella società attuale. Lo sappiamo anche noi che i tanghisti e le tanghiste ci saranno ancora anzi alcuni ed alcune di fronte ai biasimi dei Vescovi della Stampa onesta e di tutte le autorità civili, militari e religiose, faranno di peggio. Ma è anche vero che tante persone per salvaguardare il loro buon onore e la loro serietà e dignità non si butteranno al... fanfo [sic ma fango]. Avvisate eviteranno il pericolo, non incapperanno più nel disordine.

La teoria del «Presente» è molto comoda, ma anche molto illogica e dannosissima.

(p.1) *Novella pazzia*

Così la chiama il «Cittadino» di Genova, il quale fra l'altro scrive queste assennate parole: «Dalle frivolezze della moda è nata questa nuova forma di offesa alle leggi morali e alla decenza. Il «tango» è un ballo, nato nella pampa argentina tra gli indi selvaggi. La moda lasciva e capricciosa lo ha innalzato all'onore di danza fra la cosiddetta buona società: ed ora il bindolo mette a rumore le gazzette, i «clubs», le sale dorate e le conversazioni mondane. Tutti, sieno [sic] favorevoli od ostili al tango, convengono nel giudizio che questo ballo è indecente, che rasenta l'oscenità, che è incentivo al vizio. Il ballo dev'essere sempre giudicato con severità, perché troppe cose cospirano a renderlo un pericolo per i buoni costumi. Ma questo nuovissimo è più sfacciato d'ogni altro: e il tentativo di dargli la cittadinanza nei salotti e fra le persone per bene dimostra l'audacia dei maestri di danze, i quali calcolano sulla rilassatezza della società elegante.

«Dall'Argentina la danza del tango passò negli Stati Uniti, poi in Inghilterra, in Germania, in Francia. Da poco se ne discorre in Italia. Ovunque incontra l'aperta disapprovazione delle persone assennate e dei vescovi principalmente. Anche alcuni vescovi anglicani scrissero lettere di condanna del ballo immorale. La corte del Kaiser lo bandì dai suoi

festini. Ieri l'altro una nota da Roma diceva che il Ministro Spingardi avea [sic] proibito il tango agli ufficiali e che S.M. il Re l'aveva bandito dai balli di corte nel prossimo carnevale [sic]. Non sappiamo quanto sia vera questa notizia: ma è certamente degna di encomio, anche perché è necessario che il buon esempio venga dall'alto».

La notizia venne data prima di tutti dal nostro solerte corrispondente romano Nothing e subito venne riferita da molti giornali cattolici ed anche dalla «Stampa».

Speriamo che la voce venga presto confermata per l'cuore dell'esercito italiano.

(p.1) *Un opuscolaccio*

Perché non è ancora abbastanza noto (!) il tango, ecco proprio a Firenze un opuscolo che si diffonde tra il pubblico perché vegga le figure e sappia con quali vesti le signore e le signorine devono ballarlo. L'opuscolo dichiara che il tango non è scandaloso e neppure è indecente. Alla grazia! E quasi che ciò fosse poco prende in giro coloro che lo deplorano e lo vogliono abolito dalla società civile ed onesta.

Sentano i lettori la prima pagina dell'opuscolo (è di pag. 20 e costa cent. 30: un po' caretto il tango scritto!):

«Tango!!!! Questa innocente parola ha suscitata una mezza rivoluzione. Quasi come quando dal minuetto lezioso, che si ballava a dieci passi di distanza, si passò al valtzer [sic] alla polka alla mazurka che avvicinava troppo le coppie e, cosa orribile inaudita le stringe in un amplesso quando.... c'è gente.

«Morale: certe cose è meglio farle senza testimoni».

E avanti di tale passo, credendo che il pubblico abbia a seguire lo scrittore tanghista nelle sue sparate e nelle sue ridicolaggini.

Eppure certa gente crede di essere...

sapiente.

(p.1) *Cosa proibita più saporita*

Il *Giornale del mattino* così replica alla nostra risposta:

«Dobbiamo brevi parole di risposta all'*Unità Cattolica*.

«L'organetto fiorentino di sua Santità dedica un articolo di fondo al «tango», alla «setta verde» ed al *Giornale del Mattino*.

«E non si perita di riportare nell'intercolumnio ieratico della sua prima pagina – proprio sotto la tiara e le chiavi pontificie che ne adornano la fronte – una mezza colonnetta della nostra prosa, che definisce «civettuola e spregiudicata».

«Grazie, grazie, simpaticoni!

«Però, i reverendi colleghi hanno letto male la nostra «Cerchia antica», si [sic ma sì] che ne traggono illazioni non troppo logiche - tale e tanta è la mania di persecuzione che li affligge.

«Abbiamo constatato recentemente quanto fossero comiche ed inopportune le quotidiane elegie clericali contro un ballo di moda, il quale - pur essendo spesso (sono nostre parole) sguaiato e spiacevole – non ci condurrà davvero alla fine del mondo!

«Noi siamo infatti convinti che ogni predicazione ed ogni proibizione, specie se fatta ai giovani, approdi direttamente al risultato [sic] contrario, perché mal si tollerano le costrizioni ed i divieti e la cosa proibita acquista, per essi, un sapore di più».

E più avanti si appoggia alla teoria del lasciar correre. Coerenza anticlericale! Predicazione e proibizione alle volte ottengono «il risultato contrario» lo sappiamo ma non sempre: una autorità, appunto perché tale ha persone che la ascoltano.

E non ci negherà il *Giornale del Mattino* che un biasimo dato da un Vescovo, da un parroco, da un sacerdote ad una novità procace non trovi poi il plauso da parte di molti che amano e rispettano i vescovi, i sacerdoti.

(pp. 1-2) *Una parola agli ufficiali*

La dice francamente l'ottimo *Fides* di Livorno nel numero del giorno 11 gennaio:

«La notizia ce l'ha data subito il *Telegrafo*, con sollecitudine degna di miglior causa; allo skaking club si è ballato il *tango*, e vi hanno partecipato anche vari ufficiali dell'*Ardito* e dell'*Ardente*.

«Padroni padronissimi, di fare, chi vuole, il proprio comodaccio in casa sua; ma arcipadroni pur noi di dire il fatto nostro, quando la notizia è resa pubblica dalla stampa.

«Onde non è senza meraviglia altissima che certi ufficiali abbiano preso parte a questo ballo, proprio nel giorno in cui i giornali annunziavano la voce insistente corsa nei circoli politici, che, cioè, il ministro Spingardi avrebbe diramato una circolare all'esercito, nella quale è proibito il ballo del *tango* agli ufficiali, perché intacca la onorabilità e la serietà militare, come hanno bene compreso altresì l'Imperatore Guglielmo, il borgomastro di Vienna ed altri illustri ed autorevoli persone non solo, ma altresì i Reali d'Italia che vieteranno, sempre a quanto dice la stampa, il ballo del *tango* nelle prossime feste carnevalesche a Corte».

Ecco la necessità, o *Giornale del Mattino* che l'autorità civile, militare, politica, parli e risparmi a tanti il divertimento tanto deplorato all'estero!

(p.2) *La "Lettura", del "Corriere della Sera",*

La Lettura, la Rivista mensile del *Corriere della Sera*, fascicolo di Gennaio 1914, fa la storia del tango.

È un ballo che ebbe origine nell'Argentina: lo si eseguiva d'intorno al cadaverino di un bimbo nel giorno della morte, in modo «pigro e voluttuoso», talché, afferma lo scrittore, il ricordo di esso gli è «rimasto nella mente investito da un'asfissiante atmosfera di lussuria; ripugnante visione d'una umanità affocata e imbestialita».

«A Buenos Ayres, [sic], aggiunge , la musica del *tango* era penetrata anche nella borghesia; ma i passi della danza erano rimasti nelle bettole e nei balli dei trivi. I ballerini abituali di *tango* erano le femmine equivoche e i *compadriti*: prodotto indigeno che corrisponde al *barabba* nostrano. E furono *compadriti* e male femmine che per l'istruzione particolare dell'ospite forestiero ballarono il *tango* nella equivoca *posada*, all'invito degli amici *porteni*, che ne celebravano l'intricata audacia dei passi e dei gesti».

Modificato alquanto, apparve in Europa nei *cabarets* e nei *restaurants* notturni di Montmartre; e non è infrequente trovare nelle colonne d'avvisi del *Times* e del *Morning Post* (i giornali del... gran mondo) delle significative offerte. Un *lady* per es., sarebbe disposta ad invitare nella sua villa in Scozia durante l'epoca delle caccie [sic] insieme agli alti amici qualche *payng gests* [sic]. (E si capisce chiaramente che gli *ospiti paganti* debbono essere disposti a pagare caro il privilegio di frequentare per qualche settimana gli amici mondani della *lady*; e probabilmente sono invitati a saldare il conto totale della villeggiatura tanto della dama che degli altri invitati); oppure è una *lady*, che non sdegnerebbe di offrire il suo benevolo concorso a quegli ambiziosi (e ricchi) borghesi, per lo più provinciali, che aspirano a penetrare nei circoli sociali londinesi: ed ella è pronta, come dice il suo annunzio, a organizzare a tal fine in casa propria pranzi e ricevimenti (a spese naturalmente del candidato mondano).

Un trucco, dunque, ed una... porcheria: ecco tutto.

Ben è vero che lo scrittore della *Lettura* si studia di dipingere il *tango* come degenerato dalla sua origine; ma ha un bel dire costui: l'origine è sempre quella; e, senza volerli occupare delle pose e delle movenze, né fermarci sulla struttura del ballo in parola, è un fatto che, pur modificato quanto si voglia, arcivescovi, cardinali, re, regine, imperatori, uomini politici l'hanno ancora proibito e deplorato.

(p. 2) *Un diplomatico argentino che deplora*

La *Stampa* ha da Parigi, 11 sera:

«Nell'edizione parigina del «New York Herald» è pubblicato un telegramma dalla capitale degli Stati Uniti sul giudizio di otto signore e di quattro signori, appartenenti alla più alta società di miliardari costituiti in giuria per giudicare se il «tango» sia o no immorale. Il troppo famoso passo argentino ha avuto sei voti favorevoli e sei contrari. Fra i favorevoli vi era quello della signorina Anna Morgan.

«I giornali, prendendo pretesto dalla condanna pronunciata ieri dall'arcivescovo di Parigi contro il «tango», riprendono la discussione per sapere se realmente esso sia o meno immorale...

«È interessante conoscere un'opinione che ha il suo valore, quella del signor Enrique Larreta, ministro plenipotenziario di Argentina a Parigi. L'*Intransigeant* lo ha interrogato. Egli ha detto: «Il tango è una danza del nostro paese, la danza dei marinai del porto e delle prostitute. Giammai si ballerebbe il tango in un salone di Buenos Ayres [sic]. Lo scandalo sarebbe troppo grande. Tuttavia - ha proseguito sorridendo il ministro - devo riconoscere che passando l'Atlantico il nostro tango si è adattato e civilizzato in virtù dell'incomparabile grazia dei parigini». «Di modo che voi, eccellenza, alla legazione dell'Argentina...?». «Non si balla e non si ballerà il tango» ha risposto il Larreta. La risposta ci pare definitiva».

E speriamo che lo sia per tutte le corti e per tutti i salotti dell'aristocrazia che ha un filo ancora di pudore e di onestà.

(p. 2) *Si introduce alla chetichella*

L'egregio *Ordine* di Como, riprodotto un articolo dell'*Unità Cattolica* contro il tango (come àno [sic] fatto il *Cittadino* di Genova, la *Difesa* di Venezia, ecc.) così rileva il modo con cui si introduce l'esotico divertimento anche fra il popolo:

«Abbiamo pubblicato ancor noi l'articolo di *uno che protesta* anche perché qui da noi si va introducendo alla chetichella, sebbene un po' attenuato per non offendere troppo le coscienze timorate e oneste, il famoso ballo.

«Ci sono ambienti in cui si vanno preparando convegni per questa nuova danza in una forma riveduta e corretta non indegna di dame e di cavalieri corretti, ma con tutta la buona volontà dei signori ballerini e delle loro gentili compagne, non potranno però mai far dimenticare che questo nuovo ballo è quello che si giuoca nelle pampas argentine dai

«gauchos» e più appropriatamente si balla ancora nelle case di mal affare dell'America latina.

«Ci sono stati anche maestri di buon senso, che si sono amabilmente rifiutati di prestarsi al pianoforte ritenendo anch'essi non potersi chiamare una giustificazione, la ragione che si reca che il tango venne pure recentemente ballato dal Duca degli Abruzzi nella sua visita al Cairo, e che tutti gli astanti ammirarono la correttezza del principe italiano nel suo ballo. Non sempre gli esempi dei principi sono da seguirsi, e poi contro l'esempio del duca degli Abruzzi, sta la proibizione dell'Imperatore Guglielmo e di tutti i suoi ufficiali e quella più recente della casa imperiale d'Austria.

«Vuol dire dunque che in Germania ed in Austria il nuovo ballo non è stato giudicato troppo favorevolmente. Nella nostra Italia si sarebbe forse più rilassati per costumi di quello che lo siano i tedeschi che pure han visto i fasti neri della tavola rotonda?»

È quello che stiamo osservando. Speriamo che gli italiani si mostrino degni della loro tradizione cattolica. Perché sempre plagiarci delle usanze e mode che ci vengono d'oltr'Alpe e d'Oltre Oceano?»

(p.3) “*Ultim'ora*”

(Per telefono e per telegrafo all'Unità Cattolica)

Il “tango,, sarà condannato da tutto l'Episcopato italiano

L'informatore vaticano della «Gazzetta di Venezia» scrive, e noi riportiamo, naturalmente a puro titolo di cronaca, essendo la notizia da fonte liberale:

«Mi risulta da buone fonte che l'Episcopato italiano, in seguito a decisione analoga presa dalla S. Congregazione Concistoriale, stia per emanare una proibizione collettiva dell'ormai famoso ballo «tango».

Intanto dalla Congregazione competente è già stato dato l'ordine ai confessori di proibirlo come immorale, e con l'avvertenza che chi lo balla od anche lo faccia ballare nella sua abitazione pecca mortalmente.

Le autorità ecclesiastiche prima di addivenire alla grave decisione hanno fatto una vera e propria inchiesta sul ballo ed hanno constatato che nella stragrande maggioranza dei casi esso si risolve in una vera immoralità».

«L'Unità Cattolica», mercoledì 14 gennaio 1914, anno LII - n. 10

(p.1) L'opuscolo che abbiamo promesso per oggi e si chiama Il tango e il suo fango è pronto: e sarà spedito subito a coloro che l'hanno sollecitamente richiesto.

Anche alcuni Vescovi àno [sic] fatto domanda di molte copie. Per ora ne tiriamo solo copie mille. Se le richieste continueranno noi provvederemo per tutti.

Intanto agli amici il fare larga diffusione dell'opuscolo tanto necessario e sì opportuno per l'occasione del carnevale, poiché questo divertimento immorale va purtroppo diffondendosi anche fra il nostro popolo di città come di campagna.

L'opuscolo di propaganda contro il ballo in genere ed il tango in particolare costa solo CENT. 10 LA COPIA, COPIE 20 LIRE 1,80, COPIE 50 LIRE 3,50, COPIE 100 LIRE 6.

Nel numero di Domenica

Dell'*Unità Cattolica* i nostri lettori potranno leggere la smagliante ed importante conferenza che il nostro collega redattore Pietro Vettorel ha tenuto a Livorno, applauditissimo.

Pubblicheremo il testo completo.

(p.3) *La proibizione del "tango,, e il linguaggio liberale*

Il «Piccolo Giornale d'Italia» riferendo integralmente il dispaccio Stefani con cui si annunciava la condanna del «Tango» da parte del Card. Amette, vi ha aggiunto di suo due periodici sarcastici, ed ha intitolato tutto il brano così:

«Il «tango» è ormai considerato come un «motivo politico». – La guerra dei clericali alla nuova danza».

È la vecchia canzone: quando un Vescovo non si tien pago di salmodiare, ma compiendo uno dei suoi più alti doveri condanna cose e fatti immorali, egli fa della «politica»!

E quando i cattolici cercano di difendersi da usanze sconvenienti e pericolose, la loro opera che risponde a precisi obblighi di coscienza, diventa «la guerra dei clericali!». Così la stampa che vuol farsi credere evoluta dimostra inavvedutamente l'immoralità intrinseca del suo programma, e rende a noi- certo senza volerlo - la miglior giustizia identificando il programma nostro con le ragioni della morale e delle convenienze civili. Ma non solo i clericali insorgono contro il vituperevole sconcio di mode e ridde vergognose; basta essere galantuomini nel più semplice senso della parola per unirsi alla doverosa protesta.

Il «Popolo Romano» ad esempio, riferita l'avvertenza del Cardinale Arcivescovo di Parigi, accenna al biasimo già opportunamente inflitto a certe mode e danze lascive dal Cardinale Patriarca di Venezia ed aggiunge:

«Speriamo che abbia miglior fortuna il Cardinale di Parigi, tanto più che tutte queste mode e novità procaci, così da rasentare l'imprudenza, sono immaginate e fucinate nei laboratori di PARIGI.

«I padri e le madri di famiglia dovrebbero resistere a questa tendenza per certe fogge di vestire e certe danze che confondono l'eleganza e la novità coll'indecenza».

«Né basta l'opera di attenuazione che in certi salotti si cerca di compiere ballando un «tango» ridotto, nel quale sono soppresse le parti peggiori. Occorre respingere l'importazione morbosa come quella che offende il nostro sentimento e le tradizioni nostre, e che la nostra morale – la vecchia morale cattolica, sempre giovane e benefica alleata della civiltà e del benessere sociale – non comporta e non può comportare».

«L'Unità Cattolica», giovedì 15 gennaio 1914, a. LII - n. 11

(p.3) “*Ultim'ora*”

(per telefono e per telegrafo all'Unità Cattolica)

L'arciv. Di Bologna proibisce il ballo del “tango,, e lo dichiara immorale

S.E. Mons. Della Chiesa contro il ballo di moda

Corinthius ci manda da Bologna, 14:

Vediamo con piacere la vostra campagna contro la schifosa moda moderna, portata a noi dall'America, il tango. Oggi posso comunicarvi l'atto importantissimo di Mons. Giacomo Della Chiesa contro questo ballo; la lettera è diretta ai parroci.

Bologna, 12 Gennaio 1914:

Carissimi Confratelli,

Ci preoccupa grandemente la diffusione che, non solo nei ritrovi dell'alta società ma anche nelle riunioni del popolo, va prendendo la nuova danza denominata «Il Tango». La nostra Bologna sembra avere sulle città sorelle un primato che non l'onora punto, perché basta percorrerne le vie per accorgersi della propaganda che si fa in favore della nuova danza. Dall'altra parte i giornali che hanno pubblicate alcune – e forse non le più sconce – fra le

figure di detto ballo, e, ancora più le reazioni avute dalle persone che ne conoscono la vera natura. Ci hanno persuaso che si tratta veramente di ballo immorale. Ci rivolgiamo perciò ai Parroci della città e dei principali centri della nostra Archidiocesi [sic], e li incarichiamo di far conoscere ai loro parrocchiani, nei modi da essi creduti più efficaci, che la nuova danza «Il Tango» deve considerarsi come proibita a chiunque professi rispetto alle leggi morali. È anche Nostro desiderio che i carissimi nostri operatori mettano in guardia i fedeli ad essi affidati contro il pericolo di un'edizione del «Tango» che possa apparire riveduta e corretta. Imperocché è troppo facile e ragionevole temere che la cautela possa essere cosa di un giorno, e che al domani riapparisca ciò che è veramente il «Tango» in se [sic] stesso: una cosa riprovevole.

L'approssimarsi dell'epoca in cui soglionsi moltiplicare i divertimenti e i balli così nei grandi come nei piccoli centri, deve stimolare lo zelo dei Parroci a far cessare la riprovevole danza se già fosse introdotta nelle loro parrocchie, e ad impedire che vi entri se ancor ne fosse lontana.

Prego il Signore a benedire anche in ciò l'opera solerte dei miei carissimi parroci, e intanto li benedico raffermandomi a tutti ed a ciascuno

affezionatissimo

Giacomo Arcivescovo.

L'arcivescovo nostro adunque dichiara di proibire il tango e lo dichiara e lo chiama immorale.

I cattolici sono avvisati.

Possiamo aggiungere che S.E. Mons. Giacomo Della Chiesa ha già chiesto 100 copie del nostro opuscolo Il tango ed il suo fango.

N.d.R.

«L'Unità Cattolica», Venerdì 16 Gennaio 1914, a. LII - n. 12

(p.1) S. E. Mons. Mistrangelo arciv. di Firenze incoraggia il nostro giornale e dichiara PAGANO il "tango,,

Firenze, 15 Gennaio 1914

M. R. Sig. Direttore,

Vedo con piacere che i Vescovi, i Sacerdoti, i cattolici d'Italia si interessano dell'Unità Cattolica e procurano di sostenerla.

Io non posso che rallegrarmene, tanto più che il Santo Padre molte volte ha fatto comprendere, con la sua voce autorevole, e coll'esempio, che l'Unità Cattolica è il giornale che *piace a Lui*, perché *rispecchia fedelmente* le idee della S. Sede.

Unisco pertanto la mia parola di incoraggiamento e di augurio e mando l'offerta di lire cento.

Mi è caro poi vedere con quanto zelo e coraggio Ella combatte nel suo giornale il "tango,, difendendo la purezza della moralità contro tendenze veramente pagane. E beneducendo agli animi nobili che si uniscono a Lei nella lodevole e generosa crociata, mi professo suo Devotissimo

Alfonso Maria, Arcivescovo

La parola dell'amatissimo nostro Pastore ci torna di grande consolazione, unita insieme a quella di centinaia di Vescovi, per l'opera modesta che sosteniamo.

Al nostro Arcivescovo si generoso benefattore e prezioso consigliere specie nei momenti ardui della lotta vadano da parte nostra i più vivi ossequi ed i più sinceri ringraziamenti.

L'Unità Cattolica

(p. 1) *1.a Sottoscrizione per l'opuscolo Il "tango,, ed il suo fango*

FIRENZE - S.E. Mons. Alfonso Mistrangelo arcivescovo copie	100
BOLOGNA - S.E. Mons. Giacomo della Chiesa, arcivescovo	100
LIVORNO - S.E. Mons. Sabatino Giani, Vescovo	100
SERGNANO (Crema) - M. R. Parroco Lanfranconi	10
TERNI (Perugia) - Mons. Salvatore Catolfi	5
NAPOLI - Nobil signorina Erminia Pitocco	100
PERUGIA - Sac. Federico Vincenti Vice Rettore del Seminario Arcivescovile	5

MODENA - Sig. Natale Delle Donne	20
S. BIAGIO TIZZANA - Sac. Pietro Bonti, parroco	5
COLLE VAL D'ELSA - R.mo Ciro Bonini Arcid. e Vicario Generale	50
RIFENZE - Cinci Pietro	2
FIRENZE - Frescobaldi marchesa Leonia	20
FIESOLE (Reggello) - Don Giuseppe Bellucci	10

Totale copie 427

(p.1) *Il "tango,, condannato dai vescovi belgi*

Ci telegrafano da Bruxelles, 15:

Il «Patriote» pubblica una lettera collettiva dell'Episcopato belga che condanna l'immodestia sempre maggiore delle toelette [f]emminili e le danze degradanti che minacciano d'invadere gli ambienti cristiani nonché il tango.

(p.2) *L'opuscolo*

che abbiamo promesso per oggi e si chiama

Il tango e il suo fango

è pronto: e sarà spedito subito a coloro che l'hanno sollecitamente richiesto.

Anche alcuni Vescovi ànno [sic] fatto domanda di molte copie. Per ora ne tiriamo solo copie mille. Se le richieste continueranno noi provvederemo per tutti.

Intanto agli amici il fare larga diffusione dell'opuscolo tanto necessario e sì opportuno per l'occasione del carnevale, poiché questo divertimento immorale va purtroppo diffondendosi anche fra il nostro popolo di città come di campagna.

L'opuscolo di propaganda contro il ballo in genere ed il tango in particolare costa solo CENT. 10 LA COPIA, COPIE 20 LIRE 1,80, COPIE 50 LIRE 3,50, COPIE 100 LIRE 6.

«L'Unità Cattolica», sabato 17 gennaio 1914, a. LII - n. 13

(p.1) *Guerra al "tango,,*

L'Arcivescovo di Bologna ha scritto una splendida lettera contro l'immorale e procace ballo del Tango. L'«Unità C.» pubblicò il documento ieri l'altro.

(p.1) *L'Arcivescovo di Firenze*

Anche il nostro Arcivescovo Mons. Mistrangelo ha avuto [p]arole forti e franche contro il ballo esotico e pagano venutoci dall'America. La lettera già pubblicammo ieri.

(p.1) *Il Card. Pompili Vicario di S. S.*

ha comunicato al clero ed ai parroci di Roma la seguente lettera:

Ai RR. Parroci di Roma,

Una delle più gravi preoccupazioni del nostro Ufficio c'induce a rivolgervi la parola. Anche in quest'alma città, sede del Romano Pontefice e centro della Religione Cattolica, crescono ogni giorno le cause di pervertimento delle anime, e si fanno più intense e più numerose le insidie contro la morale pubblica e privata per la licenza della stampa, del teatro, della moda, degli spettacoli e dei ritrovi mondani. Ora poi apprendiamo con vivo dolore che qui pure si vuole introdurre una certa danza che, come venne d'oltremare, è nel suo appellativo e nel fatto gravemente oltraggiosa al pudore, e che per questo fu già condannata da tanti illustri Vescovi e proibita anche in paesi protestanti.

In questa triste condizione di cose è necessario che quanti hanno cura di anime levino coraggiosamente la voce in difesa della santità del costume cristiano e si adoperino con vigilanza e zelo a tener lontani i fedeli dai pericoli, che minacciano di travolgerli nell'immoralità di un nuovo paganesimo. È necessario che voi facciate considerare al popolo l'offesa grave che si fa a Dio e il danno irreparabile che si produce nella famiglia e nella società col prender parte e col favorire certi spettacoli, che sono incentivo alla corruzione; è necessario che Voi ricordiate frequentemente nelle vostre istruzioni quanto sia sconveniente a chi si professa cristiano tutto ciò che offende la modestia, e nella stampa, e nelle mode, e nei teatri. I genitori particolarmente siano da Voi istruiti sulla gravità dei mali che minacciano oggi più che mai la moralità dei loro figli, e quindi del dovere che essi hanno di tenerli lontani da tutto ciò che può corromperli, se non vogliono essere colpevoli dinanzi a Dio di aver mancato al più sacro dei doveri del loro stato.

Vogliamo sperare che i fedeli di Roma, opportunamente istruiti ed eccitati dalla Vostra parola e da quella dei Vostri cooperatori nel ministero, si mostreranno concordi in una salutare reazione contro tutte le forme della immoralità ed affermeranno ancora una volta

col fatto di non essere degeneri dai loro maggiori. Con questa fiducia imploriamo sopra di Voi e su tutti i sacerdoti, religiosi e laici, che con la voce con gli scritti e con l'esempio vi aiuteranno nella santa opera, le più copiose benedizioni del Signore.

Dato dalla Nostra Residenza il 12 gennaio 1914.

B. Card. VICARIO

Francesco Can. Faberj, assessore.

(p.1) *La crociata spiace ai liberali?*

Il «Giornale d'Italia», liberale e quindi mondano, lancia la sua insinuazioncella contro i Principi della Chiesa perché ce ne furono di mondani.

Ma l'eccezione fa forse regola?

Il foglio di Roma scrive in commento al decreto del Cardinal Vicario:

«A poco a poco, così, s'intraprende una vera crociata contro il «Tango» reputato da cardinali; da vescovi, ed anche da autorità civili, come fomite [sic ma fonte?] di corruzione.

«Certo che mentre il delicato minuetto era lodato dai Principi ella Chiesa, nelle varie feste, e dame leggiadre e imparruccate e cavaliere, stringendosi con la punta delle dita, danzavano con la massima grazia e correttezza, oggi il «Tango» fa eseguire alle coppie movimenti alquanto liberi, che suscitano le proteste di qualche austera signora».

Non c'è bisogno d'austerità, basta che una signora sia seria, onesta, civile per deplorare la danza sporca e selvatica del tango.

(pp. 1-2) *Le frottole della "Tribuna",*

La «Tribuna», giornale che vuol passare per serio, perché ufficioso di Giolitti ci fa ridere quando tratta di cose nostre, ecclesiastiche.

Tira in ballo la Penitenzieria riguardo al tanfo, un maestro di tango che si volle sentire, ecc. ecc. comeché i balli dai buoni moralisti non sieno tutti deplorati, quelli promiscui, perché pericolosi e dannosi il 99 sopra cento!

La «Tribuna» così conclude:

«Insomma come in alcune parti si permette, e in altre si proibisce il «waltzer», a seconda del modo che si pone nel ballarlo, così non si dovrebbe essere contrari ad un «tango» riveduto e corretto che lasciasse alla danza solo la sua grazia e le sue figure che non obbligano a movenze più o meno... pieghevoli.

Insomma un «tango» che non fosse più «tango» per meno... di nome».

Ah! il [sic] tango per essere almeno scusabile ed in certi casi permissibile bisogna cambiarlo in modo che non sia più tango? Ma allora chi ha ragione?

I vescovi che lo biasimano e lo condannano o la stampa liberale che lo accarezza e lo scusa?

(p. 2) *Il "Presente", replica*

Sentite come replica il foglio anticlericale a tempo perso di Parma alle nostre osservazioni per un suo slombato articoletto sul tango:

«Ecco: non è precisamente questo che volevamo dire noi: il nostro pensiero è diverso. Siamo soltanto molto scettici circa l'efficacia dei metodi che l'*Unità* [Cattolica] e in genere i vescovi e la stampa cattolica invocano per combattere il «tango». Pensiamo cioè che la repressione, le leggi, le scomuniche abbiano una assai scarsa efficacia in questi frangenti. Avverrà del «tango» come avviene del gioco: nessuna legge è riuscita mai a combatterlo efficacemente; ma anzi essa ha provocato un numero infinito di bische clandestine ove si gioca e si rovinano le fortune con maggiore allegria.

«Pensiamo che occorra altro per rinnovar il costume: che ci voglia intanto un'educazione fondata su principi che non siano quelli dell'untuosa ipocrisia che regola e informa la morale cattolica».

Noi sappiamo che i Vescovi parlano ai fedeli, ai credenti, ai cattolici, alle persone per bene cioè che ragionano e che vogliono l'onestà e la moralità nelle loro famiglie: queste persone non v'ha dubbio che messe in guardia ascoltano i loro Vescovi e i loro sacerdoti. Certamente le tanghiste sguadrine ed i tangheri che si divertono nel tango non ascolteranno le autorità religiose, anzi cercheranno di trarre tanti e tante altre al... fango.

Così dice a noi la logica, anche se al *Presente* non piace.

«L'Unità Cattolica», domenica 18 gennaio 1914, a. LII - n. 13 [sic ma 14]

(p.1) *Il ballo dei selvaggi*

Preziose confessioni

Gli effetti delle condanne

I lettori conoscono i dispettucci dei fogli anticlericali «Il Giornale del Mattino» di Bologna e del «Il Presente» di Parma. Essi sono di parere che le proibizioni dei vescovi contro il

ballo del tango [non] ottengono nulla di serio e di efficace anzi spingono molti al ballo stesso.

Lo credereste? proprio [sic] un altro foglio anticlericale, «Il Corriere Toscano» di Pisa, colla sua prosa pubblicata nel numero del 17 gennaio 1914 smentisce e confuta i fogli suoi colleghi in tanghismo. Ecco come:

«Intanto si annuncia che il giorno di Pasqua e il lunedì seguente si terrà un grande congresso per protestare contro la recente decisione dell'arcivescovo di Parigi contro il «tango». È una accademia che protesterà, ma Richepin non sarà del numero poiché non si tratta di una nuova dimostrazione della Accademia francese in onore del passo argentino, ma della Accademia dei professori di ballo di Parigi.

«Il recente bando dell'arcivescovo di Parigi contro il “tango” ha causato danni alla corporazione dei professori di ballo che, dopo il decreto arcivescovile, hanno veduto diminuire il numero degli allievi. Essi vogliono codificare il “tango”, scriverne le regole in forma concisa e chiara, come un manuale di teoria militare nel maneggio delle armi.

«Il vero “tango” essi dicono, non è una danza scorretta e indecente. Solo l'esagerazione degli atteggiamenti ne deforma l'incanto innocente. È per questo che noi vogliamo, in un congresso internazionale in cui si troveranno per la prima volta riuniti i maestri di ballo d'Inghilterra, Austria, Spagna, Italia, Svizzera, Germania, stabilire le regole esatte nel vero “tango”; e speriamo che così cadrà l'interdizione momentanea della Chiesa. »

E poi venite a raccontarci, o avvocati dell'anticlericalismo, del massonico, delle mode e delle novità selvaggie [sic], che i Vescovi non ànno [sic] autorità, e che da nessuno sono ascoltati!

Abbasso il tango! E gridiamolo sempre, dappertutto, con insistenza, con franchezza, con coraggio, sì che i buoni sentano da tutte e due le orecchie. Vedrete chi la vincerà, se il buon senso o gli amanti delle stranezze procaci. Guerra al tango! E colla guerra al tango facciamo conoscere a quali tristi conseguenze portano certe mode del vestire, certi divertimenti di salotti, e tutti gli altri balli promiscui.

Qualche cosa sempre si otterrà e sarà sempre un bene a tante persone inesperte, a tante famiglie cristiane, alla società che vuol mantenersi civile, onesta, morale.

(p.1) *I Santi Padri contro i balli*

Il M. R. Parroco di S. Marco Vecchio di Firenze ci scrive la seguente lettera contro il ballo in genere:

La condanna da parte di tanti pastori di anime di quel malanno di danza che vuole aggiungersi agli altri malanni morali che fan sì tristi i nostri tempi, è un'eco delle voci forti ed energiche dei pastori dei primi secoli della Chiesa contro le danze dei loro tempi, che non erano certo giunte al grado di sguaiataggine di quelle dei giorni nostri. E questi pastori si chiamano Ambrogio, Agostino, Basilio Magno, Giovanni Grisostomo, uomini di somma dottrina e di eminente santità, stimati ben a ragione i primi uomini dei loro tempi. Chi voglia vedere le testimonianze di questi padri della Chiesa, le può trovare sul bel principio del discorso XXIX della 3.a parte del *Cristiano Istruito* del P. Paolo Segneri, discorso che s'intitola: *In riprovazione dei balli*.

E dopo aver riportato la condanna dei santi padri ai balli inverecondi lo stesso P. Segneri da pari suo, con quel fare vivo ed energico, e con una forma affascinante, mette sott'occhio quanto nel ballo v'è di lucro cessante e di danno emergente; ond'è, conclude quel sommo oratore, può mai darsi, spiritualmente parlando, avventura più disastrosa di questa in cui tanto si perde, e tanti mali ci attiriamo addosso?...

Ed il lucro cessante ed il danno emergente è in modo speciale da parte della donna che, se fanciulla, perde la verecondia, l'erubescenza la quale è salvaguardia della castità, se poi è maritata, mette a cimento la fede coniugale.

E qual è il danno emergente? Tutti i disordini, gli scompigli, le discussioni, le gelosie, gli odi che entrano nelle famiglie, danno luogo a chiacchiere, a mormorazioni, a pettegolezzi, e sono di così mal' esempio alle classi inferiori. Ben dunque a ragione a questa danza diabolica si può approvare il titolo di fangosa: il fango copre e lorda ciò ch'è bello, ciò ch'è pulito, e porta con se [sic ma sé] disordine e bruttura; in cotal guisa questa danza malnata toglie alla donna la verecondia e la pudicizia, e l'avvezza sfacciata; ma fra donna sfacciata e demonio quant'è la differenza?

(p.1) *Benissimo*

La «Gioventù Cattolica Bolognese» ha unita la propria alle altre proteste per impedire che l'audace innovazione corruttrice si espanda nella città di Bologna.

Il Consiglio Diocesano raccolto in adunanza, ha votato il seguente ordine del giorno:

«Il Consiglio Diocesano della Gioventù Cattolica, reso omaggio all'atto dell'Arcivescovo che condanna e proscrive il «tango»; fedele agli austeri principi della morale cristiana, invita tutti i giovani a segnalare alla pubblica riprovazione la nuova forma di corruzione.»
Così va fatto. Speriamo che si faccia anche altrove.

«L'Unità Cattolica», martedì 20 gennaio 1914, a. LII - n. 14 [sic ma 15]

(p.1) *La danza dei selvaggi*

Il nostro opuscolo

va a ruba e di esso già ne ànno [sic] parlato con parole cortesi e gentili il «Labaro» di Milano e l' «Italia Reale» di Torino. Grazie ai valorosi colleghi Tutta [sic] la stampa liberale e cattolica ha fatto cenno della significantissima e nobilissima lettera all'«Unità C.» di S. E. Mons. Mistrangelo, arcivescovo di Firenze, incoraggiante la campagna nostra contro il ballo selvaggio del tango.

Dell'opuscolo ne rimangono ancora poche copie e noi prevedendo maggiori richieste, che continuano tutti i giorni, abbiamo deciso di tirarne un altro migliaio di copie.

La nuova edizione sarà però arricchita delle lettere di S.E. Mons. Mistrangelo, nostro Arciv., di S.E. Mons. Della Chiesa Arcivescovo di Bologna, di S.E. il Card. Pompili, dell'Episcopato Belga (Lettera collettiva) e delle parole dei Santi Padri e dei direttori spirituali contro il ballo promiscuo in genere.

L'opuscolo, opportunissimo, di propaganda contro il ballo in genere ed il tango in particolare costa solo centesimi 10 la copia, copie 20 lire 1,80, copie 50 lire 3,50, copie 100 lire 6.

Lo raccomandiamo vivamente.

(p.1) *Le suore protestano*

Il valoroso *Fides* di Livorno pubblica nel numero 17 gennaio:

«Dicemmo mercoledì che il *Corriere di Livorno* (ed oggi aggiungiamo il *Telegrafo*) annunciava il ballo del *tango* nella sua edizione originale per una festa di beneficenza che si prepara da alcune signore e cavalieri livornesi per venire in aiuto all'Istituto Nazionale per le figlie dei condannati, e mostrammo la nostra più alta meraviglia che del Comitato facessero parte alcune signore militanti nelle file cattoliche.

«Veniamo ora a sapere che di alcune di esse è stata sorpresa la buona fede, e che le Suore medesime, proposte all'Istituto, hanno dichiarato a voce e in iscritto che non potrebbero approvare una festa a beneficio dell'Istituto medesimo, quando di questa festa facesse parte un numero di programma che è contrario ai principi della carità cristiana, riprovato e condannato dalle Superiori Autorità ecclesiastiche e giudicato troppo mondano, anzi affatto indecente, dagli onesti di ogni partito.

«Ci affermano anche che del ballo in parola non è stata presa ancora una deliberazione vera e propria del Comitato; e allora domandiamo ai colleghi dei quotidiani livornesi: Com'è che vi permettete di annunziare il *tango* e di compromettere nomi e persone inserendoli nella lista del Comitato?

(p.1) *Tangheri e tanghiste*

Il *Giornale del Mattino* di Bologna, il *Secolo* di Milano, Il *Giornale d'Italia* di Roma si fanno avanti con coraggio nel sostenere il tango e nell'accarezzarlo con mille parole dolci e inzuccherate.

Il *Giornale del Mattino* giunge persino ad indirizzare una lettera all'Arcivescovo di Bologna domandando perché non indice una campagna anche contro altri mali e abitudini deplorabili comeché il tango fosse «l'unico sconcio».

E le abitudini deplorabili sarebbero a) l'ubriacarsi [sic]; b) i giuochi d'azzardo; c) i patti strozzini dei padroni; d) contro le famose cambiali in bianco ecc.

Ah! si vede che il *Giornale del Mattino* legge le pastorali dell'Arcivescovo di Bologna! si vede che i redattori frequentano le chiese nostre ove predicatori di grido e non di grido, parroci e preti, curati combattono l'alcoolismo e raccomandano la penitenza, gridano contro l'avarizia e lo sfruttamento povero; inveiscono contro ogni soverchieria padronale e non padronale!

Caro foglio avvocato della massoneria, la Chiesa Cattolica, e per essa il Papa, i Vescovi, i Sacerdoti ed i buoni laici, fin dal giorno che Gesù Cristo la fondò fece sempre una grande campagna contro tutti gli errori, contro tutti i mali, contro tutti coloro che vogliono sfruttare il povero moralmente e materialmente.

Ha fatto altrettanto la setta verde?

Ne dubitiamo assai.

(p.1) *Il Vescovo di Padova*

Mons. Pellizzo ha diramato una circolare importantissima contro il ballo di moda, il tango, e fra l'altro dice: «Il «tango», danza voluttuosa lasciva, già in uso tra gl'indi selvaggi, civilizzata in parte, ma rimasta, com'è per sua natura, indecente e turpe, anzi raffinata dal vizio e dalla libidine di una civiltà paganeggiante, fu pur troppo [sic] trasportata nei nostri teatri, nelle nostre sale da ballo e sta per divenire la danza di moda.

In questo ballo - e, lo diciamo per informazioni ineccepibili di persone serie e non sospette di meticolose apprensioni, - entrano i più sottili artifici di seduzione, e inoltre contorcimenti, convulsioni, gesticolamenti indegni di persone che alcun poco ancora si rispettino.

Così immorale e pazzo, il nuovo divertimento avrebbe dovuto non vi ha dubbio incontrare la ripugnanza, la riprovazione, lo sdegno non solamente della anime veramente cristiane, ma sì ancora delle anime semplicemente oneste. E non mancarono a dir vero, voci di severa protesta: se ne levarono anzi di autorevoli pur tra coloro che non hanno per madre la Chiesa. »

E più avanti osserva che il praticare il tango «non può essere senza peccato grave». Quindi fa appello alla aristocrazia ed alle persone agiate affinché diano [sic] al popolo buon esempio se non vogliono rendere gravissimo conto a Dio del loro cattivo esempio.

(p.1) *L'Aristocrazia romana contro il "tango",*

Secondo l'«Italie» le signore dell'aristocrazia romana avrebbero preso senz'altro la decisione di abbandonare [sic] il «tango».

«Tutte le signore dell'aristocrazia che abbiamo potuto avvicinare oggi – dice l'«Italie» – hanno dichiarato che per loro conto non danzeranno più il «tango». L'aristocratico Dacing Club, fondato recentemente al Grand Hotel, continuerà tuttavia la sua brillante esistenza, ma escluderà dalle sue riunioni la danza condannata.

«L'«Italie» dichiara così il «tango» seppellito e si domanda quale sarà la nuova danza destinata a sostituirlo.

Essa è già pronta, dice il giornale. Viene dalla Cina, questa volta, e porta i nomi di «tatoo» e di «ta-kuen».

E così se non è zuppa è pan bagnato. E non par vero, tutti i balli esotici piacciono alla gente sfibrata d'Europa. Bell'onore per la civiltà progredita europea!

(p.1) *A Bologna*

la campagna contro il «tango» si mette bene dopo la lettera di S.E. l'arcivescovo. Luisa Acquaderni Reggiani, presidentessa delle Madri Cristiane, Augusta Nanni Costa, presidentessa della Protezione della Giovane e della Società Cattolica di Mutuo Soccorso, il Consiglio Direttivo del Comitato Bolognese dell'Unione tra le donne cattoliche d'Italia, indirizzano nobilissime lettere all'arcivescovo nelle quali promettono di far tutto «per impedire che tanto danno morale dilaghi.»

«L'Unità Cattolica», mercoledì 21 gennaio 1914, a. LII - n. 16

(p.1) *La mania del "tango,,*

Il Card. Bacilieri

Vescovo di Verona ha comunicato al «Verona Fedele» il seguente interessante decreto contro il tango:

«Sappiamo che tenta traforarsi anche nelle nostre popolazioni questa nuova forma di danza esotica che si denomina «tango», e che cerca di acquistare nella corrente stagione quel diritto di cittadinanza, che hanno fra noi tutti gli onesti divertimenti.

«Ma sappiamo pure che questo nuovo ballo americano è cosa tanto sconcia ed immorale, che dalle autorità ecclesiastiche, civili e militari di Europa, tanto cattoliche quanto protestanti venne fino dal suo primo apparire segnalato e proibito come affatto contrario alla santità del costume.

«Ed è perciò che anche noi con la nostra autorità ordinaria lo denunciemo e protestiamo severamente in tutta la Nostra Diocesi; e vogliamo sperare che nessuna persona la quale si rispetti, vorrà mai adottarlo, né prender parte di comechessia a trattenimenti nei quali, in onta alle leggi eterne dell'onestà e della decenza venisse introdotto.

«Ci insegna la Storia che i Regni e le Repubbliche anche più fiorenti e più forti caddero per la corruzione dei costumi. Tutto quello pertanto che offende il pudore si oppone alla morale, è un attentato non solo contro la legge naturale e divina, ma anche contro la stabilità e la prosperità del civile consorzio. Quindi è che i balli e gli spettacoli licenziosi, l'immodesto vestire e la stampa immorale dovrebbero essere sterminati dalle nostre famiglie per opera di chi presiede al benessere della città, della provincia e dello Stato».

(p.1) *Mons. Marchi*

In un'adunanza tenuta nel palazzo episcopale dalle «Dame della Carità», l'arcivescovo di Lucca mons. Marchi ha tenuto un discorso nel quale ha fatto un accenno al «tango» condannandolo con queste parole, rivolte alle «Figlie di Maria»:

«Occorre - ha detto l'arcivescovo - che esse cooperino efficacemente nella società per l'illibatezza dei costumi, nel che hanno la cooperazione dell'aristocrazia lucchese. Particolarmente nel prossimo carnevale influiranno perché i divertimenti, i vestiri e le danze sieno [sic] quali si conviene a cristiani, ond'è ch'io non mi troverò costretto ad alzare la voce contro quel ballo esotico, che anche nel nome richiama il «fango».

(pp.1-2) *La "crociata,, del giorno.....*

Spiriti schifiltosi e tardi vorrebbero dare ad intendere che quella, che l'Arcivescovo di Firenze ha chiamato «crociata» contro il «tango», sia una esagerazione perché si è voluto fare confusione di idee e di cose; esaminando perciò le origini della danza americana, e vagliandone l'evoluzione, concludono in favore del «tango». In verità, il metodo è molto sbrigativo, specialmente alla vigilia del carnevale, per accreditare un genere di divertimenti, che non so, a dire il vero, quanto abbia lasciato dietro di sé, passando pel setaccio dell'evoluzione..

Ma quale autorità possono avere spiriti, non solo schifiltosi e tardi, ma anche spregiudicati, per giudicare una danza, sia pur purificata, che rimane sempre come un incentivo pericoloso, dal quale ogni persona per bene, che sa schivare le occasioni prossime di fallo, si guarda con quattrocchi? E chi può assicurare gli spregiudicati che il «tango», a seconda dell'ambiente, non degeneri, rievocando la primitiva struttura?

Voglio credere che buona parte dei tanghisti o delle tanghiste (queste ultime, a dire il vero, non ancora son presentate ufficialmente per la difesa del «tango») appartengano alla categoria, comunemente intesa, degli scapoli e delle emancipate.

Ed allora, così spazzato il campo, è poi da prendere sul serio il «visto» per ballare il «tango»? O non è vero che bisogna preoccuparsi anche degli scapoli e delle emancipate, e non solo perché si decidano a metter giudizio, ma anche perché non diano scandali, non seducano?

Ma facciamoci a ragionare sul serio con quella dozzina di controversisti a buon mercato, che, noncuranti delle incertezze dell'attuale periodo economico, il quale fa versare lagrime [sic] di sangue alla maggior parte dei mortali per sbarcare il lunario il meno dolorosamente possibile; che noncuranti, ripetiamo, di questo e di ben altri gravi problemi, che

preoccupano la vita dei popoli, (l'italiano non escluso!!) come già accennai in un primo articolo contro la danza esotica, sono in vena di farsi solleticare dal «tango»...

E per chiaramente procedere, diciamo: se le stesse elevazioni pure dello spirito umano, dalle lettere alle scienze, alle arti, alle industrie, possono essere strumento di degenerazione, perché ne andrebbe esente proprio il «tango»? Così ragionando, (se ne tranquillizzano tanghisti e tanghiste!) io non voglio additare i sentieri della mistica e dell'ascetica, sebbene santi e sante di Dio passarono, per grazia di Lui, dalle aberrazioni all'eroismo delle virtù; io non propongo la lettura del Castello interiore di S. Teresa, l'Ascendimento mentale del Bellarmino o le pagine di San Girolamo. Ora, pur parlando a spregiudicati, non può essere difficile, anche per un certo... egocentrismo, affermare che elevazione perfetta dello spirito umano è questa: il freno delle passioni. Questa è verità innegabile, che tutti sentono, fatta eccezione, ben inteso, delle bestie, che non hanno ragione.

Cosicché, dati i precedenti della danza in questione; vorreste coi gridar la croce addosso all'Imperatore di Germania, alla Corte d'Inghilterra, a quanti hanno voce in capitolo, se vietando il ballo americano hanno tolto un grave ostacolo all'elevazione dello spirito umano? Oppure debbo io pensare che una fenomenale aberrazione impedisca a tanghisti ed a tanghiste di non esser tanghisti e tanghiste?

Gli antichi, e massimamente gli storici, collocavano la moralità al sommo della grandezza; e Seneca più il Santo che soffre, che non il soldato che combatte, reputava benemerito della patria.

Dunque, è naturale, è logico che la Chiesa, pienamente edotta, riprovi e condanni il «tango», essendo Essa, vindice dell'onestà privata e pubblica, del benessere morale dei popoli. Ma neppur lo spirito vorreste lasciare alla Chiesa? La domanda è superflua, perché il temporale era appunto una garanzia esterna dello spirito, del governo delle anime.

Tuttavia, non varranno ostacoli contro questa missione della Chiesa: che anzi, se dovesse, per dannata ipotesi, tramontare l'impero della Chiesa sulle anime, Essa ne sarebbe investita certamente da potere alieno, visto e considerato, che la Religione è anche un benessere sociale, di cui i popoli, rigenerati dal Cristianesimo, debbono esser grati al Cielo come della maggiore delle grazie e del più grande dei benefizi. E per la stima che debbo avere di quanti s[ono] dotati di ragione, penso che anc[...] animalis homo, che non percipit ea, quae sunt spiritus, possa arrivare a capire il valore sociale della Religione, giacché il vivere virtuoso, secondo l'Aristotele, è vivere secondo ragione, e perciò, contrario alla natura dell'uomo. Ma se aberrazione non permette di veder chiaro, vorreste voi negare il titolo di

benefattrice alla Chiesa, che con mano amica, allontana dal pericolo, snebbiando cecità acquisite?

D'altra parte, noi andiamo constatando di giorno in giorno il detto del Ven. Don Bosco: «Siamo in tempi, in cui il mondo si vale della donna per fare molto male»; e perciò con lo stesso dobbiamo ripetere: «facciamo in modo che la donna sia strumento di bene». Laonde, se sarà possibile estirpare tutti quei germi, che minacciano la nobiltà, il sentire, il carattere della donna, sarà un vantaggio inestimabile per la società, la quale non ha bisogno che di angeli per sollevarsi, e di demoni per precipitare nell'abisso. E la donna se non è angelo è demone nel consorzio sociale, se lo imprimano bene quanti hanno la responsabilità dell'educazione dei popoli, facendo tesoro dell'ammonimento delle Sacre Carte e dell'esperienza quotidiana!

E qui, per finire, volete sapere che cosa hanno fatto, l'altro ieri, le Suore Calasanziane, che in Livorno custodiscono le figlie dei carcerati? Ecco: si preparava una delle solite feste danzanti a beneficio di quell'istituto. Pare.... che nei numeri del programma si pensasse a farci entrare (indovinate...) il «tango». Quelle buone Suore hanno fatto capire che non accettavano la carità coi quattrini del «tango». Ben fatto!

Eh via! Ma c'è proprio bisogno di far la carità a questo modo? Accomodatevi pure! Ma questa è carità laica, non già cristiana.

E che cosa volete dir con questo? Quello che ha detto Giannino Antona-Traversi nella sua Carità mondana in cui ha fustigato di santa ragione le signore, che fanno la carità ballando... *Intelligentibus pauca*.

La carità cristiana, invece, ha altre risorse, che hanno immortalato, fra i tanti, San Vincenzo de' Paoli, e le Conferenze, che da Lui prendono nome, e note a me ed a voi.

Capisco; a molti fia sapor di forte agrume quanto ho detto finora; ma se l'antitanghismo è una «lodevole (1) e generosa crociata», si faccia sul serio da tutti, specialmente in questo Carnevale; e dove occorra, s'imiti il nobile gesto delle Suore Calasanziane di Livorno. Radicalismo contro radicalismo! La storica frase del Monsabrè deve far fortuna nella «crociata» del giorno...

Vindex.

(1) Lettera di S. E. Mons. Mistrangelo, Arcivescovo di Firenze, al nostro Direttore; vedi «Unità Cattolica» del 16 gennaio 1914, n. 12.

(p. 1) *Guerra al "tango",*

I Vescovi del Belgio

I Vescovi del Belgio hanno pubblicato una lettera collettiva nella quale rivolgendosi ai genitori cattolici li mettono in guardia contro i molteplici mezzi usati oggi dal mondo per corrompere i costumi della gioventù e fra questi i mezzi segnalano la moda sfacciata, e i balli. Riguardo a questi dicono:

«Ma noi dobbiamo specialmente in questa stagione invernale, denunciare alla vigilanza delle famiglie che hanno il rispetto di se stesse certe danze lascive - ci ripugna chiamarle con il loro nome e del resto lo riteniamo superfluo - alle quali né i giovani né le giovani né le persone coniugate potrebbero abbandonarsi senza avvilire la loro dignità morale, senza mettere la loro virtù e quella degli altri gravemente in pericolo.

«Simili danze sono rigorosamente interdette; noi le riproviamo e condanniamo.»

I Vescovi rivolgono poi ai giovani questa calorosa esortazione:

«Giovani, siate leali; non ingannate le fanciulle che vi accolgono con fiducia. Non ponete il vostro orgoglio nel successo della seduzione. Abbiate rispetto della ragazza. Non dite dinanzi ad essa quello che non osereste dire in presenza della vostra madre. Conservate intatte le vostre energie. Non contaminate i vostri affetti. Non lasciate infrollire il vostro carattere. L'apologia dell'orgia, sia pure di un accademico, è il gesto svergognato di un impudico.

«Cristiani e cristiane di tutte le età e di tutte le condizioni, voi avete una missione da compiere».

(p.1) *Il Patriarca di Venezia Card. Cavallari*

In data del 20 gennaio 1914 S. E. il Card. Cavallari ha indirizzato ai parroci di Venezia una forte e franca lettera contro il ballo tango. Così termina:

«SI accendano pertanto di zelo i nostri venerandi sacerdoti e dall'altare, dal Pergamo, nella direzione spirituale delle Anime, facciano bene intendere ai fedeli l'assoluta necessità di astenersi da questo sozzo divertimento e non concedano i sacramenti a coloro che lo frequentano se prima non promettono seriamente di abbandonarlo. Non può regnare la grazia di Dio nel cuore di quel cristiano che ama tanta sozzura e i nostri sacerdoti non si dimenticheranno mai che devono essere fedeli dispensatori dei Misteri di Dio. Il signore li

illumini e li sorregga nelle fatiche del loro zelo e Venezia nella onestà del suo carattere si tenga sempre lontana da tutto ciò che disonora ed abbrutisce».

Intanto il corrispondente da Venezia del «Resto del Carlino» con una certa disinvoltura confessa che a Venezia non vi sono frenesie per questo ballo. Allora vuol dire che il Card. Cavallari sa mettere in guardia i cattolici e prevenire lo sconcio che tende a diffondersi ovunque.

(p.1) *Il “Tango,, vero e falso*

Ora che i Vescovi, Re, Regine, Imperatori, uomini di grande valore ed importanza hanno incominciato a deplorare il tango, diviene insistente la parola d'ordine: noi balliamo il tango vero non quello falso. Ed i giornali facendo reclame ai cinematografi che rappresentano il tango, ai salotti, casini e teatri ove si balla il tango ripetono in coro: «vengano a vedere i falsi moralisti e troveranno che i loro strali lanciati non sono altro che una montatura («Nuovo Giornale», 21 Gennaio)» oppure che ballato in certo modo «non è peccato» («Giornale d'Italia» 29 gennaio).

Ebbene che cosa dicono i maestri di ballo quando vogliono dire la verità e parlare da veri galantuomini?

Ecco quello che pubblica la «Liguria del Popolo» di Genova del 21 gennaio con la firma del suo corrispondente romano:

«Per chiudere vi dirò che ho interpellato un notissimo maestro di ballo di Roma, sulla pretesa differenza che si dice esista fra il «tango argentino» e quello italiano. Egli mi ha risposto testualmente: «Se Ella mi assicura di non fare il mio nome, che questo potrebbe portar danno alla mia professione, le dirò che ben poca è la differenza fra i due «sistemi» di uno stesso ballo. Anzi a parer mio il secondo è più pericoloso del primo; perché, mentre i movimenti sguaiati e trivialissimi del primo sono per sè [sic] stessi la più sicura garanzia che esso non potrà mai varcare la soglia delle case oneste e che mai non sarà accolto nella buona società, restando confinato nei ritrovi equivoci dove è nato, la «tornure» elegante, molle, lasciva del secondo è una maschera che permette al facchino di varcare la soglia dei circoli più in voga e di essere bene accolto e anche, magari, desiderato». E mi pare che ce ne sia a suffic[i]enza! No? Del resto ben presto la valorosa «Unità Cattolica» pubblicherà in argomento un opuscolo assai pratico che aprirà gli occhi e farà pensare.

Affrettiamo coi voti il giorno in cui in ogni famiglia il prezioso opuscolo porterà la sua parola ammonitrice e suadente».

Giriamo questa corrispondenza a tutti i lassisti che approvano il ballo italiano del tango che dicono non è selvaggio, non è argentino: come giriamo questa corrispondenza a Luciano Zuccoli del «Marzocco» che si scaglia a tempo perso contro tutti coloro che hanno deplorato, proibito e condannato il ballo del Tango.

Il Zuccoli vorrebbe anch'egli una distinzione e sostiene il tango vero!

Eh! via [sic], non diventiamo ridicoli con certe distinzioni.

Il tango in tutte le sue forme e movenze è riprovevole s'intende per le persone civili e come suolsi dire, per bene.

(p. 1) *Il teorema di Zuccoli*

(Ciò che devesi dimostrare)

Già che Luciano Zuccoli ha creduto di fare un bel gesto sul «Marzocco» parlando del «tango», procurerò anch'io di rivedere questo famoso teorema diventato oggi così interessante e così discusso.

Lo Zuccoli lancia subito l'accusa ai Vescovi e ai Cardinali, nonché ai Monarchi, di aver dato troppa importanza alla caducità di un esotico ballo, in secondo luogo di non conoscere veramente quale sia questo ballo che si vuol buttar fuori dai salotti, perché tanti sono i modi con cui lo sia danza più o meno spinti, più o meno sconci.

Vedo bene che Zuccoli vuol fare una discussione sottile, e vuol giocare di eleganze letterarie quando non è il caso... Egregio Zuccoli, qui non si tratta dell'«Occhio del Fanciullo» ma di una profonda «malattia della società». Lo Zuccoli sostiene adunque [sic] che non valeva la pena di bandire una crociata contro il «tango» appena nato, prevedendo lui che, passato il furore di moda, anche il nuovissimo ballo, se ne sarebbe ritornato nel rango degli altri; e cogli altri avrebbe continuato modestamente la vita nei carnevali europei.

Osservo soltanto allo Zuccoli che la Chiesa non bada a queste mezze misure, a questi mezzi termini.

Essa non conosce il sorriso di compatimento, e l'elegante compiacenza di chi, pure non prendendo parte alla danza, se ne sta - scheletro inamidato, come dice il buon Giusti - tra il sì [sic ma sì] e il no a guardare. La Chiesa quando vede il male, lo colpisce direttamente in pieno petto, perché non vi sia il pericolo della buona fede. Certamente vi sono delle altre cose più riprovevoli del «tango». Me ne trovi una lo Zuccoli che la Chiesa non abbia condannato! E se ha condannato a mezzo de' suoi pastori anche questa esotica follia lo ha fatto per il bene delle anime, perché la colpa non acquisti una via di più, perché non si

moltiplichino gli adescamenti pericolosi, specialmente per la gioventù che attraversa il periodo più tempestoso della vita.

Forse voleva lo Zuccoli che la Chiesa studiasse ogni passo e ogni movenza delle diverse forme di «tango» e proibisse il *Passo del Pesce*, piuttosto che quello del *Tacchino*? Zuccoli, volete abbassare così il Ministero della Chiesa e la mentalità dei Vescovi?

«Bisogna andar d'accordo su ciò che si deve dimostrare, perché c'è sempre un vero Tango il quale serve a dimostrare ciò che doveasi.... »

Così chiuse lo Zuccoli il suo spunto polemico Tangofilo. Le prenda pure tutte le diverse forme di tango; le sezioni, le studi, le analizzi, le classifichi, le cataloghi. Quando avrà fatto questo lavoro per trovare qual'è [sic] la forma genuina di Tango allora sarà contento.

Per conto mio, le prendo in fascio tutte queste forma di danza; e meno delicato ed acuto ed analizzatore di Zuccoli, credo costituiscano assieme, il teorema pornografico che in esse devesi dimostrare.

E la dimostrazione purtroppo è facilissima e comprensibilissima....

Minusculus.

(p.2) *Stanche ed annoiate dal "tango,, le migliori signore di Washington studieranno filosofia*

LONDRA, 20. - Il «Daily Telegraph» ha da New York:

Le signore dell'alta società di Washington, stanche di ballare il «tango» e di dedicare tutto il proprio tempo a simile genere di occupazione, hanno deciso, come dice qualche giornalista... troppo galante, di mettere giudizio.

Si tratta nientemeno che di questo: che parecchie dame, fra quelle che dettano legge nei circoli elegantissimi hanno intenzione di studiare la filosofia.

Non è detto finora se la moda imponga la scelta di questo o quel sistema filosofico; qualunque filosofia è buona purché la si studi.

L'idea fu lanciata dalla signora Wendell, di Boston, che da lunghi anni vive a Washington e che naturalmente è ricchissima, bellissima, elegantissima: tre superlativi che i cronisti mondani non dimenticano mai quando devono menzionare i nomi delle dame che frequentano i salotti di Washington.

Fra i filosofi moderni quello che ha maggiore fortuna fra le signore americane è Bergson.

Non mancano le signore che preferiscono Maeterlinck pretendendo che egli sia più un filosofo che un poeta.

Il «tango» continua intanto ad essere in America l'argomento del giorno. Riceve infatti da New York il «Times» che, di fronte alla ostilità che il successo del «tango» ha incontrato presso il clero americano, il «New York Times», ha avuto l'idea di chiedere ai capi delle diverse confessioni religiose esistenti agli [sic] Stati Uniti, la loro opinione in proposito.

Il giornale pubblica le risposte d'un arcivescovo cattolico, di undici vescovi cattolici, di quattordici vescovi della Chiesa metodista e di vari alti dignitari dell'assemblea generale presbiteriana e della Chiesa riformista.

I vescovi metodisti e presbiteriani e i membri della Chiesa riformista condannano tutte le danze antiche e moderne. Degli altri dignitari ecclesiastici interpellati, quattro si dichiararono avversari della nuova danza, sei la criticarono, dichiarando però che la loro ostilità è fondata su quanto hanno sentito dire e non già su quanto hanno veduto. I vescovi di Albany e di Harrisburg propendono invece a credere che i pericoli attribuiti alle danze moderne siano molto esagerati.

È stato fatto frattanto un curioso tentativo.

La signora Giorgio Washington Hill ha dato un ballo in costume, durante il quale si ballò il «tango» in crinolina. Si spera così che tale danza non sarà più accusata di sconvenienza.

«L'Unità Cattolica», venerdì 23 gennaio 1914, a. LII - n. 18

(p.1) *Guerra al "tango,,*

L'arcivescovo di Napoli

L'arcivescovo di Napoli, card. Prisco, ha rivolto ai parroci ed al clero una pastorale contro il tango. il cardinale dice fra l'altro:

«Quasi fosse poco lì'oltraggio che ogni di più si fa al pudore e all'onestà della vita con molteplici e svariate arti e con la licenza del teatro, della moda, degli spettacoli dei cinematografi e di altri ritrovi mondani, sono cominciate anche qui, come dolorosamente si è avverato anche in altre città d'Italia, le prove di un ballo immoralissimo venuto d'oltremare e denominato il *tango*. Noi vorremmo sperare che la cara città nostra, memore della sua tradizionale pietà religiosa, sull'esempio luminoso dei suoi maggiori che lasciarono sì larga eredità di fede e di onestà insorgesse come un uomo solo per respingere sdegnosa ciò che offende i suoi sentimenti morali, religiosi e civili. Ma purtroppo ci è nota la malefica influenza del male che dilaga qua e là in men che si pensi, e trepidanti innanzi

al pericolo che corrono i nostri diletteggianti figliuoli a tenersi lontani tutti dal pericolo al quale abbiamo accennato. L'oltraggio al pudore, che è orribile offesa a Dio ed alla dignità umana, mina le basi della famiglia e sconvolge l'ordine sociale.

(p.1) *Il «tango», considerato come finito dopo l'intervento del card. Amette*

Il «Corriere della Sera» ha da Parigi, 21 gennaio:

Che il «Tango» sia sconfitto nessuno più lo mette in dubbio, dopo la decisione presa dal maestro di danza Stilson di intentare processo per diffamazione al cardinale Amette.

Il direttore del Conservatorio di coreografia che non è interessato pecuniariamente nella questione e il cui parere è quindi imparziale, ha detto:

«Non vi è dubbio che l'intervento dell'arcivescovo di Parigi ha segnato la fine del «tango» nei circoli conservatori del mondo aristocratico. E il nuovo ballo andrà estinguendosi rapidamente anche nei circoli borghesi, a meno che non abbia a rivivere sotto un altro nome».

Giriamo questa notizia al *Presente* di Parma, al *Giornale del Mattino* di Bologna ed a tutti coloro i quali vanno dicendo che le condanne e le proibizioni dei Vescovi servono solo come reclame al ballo del Tango. È una reclame sì [sic ma sì] ma in senso inverso, ci pare! «L'unità Cattolica», sabato 24 gennaio 1914, Anno LII - Num. 19

(p.1) *La danza demoniaca*

Per le buone signorine

Il «Mulo» di Bologna ha da Buenos Ayres [sic] la seguente corrispondenza che diamo integralmente:

« Rispondo alla vostra lettera su che cosa sia il «tango», dicendovi la schietta verità.

« Il «tango» è il ballo dei gauchos (bifolche neri).

«I negri si abbandonano al «tango» che è l'inizio della orgia più sfrenata.

«Infatti il «tango» è fatto di passi a toccamento, come preparazione alla libidine.

«È vero che il «tango» si balla qui a Buenos Ayres; ma si balla solo nei postriboli, ed ancora nei postriboli riservati più specialmente ai negri.

«Nella buona società il «tango» non si balla affatto: si balla un ballo figurato, dove uomini e donne stanno quasi sempre discosti. Può essere che qualcuno per scherzo lo chiami «tango». Il «tango» trasportato a Parigi è quello dei gauchos; il cosiddetto «Tango con corte».

« Domandate a qualunque italiano stabilito qui, e vi diranno tutti che è semplicemente pazzesco pensare che una signora argentina balli il «tango!».

Da noi invece il «tango», a spanzate e toccamenti, lo ballano quelle che vorrebbero farsi chiamare signore e signorine per bene: le rotonde balneari e gli alberghi climatici hanno avuto questo spettacolo un po' da per tutto. Chissà in questo Carnevale!

Perché, bisogna pure staffilarvi in piena faccia, o corrotte o corruttrici, che volete passare per gente a modo, e seminate la corruzione, e date continuo scandalo al popolo: cosa sperate, un po' di ghigliottina?

E stieno attenti i parroci poiché anche fra il popolo di campagna si diffondono opuscoli colle relative vignette sul «tango».

(p.1) *2.a Sottoscrizione per l'opuscolo*

Il "tango,, ed il suo fango

(Costa Cent. 10 la copia)

BOIANO (Campobasso) - S. E. Mons. Felice Gianfelice copie	20
VIGEVANO - S. E. Monsignor Pietro Berruti	50
COTRONE - S. E. Mons. Saturnino Peri	20
MACERATA - Amedeo don Morichelli, segretario vescovile	20
SIENA - Segretario Arciv.	20
FIRENZE - Una signora	3
FORECLO (Pisa) - Don Vincenzo Bracci	10
FIRENZE - Una signora	1
FIRENZE - P. Luporini Carm.	2
SIGNA - Don A. Cardini	1
MONTESPERTOLI - Don A. Corradini	5
TREDOZIO - Don A. Casini	50
S. CROCE SULL' ARNO - Mons. Geremia Pacchiani	10
FIRENZE - Un parroco	3
FIRENZE - Palmira Coppini	170
SASSARI - Cav. Felice Perra	1
ROMA - Libreria Colletti	12
CAMPI BISENZIO - Rosati don Enrico	1
TREIA (Macerata) - Can. Milone Meloni	20

FIRENZE - Un giovane	4
MARZANA - Don Leonardo Turini	5
FIUMALBO (Modena) - Mascherini Angelo	1
FIRENZE - Un religioso	1
FIRENZE - P. Cerasoli	5
NOVENTA - Don Ferdinando Pasin	50
NONANTOLA - Rev. Sac. Pelati e Nannetti	10
ALTOMENA - Don Enrico Baldi	10
NAPOLI - Comm. avv. Pecoraro	15
FIRENZE - Una signora	1
RHO (Milano) - Valli Don Ambrogio	1
S. FELICE A EMA (Firenze) - Proposto Don Angelo Ciuffi	10
MODENA - Don Pietro Paltinieri	20
BISCEGLIE (Bari) - Canon. Mauro La Notte	20
FIRENZE - Fantechi Angelo	5
PRATO - Can. Ernesto Becheroni	10
ROMA - Monsignor Giovacchino Pace	20
PRATO - Don Luigi Tendi	5
VOGHERA - Sac. Attilio Della Torre	1
ALESSANDRIA - Don A. Bottazzi	20
S. REMO - Coccopieri Maruffi conte Bernardo	20
PISTOIA - Giovanni Baldi-Papini	10
PESCIA - Sac. Probo Sarti	1
SAONARA (Padova) - D. A. Fabris	12
Bazzano (Bologna) - D. R. Della Casa	10
PISTOIA - Barcucci Alfredo	20
FIRENZE - Padri Servi di Maria	12
FIRENZE - Contessa E. Baldini	2
FIRENZE - Achille Mazzoni	5
CREMA - Dottor Adelchi Patrini	1
BRESCIA - D. B. Moreni	5

TAVOLA (Prato) - Ademaro Maggini	3
ANGHIARI (Arezzo) - Don G. Conti	5

Totale copie 738
Totale 1.a sottoscrizione 427

Totale copie 1165

(p.2) *Ancora del tango*

Persone che si rispettano

Il «Cittadino » di Mantova pubblica la seguente letterina che giriamo alle cosiddette persone per bene e civili:

« Caro «Cittadino»,

Ritorno ora dal Cinematografo dove ho assistito ad una rappresentazione del «tango».

Credevo che la vostra campagna contro il «tango» rispondesse ad una esagerazione clericale. Francamente: dopo la visione di questa sera debbo riconoscere che persone che si rispettano non possono abbassarsi ad un passatempo di simil genere.»

Eppure si sarà trattato di un «tango» corretto e riveduto per gli... italiani!

(p.2) *Querela per danni*

Il «Corriere della Sera» riceve da Parigi che un professore di ballo ha sporto querela al Card. Amette perché proibì il ballo del «tango»: la domanda è di 100.000 lire per il risarcimento dei danni.

E perché non domandare un milioncino? non [sic] servirebbe per tutta la vita e per ballare gratis? Come si è ridicoli!

Intanto, o anticlericali, toccate con mano gli effetti delle condanne vescovili. Altro che reclame! i [sic] maestri , dopo le proibizioni dell'Autorità Religiosa, rimangono con poche scolare!

L'opuscolo di propaganda contro il ballo in genere ed il tango in particolare costa solo CENT. 10 LA COPIA, COPIE 20 LIRE 1,80, COPIE 50 LIRE 3,50, COPIE 100 LIRE 6.

«L'Unità Cattolica», domenica 25 gennaio 1914, a. LII - n. 20

(p.1) *Nel regno del "tango,, e del fango*

Il gesto di un maestro di "Tango,,

Non varrebbe la pena di occuparsi di un maestro di «tango». Una incognita qualsiasi del genere umano. Ma il gesto del maestro è degno di nota. Prima perché rivela fino a qual punto può giungere la dabbenaggine degli uomini, poi perché ci fa toccare con mano, quali tristi radici aveva messo la danza oscena nei salotti parigini. Alle spalle di essa vivevano già lautamente direttori, insegnanti, semi-insegnanti, ballerini ecc. tutti affratellati in «galletto sciame» [sic] come una nuova cooperativa carnovalesca «Tango e derivati» .

Naturalmente l'Arcivescovo Amette di Parigi fece il suo dovere di Pastore, e proibì la sconcezza con apposita lettera, diffidando i confessori a negare i Sacramenti a coloro che avessero frequentato il «tango» se non promettevano di abbandonare la deplorabilissima abitudine.

È questo l'atto che ha dato sui nervi ad un professore di tango. (Guarda un po' dove è andato a ficcarsi il professorato). Il quale professore vuole intentare un processo e ha detto ad un giornalista testualmente così

«Io mi domando come un privato sprovvisto di qualsiasi autorità legale, possa permettersi d'ostacolare con le sue manovre, l'esercizio della mia professione, che è assimilabile ad un commercio.»

Ah povero commerciante e disgraziato commercio! O che! forse [sic] il Card. Amette è andato a prendere per il bavero i ballerini e le rispettive ballerine e le ha portate fuori dalla sala?

A quali eccessi arriva la grulleria umana! Contentissimi noi del salutare effetto della lettera dell'Ecc.mo Amette. Si vede che ancora la parola della Chiesa fa breccia nelle anime e le conduce sul retto sentiero. In quanto poi al professore-commerciante (singolare binomio) gli auguriamo completo fallimento nei riguardi della sua dotta industria modernissima e la scelta di un mestiere più dignitoso e più austero.

Ma che volete pensare? Quando si pensa che Richepin fece le lodi del «tango» sotto la cupola degli Immortali, come si trattasse di qualche rara scoperta e di qualche rara persona, ci si può meravigliare fino ad un certo punto che un professore-commerciante di ballo, voglia intentare un processo alla Autorità Ecclesiastica per lesa tango.

Si vede proprio che in certe cose l'ingegno e i talloni, l'Accademia e il salotto, si danno baldamente la mano. Alla gogna!

(p.1) *Una novella tangofila sul Giornale del Mattino*

Dopo la campagna teoretica a favore del tango sostenuta dal «Giornale del Mattino» di Bologna, non poteva mancare l'applicazione pratica, la glorificazione poetica, della follia che forse sta per tramontare.

Bisognava essere coerenti.

Del resto, mi permetterei una sola domanda al novellista fin di secolo al seguace scrupoloso della attualità nell'arte.

Che cosa crede di aver dimostrato egli nella sua novella? La bontà della danza? La sua perfetta moralità? La incoerenza degli uomini che la combattono? La imprudenza dei Vescovi che la proibiscono?

Se non mi sbaglio, mi sembra che lo sconcio tema della novella, dimostri involontariamente che abbiamo [sic] ragione noi cattolici di combatterla.

In una sala, un marito che suona un tempo di tango, che si tramuta in un altro indefinibile tempo musicale.

In un'altra sala la moglie con un avventuriero qualsiasi si abbandona con triste voluttà alle note galeotte e alla colpevole condiscendenza.

Questa la linea della novella.

Ma che cosa stiamo discutendo noi cattolici da tanto tempo? Che cosa abbiamo affermato una infinità di volte? Che cosa dicono i vescovi nelle opportunissime lettere?

Allontaniamo le occasioni della colpa e della depravazione. E tutti sanno purtroppo che il «tango» è non soltanto occasione prossima, ma colpa.

Non so ripeto che cosa intenda dimostrare il novellista nella sciocca trama della sua novella, ma se egli ha creduto di baloccarsi con la morale, il baloccato è rimasto lui.

Egli suo malgrado ci ha dato ragione.

Minusculus.

(p.5) *“Ultim’ora”*

(Per telefono e per telegrafo all’Unità Cattolica)

Il “Secolo,, contro il nostro opuscolo

[...]

Il “Secolo,, attacca il nostro opuscolo

Ambrosiano ci manda da Milano, 24:

Il «Secolo», anticlericale di Milano, invece di pensare al trionfo dei suoi comunardi di domani sul nome di Amilcare Cipriani si prende la voglia matta di fare un po’ di reclame al vostro opuscolo opportunissimo Il tango ed il suo fango.

E chi parla è il signor Andriulli, corrisp. da Firenze, su due colonne: La crociata cattolica contro il tango, con dei vari sottotitoli abbastanza esilaranti.

Così incomincia il valoroso anticlericale Andriulli:

«Il giornale «L’Unità Cattolica» nei mesi di respiro che le accorda la situazione fiorentina, si è proposto di salvare la religione, e più ancora la patria dai pericoli della nuova danza suggestiva.

Il vecchio giornale intransigente ha quasi scordato le sue preoccupazioni per la precedenza del matrimonio civile di fronte a questa rovina tanto più grave che è rappresentata dal «tango»; e perciò dopo avere condotto per molti numeri una feroce campagna contro di esso, ha pubblicato oggi perfino un opuscolo di propaganda popolare, a cui numerosi vescovi - a cominciare dal fiorentino - avevano in precedenza dato tutto il loro appoggio finanziario e morale.

L’arcivescovo di Firenze è stato uno dei primi a condannare severamente la danza d’oltre Oceano. Il motivo è da ricercare nell’entusiasmo folle con cui il tango è stato subito accolto a Firenze ed ha finito per trionfare durante la stagione carnevalesca che quest’anno è - non provvidenzialmente - lunga».

Quindi l’Andriulli continua nel dimostrare che a Firenze il «tango» si balla e si balla con gusto e accenna a certi salotti ed a certi alberghi.

E poi:

«A che cosa approderà la novissima crociata dei vescovi e dei giornali cattolici? Per ora a nulla, per lo meno a Firenze dov’è una numerosissima colonia forestiera che non balla altro che il tango in tutte queste feste. Il «tango» trionferà nel carnevale e anche più in là, perché a mezza quaresima è annunciato per la Pergola un «Veglione del Tango» a parziale beneficio della Associazione della Stampa Toscana.

Secondo noi, sarà un trionfo effimero, perché il «tango» così com'è ora, con la sua complicazione di figure, rientra nella categoria delle danze da palcoscenico a far compagnia a quella «des apaches» ed alla «matchitche» [sic], e in una sala ove le coppie sono numerose non può che ingenerare confusione. Ma se cadrà non sarà certo per ragioni morali o religiose».

Per quali ragioni allora?

L'Andriulli gira ancora intorno con qualche frecciatina al vostro opuscolo e così termina: «La Chiesa cattolica s'inganna dunque quando crede che l'immoralità sia effetto del tango. Se mai è precisamente l'opposto. Quelle tendenze, diremo, sensuali dell'età nostra che sono simboleggiate dal tango, sono il frutto della società borghese e scompariranno soltanto con la sua scomparsa, così come le tendenze umanistiche tramontarono con la borghesia comunale».

Dunque cessi la borghesia comunale e cesserà il tango. Si vede che l'Andriulli è un democratico fin de siècle [sic ma siècle] e non la dà vinta a nessun... socialista.

Egli è vero che il fango è il più delle volte effetto dell'immoralità almeno in certi ambienti ed in certe persone: ma sta sempre che chi balla il tango, corretto o non corretto, non è certo una persona moralissima, civile, onesta.

L'hanno oramai ripetuto più volte non pochi maestri di tango».

«L'Unità Cattolica», Martedì 27 gennaio 1914, Anno LII - Num. 21

(p.1) *Il "tango,, e il suo fango*

L'opuscolo

attaccato dalla stampa anticlericale è ricercato anche dalle varie librerie di Italia e si diffonde largamente. Agli amici l'aiutarci in questa sacra propaganda.

(p.1) *Il "Mulo,,*

Così scrive del Tango:

«Ho sott'occhio parecchi giornali socialisti per uomini e per donne, che fanno... la storia del «Tango».

«Sentite quello che dice un giornale femminile:

«Dai bassifondi della società americana, dove lo ballavano, una volta, solo le donne che chiamano allegre e i frequentatori delle loro case o delle taverne, il tango è salito su su, un po' adattato, un po' corretto, alla società dei milionari, dove le donne portano scarpine gemmate come quelle di Cenerentola, e gli uomini combattono ferocemente per la

ricchezza, e tutti insieme, uomini e donne, profondono in piaceri stravaganti, pazzi, ciò rappresenta lo sfruttamento di migliaia di esseri e basterebbe ad assicurare il pane e il fuoco per tutto lo inverno a moltissimi che non l'hanno».

«E ce n'è per due colonne.

«Dopo, le nostre care signore aristocratiche, e i nostri pacifici borghesi sgraneranno tanto d'occhi perché i socialisti avranno conquistato qualche centinaio di municipi, e si tureranno le orecchie agli accenti di ira e di odio che li perseguiterà negli ozi estivi.

« - Come ci odiano!

« Bravi, ma se fate il possibile e l'impossibile per farvi prendere in odio.

«Adesso schernite i Vescovi che proibiscono il «Tango», e dite che frutto proibito è doppiamente gustoso.

«E la *lanterna* sarà gustosa?»

(p.1) *L'Arcivescovo di Ancona*

L'Arcivescovo mons. Giambattista Ricci ha diramato ai suoi parroci la seguente lettera:

«Pel tramite del bollettino ufficiale di questa curia mi ero riservato di farvi pervenire la mia precisa parola contro il ballo detto «tango» che per quanto di origine barbarica pretende tuttavia di essere degno del progresso moderno e sebbene per la sua laidezza desti ripugnanza al più elementare pudore si studia nondimeno di imporlo nei convegni sì pubblici che privati come una moda che è segnacolo di civiltà. Tutto questo avrei detto nel bollettino che deve che devesi pubblicare come è noto nella prima quindicina del mese di febbraio, ma poiché, si va temerariamente insinuando che il mio silenzio finora deve essere interpretato come un esplicito consenso, quando poi non si giunga a voler credere fanciullescamente di aver io permesso ai buoni cattolici di intervenire a detto ballo ed anche di eseguirlo, non mi sembra di poter attendere più oltre il mio stretto dovere facendovi intendere il mio pensiero in tale maniera onde voi possiate rendervene interpreti fedeli presso i vostri parrocchiani perché essi assolutamente si astengano dal partecipare comunque ad un divertimento quale è il tango il quale è una esposizione di voluttà sensuale e di turpitudine che nulla giustifica. Questa è la mia parola di arcivescovo e perciò di padre e di pastore delle anime che mi sono affidate. Voglia Iddio che sia ascoltata da tutti i figli miei ed anche da quelli che forse vergognandosi di essere presi per fedeli cattolici non possono pur vergognarsi di esser tenuti per persone serie ed oneste.

(p.1) *L'arciv. di Napoli condanna la oscena danza del "tango,,*

Gelmo ci manda da Napoli, 21:

Ai Molto Reverendi Parroci ed al Clero dell'Archidiocesi [sic] di Napoli.

Fratelli direttissimi,

Il dovere, che abbiamo, di tutelare con tutte le nostre forze gl'interessi religiosi e morali delle anime alle nostre cure affidate, ci obbliga di fare appello al vostro zelo ed alla vostra efficace operosità.

Quasi fosse poco l'oltraggio, che ogni di più si fa, al pudore e alla onestà della vita con molteplici e svariate arti e con la licenza del teatro, della moda, degli spettacoli, dei cinematografi e degli altri ritrovi mondani, sono cominciate anche qui, come dolorosamente si è avverato anche in altre città, anche d'Italia, le prove d'un ballo immoralissimo, venuto qui d'oltremare e denominato «Il Tango».

Noi vorremmo sperare, che la cara Città nostra, memore della sua tradizionale pietà religiosa, ispirandosi agli esempi luminosi dei maggiori, che lasciarono sì larga eredità di fede e di onestà, sorgesse, come un uomo solo, per respingere sdegnosa ciò che offende i suoi sentimenti morali, religiosi e civili. Ma pur troppo [sic] ci è nota la malefica influenza del male, che dilaga qua e là in men che si pensi, e trepidanti innanzi al pericolo che corrono i nostri diletteggianti figliuoli, teniamo a scongiurarlo, riprovando l'invereconda danza, come già illustri nostri confratelli nell'Episcopato hanno fatto, ed esortando i nostri direttissimi figliuoli a tenersi lontani da tutti i pericoli d'immoralità e da questo peculiarmente, al quale abbiamo accennato.

A voi tocca, fratelli direttissimi, di levare la voce per impedire che si ripetano qui le prove della danza immorale. Ricordate ai genitori il dovere, che loro incombe, di provvedere all'educazione morale e cristiana dei loro figliuoli, ed inculcate a tutti il santo timore di Dio, che garentisce [sic] la purezza dei costumi contro i pericoli che minacciano di ricondurre la società al più ributtante paganesimo.

L'oltraggio al pudore, che è una orribile offesa a Dio, è pure insulto alla dignità umana, mina le basi della famiglia e sconvolge l'ordine sociale.

Noi, sicuri che i nostri diletteggianti figliuoli ora, come in altre occasioni, daranno esempio di pietà, di obbedienza alla Chiesa e di virtuosa onestà, preghiamo incessantemente il Signore, che doni a tutti l'abbondanza delle sue grazie e delle sue misericordie, e vi benediciamo di gran cuore nel nome del Padre e del Figliuolo e dello Spirito Santo.

Napoli, dal Nostro Palazzo Arcivescovile il 19 gennaio 1914.

Giuseppe Card. Arcivescovo.

(p. 3) *All'Ombra del Cupolone*

[...]

Il ballo al Grand Hôtel

a beneficio della "D. Alighieri,,

La «Nazione» fa la cronaca del ballo che ha avuto luogo al Grand Hotel [sic ma Hôtel] a beneficio della massonica Dante Alighieri e ad un certo punto dice testualmente:

«Mentre scrivo il «tango» ed il «onestep» trionfano a più non posso (un «tango» molto corretto però!).»

A sua volta il corrispondente fiorentino della «Tribuna» scrive:

«Le dan[z]e sono animatissime, ma è quasi assente il «tango» non per effetto della proibizione vescovile, ma pel buon senso e buon gusto delle nostre signore che hanno ormai ricondotto per sempre questo ballo nel suo nido naturale: il palcoscenico dei café-chantants [sic].»

Leggendo tra rigo e rigo si capisce però che il «tango» vi ha fatto capolino: ne c'è da meravigliarsene quando si pensi che il ballo è stato fatto a beneficio della Dante Alighieri!

E che cosa sia la Società Dante Alighieri non vi ha buon cattolico che lo ignori.

«L'Unità Cattolica», mercoledì 28 gennaio 1914, a. LII - n. 22

(p. 3) *Il pubblico protesta contro il ballo del "tango,,*

Il «Corriere della Sera» ha da Vienna, 26:

Ieri sera, al ballo dei turisti viennesi, avvennero gravi scandali provocati dal fatto che a un certo punto alcune coppie si erano messe a ballare il «tango». Il pubblico [i]ncominciò a protestare ed a fischiare, domandando che la danza fosse sospesa. Siccome il chiasso andava facendosi troppo grande e l'atteggiamento del pubblico accennava a farsi alquanto minaccioso, il maestro delle danze stimò opportuno di far trasformare improvvisamente il «tango» in un valzer. Il pubblico, soddisfatto, si mise ad applaudire e così la festa poté continuare.

«L'Unità cattolica», giovedì 29 gennaio 1914, Anno LII - Num. 23

(p. 2) *Il “tango,, e il suo fango*

I parroci di Milano

Ambrosiano ci manda da Milano, 28:

Nell’adunanza di ieri il collegio dei parroci annuendo al desiderio di Sua Eminenza il cardinale arcivescovo, si occupava di quel grave scandalo che è il ballo del «tango», infuriante in questi carnevaleschi giorni tanto nelle auree sale quanto nelle oscure bettole.

Naturalmente fu concorde la disapprovazione e comune il desiderio di riuscire colla parola energica dal pergamo a premunire i loro parrocchiani dai danni che alle loro famiglie indubbiamente verrebbe dal prender parte a tali divertimenti ed anche dal solo assistervi per curiosità.

Non potevano certamente gli zelanti parroci di Milano non unire la loro voce, all’accordo edificante, di quanti sentono tutto l’obbrobrio di una moda ripugnante non alla religione soltanto, ma eziandio ai primi e più evidenti principi di naturale onestà.

(p. 2) *Il tango escluso*

Il «Giornale d’Italia» nel dare il resoconto del ballo a corte di ieri l’altro fra tante leggerezze fa questa osservazione: che per il fatto in sé merita di essere rilevata:

«Intanto si balla. La musica suona instancabilmente e i «valzers» si alternano con le quadriglie, e queste con l’onesto «polka» dei nostri padri, più che mai riconoscibile (ballano anche delle signore e dei signori alquanto *ancien style*) sotto l’esotico nome di *two-step*.

«Il *tango* e la *maxisce* [sic], come si prevedeva, sono stati rigorosamente esclusi, e l’esclusione ha fatto rimaner delusi le *tanghiste* e i *tanghisti* che non disperavano, sino all’ultimo momento, che l’annunziato ostracismo fosse per essere revocato. Invece fu rigorosamente mantenuto, e l’esclusione ha dato il colpo di grazia alla novissima danza esotica, che non ha trovato mercè nemmeno sotto il ribattezzamento cui si era sottoposto, per amore di quieto vivere. Del che si è molto parlato ieri sera. »

E poi aggiunge che alcune signorine sorsero in difesa - a ciarle femminili però, soltanto - del ballo esotico il tango. Quindi lo stesso foglio racconta un aneddoto ridicolo e stupido che però lasciamo nella penna ed ai tanghisti e tanghiste che parlano di tutto e di tutti.

(p. 2) *Il tango assente*

La *Tribuna* ha da Firenze in data 26 gennaio:

«Nel momento in cui scrivo i magnifici saloni del *Grand Hotel* sono sfavillanti di luce e trasformati in un[a] serra olezzante pel ballo a favore della «Dante Alighieri». Le danze sono animatissime ma è *assente* il «Tango» non per effetto della proibizione vescovile (sic) ma pel buon senso e buon gusto delle nostre signore che hanno ormai ricondotto per sempre questo ballo nel suo *nido naturale*: il palcoscenico dei *café-chantants!* [sic]»

A parte che noi non approviamo nemmeno le altre danze perché il 99 per cento finiscono in divertimenti procaci e indecenti, ma intanto anche a Firenze la campagna contro il tango ha ottenuto qualche cosa.

(p. 2) *Anche a Bologna*

al Grand Hotel Baglioni si diede l'ostracismo al tango. Dicesi che certi mondani anticlericali restassero come tanti... tangheri, per la sorpresa.

Auguri che i... tangheri aumentino di numero anche in altre città.

(p. 2) *Escluso il “tango,, nel ballo a corte*

Nothing ci telefona d[a] Roma, 28:

La mia notizia che venti giorni or sono, io solo fra tutti i giornalisti, vi mandai riguardo al tango nel ballo a corte di S. M. il Re e che venne riprodotta da molti giornali anche liberali d'Italia, da molti all'estero e persino dell'America ove il ballo del tango ebbe le sue origini, ha avuto la sua conferma col fatto ieri l'altro.

Il tango venne escluso dal ballo a corte, così un buon esempio venne dato e speriamo che ottenga i suoi effetti l'esempio, e che sia imitato ovunque.

I giornali anticlericali e massonici quasi tutti tanghisti tacciono del fatto dell'esclusione del tango a corte.

«L'Unità Cattolica», venerdì 30 gennaio 1914, a. LII - n. 24

(p.1) *Il "tango,, e il suo fango*

Un notevole articolo contro le tanghiste

Nella *Vita* giornale d'igiene di Brescia troviamo un notevole articolo del dottor Anacleto Peracchia sul *tango*. Premessa la critica, dal punto di vista igienico e morale, del ballo in genere, l'autore ha parole molto severe contro la nuova forma di ballo americano che fa tanto parlare di sé e che ha sollevato tante recriminazioni e proteste anche da parte delle persone meno esigenti:

«Non è forse aberrazione mentale, si domanda il dottor Peracchia, l'introduzione di questi contorcimenti lussuriosi che ci richiamano agli antichi balli osceni delle baccanti o delle danze volgari degli apaches, dei barabba e dei teppisti?

«Ma da lato dell'igiene è facile capire quanto sia dannoso il tango. Oggi che specialmente nel sesso femminile è esteso largamente il nervosismo e l'isterismo, oggi che la neurastenia [sic] dilagante avvilisce ed esaurisce i pelvi, un tal genere di danza è una nuova offesa, una nuova causa di indebolimento della parte più nobile dell'organismo, il sistema nervoso.»

Il dott. Peracchia così chiude il suo forte articolo ispirato a nobilissimi sentimenti:

«Fortunatamente abbiamo già la reazione. L'imperatore tedesco ha minacciato la destituzione a tutti gli ufficiali che ballano il tango, la Chiesa lo ha condannato, e in diverse città le signore lo hanno proscritto.

«Si ritorni all'antico; invece di perfezionarsi nella sensualità la donna si perfezioni nell'austerità, ritorni ai costumi delle vecchie nostre mamme che come le antiche potevano dire orgogliosamente: *domum mansi, lanam feci*, rimanevano a casa».

Non è vero che chi ha un dito di cervello in testa è contro il tango?

(p.1) *Il Card. Amette in Tribunale per aver diffamato il tango*

La è veramente curiosa questa faccenda. Imperatori, Re, Regine, generali ecc., proibiscono il tango od almeno lo deplorano. Il Card. Amette fa altrettanto. Ma ecco che i maestri tanghisti lasciano in disparte gli uomini politici e procedono contro le persone ecclesiastiche. Il Card. Amette sarà processato da un maestro tang...ista [sic]. Sentite quello che pubblica il *Giornale d'Italia*:

«È stata iniziata dinanzi al tribunale civile, la causa del maestro di *tango* Spilson contro l'arcivescovo di Parigi, cardinale Amette.

«Il maestro, irritato per aver perduto numerosi allievi in seguito alla lettera pastorale dell'arcivescovo, chiede 20,000 lire d'indennizzo. La querela contiene molte motivazioni, da cui risulta che in seguito alla lettera episcopale, tutti gli allievi appartenenti all'alta società abbandonarono improvvisamente la scuola di *tango*.

«Anche molti artisti rinunciarono ad imparare il ballo perché molti impresari di teatro non vollero urtare la suscettibilità della clientela. Così un grande teatro parigino sopprese, in seguito alla lettera del cardinale, un trattenimento di *tango* di cui era stato incaricato lo Spilson. Questo protesta vivacemente contro gli epiteti lanciati dal cardinale contro il *tango*, sostenendo che ha commesso una grande imprudenza giudicando in modo così severo una danza, contro la quale evidentemente aveva avuto erronee informazioni.

«Le ragioni del professore di *tango* sono sostenute dal deputato Ehesseche che sostenne le ragioni della Francia nel processo dinanzi al tribunale dell'Aja per l'affare *Carthage* e del *Manouba*».

E poi si dica che in Francia c'è serietà!

E poi si dica che un arcivescovo nella Francia repubblicana, laica, atea, ecc. non ha valore, non ha aderenze, non è un ente riconosciuto dallo Stato dopo la famosa violenta separazione!

Ma se persino i tanghisti e le tanghiste sentono che una parola di un arcivescovo produce molte conseguenze!

(p.1) *Filantropia danzante*

Molte volte certi balli e certe feste mondane chiedono per passaporto alla buona fede di chi vi interviene lo scopo della beneficenza: scrive il *Fides* di Livorno.

E molte signore, anche buone, senza rendersi conto, seguono la triste ipotesi della carità e della beneficenza quale oggi delizia i paesi anche cristiani. Per soccorrere chi non ha pane si spendono 10 o 20 lire in un biglietto e cinquecento o mille in un abito, perché le venti lire procurano il piacere di assistere ad un ballo, con tutti gli annessi e connessi.

C'è chi si vuol divertire? Si diverta, ma senza *réclame* sui giornali e senza imbellettare il suo divertimento con orpelli presi in prestito da ciò che vi è di più doloroso la miseria, di più sacro il dolore, di più divino la carità.

C'è chi vuol mandare dei soccorsi? Li mandi: basterà la spesa dei guanti necessarii [sic] ad un ballo.

Sì, è veramente tutta una lustra... Si mette avanti il pretesto della beneficenza, ma non si cerca che il divertimento. Sarebbe facile il darne la prova. Vorrei che a tutti quei signori o

signore che si dispongono ad andare ai balli di beneficenza, si dicesse: Rinunziate [sic] al ballo e date per carità quanto avreste speso per questa serata: quanti pensate che vi darebbero sia pure un piccolo biglietto da dieci lire?

E tutto questo sapete perché?

- Perché in certe opere di carità, la carità vera non entra nemmeno di straforo...

(p.1) *L'opuscolo contro il tango*

va a ruba, come si vedrà dalla sottoscrizione che pubblicheremo domani. Anche il secondo migliaio presto sarà terminato. Se gli amici continueranno nelle loro richieste delle copie dell'opuscolo noi nella settimana prossima ventura tireremo anche il terzo migliaio.

L'opuscolo è interessantissimo per la stagione carnevalesca e nelle pagine è aumentato: contiene polemiche coi giornali tanghisti, i decreti del Card. Pompili, del Card. Cavallari, del Card. Bacilieri, le lettere degli Arcivescovi di Firenze, di Bologna, di Lucca, d'Ancona ecc., dei Vescovi di Padova, del Belgio, della Francia, ecc. Parla anche dei balli in genere con sentenze molto utili e molto chiare sui balli promiscui.

L'opuscolo è sempre in vendita allo stesso prezzo cent. 10 la copia - Lire 1,80 copie 20 - Lire 3,50 copie 50 - Lire 6 copie 100.

[tutto a p.1]

«L'Unità cattolica», sabato 31 gennaio 1914, a. LII - n. 25

(p.1) *3.a Sottoscrizione per l'opuscolo*

Il "tango,, ed il suo fango

(costa cent. 10 la copia)

AMELIA (Perugia) - S.E. R.ma Mons. Vescovo Francesco M.a Berti	copie 20
AVERSA (Caserta) - S. E. R.a Mons. Vescovo Settimio Caracciolo	10
Conza (Salerno) - S. E. R.ma Mons. Nicola Piccirilli, Vescovo di Conza e Campagna	50
Pietraviva (Arezzo) - M. R. D. Santi-Rossi	5
Camaiore (Lucca) - M. R. Priore Carlo Frediani	20
Capolona (Arezzo) - M. R. D. Giacinto Bruni	1
Parma - Libreria Editrice Fiaccadori	12
Firenze - Una maestra	1

Palermo - R.mo Monsignor Lancellotto Di Bella	20
Modena - Teresa Generali Vandelli	20
Popolano (Marradi) - R.do Priore Antonio Mengolini	20
Torino - Contessa Callori	100
Fano (Pesaro) - M. R. Don Federigo Vargas	4
Firenze - Un Religioso Cappuccino	3
Larino (Campobasso) - M. R. D. Luigi Pizzolongo	20
Brescia - M.R.D. Giuseppe Casuccini	20
Frascaro (Reggio Emilia) - M. R. D. Riccardo Azzolini	20
Roma - Prof. Ulisse Passani	5
Imola (Bologna) - R. prof. Giacomo Menzolini Missionario Apostolico	10
pratizzolo (reggio emilia) - R. D. Francesco Salvarani	4
Orentano (Firenze) - M. R. D. Curzio Gonnelli	3
Firenze - Un giovane svizzero	2
Firenze - Una signora	1
Montecarlo (Lucca) - Gio. Dante Borgi	5
Firenze - Giuseppe Salvi	5
Firenze - Avv. Enrico Marsili-Libelli	1
Trezzolasco (Crema) - M. R. D. A. Bombelli arciprete	2
Firenze - Alcuni sacerdoti cattolici studenti	11
S. Leonino (Siena) - M. R.D. Agostino Posticci	5
Gombolo (Modena) - M. R. D. Andrea Cappellini	1
Firenze - Cerasoli sac. Alfonso	2
Brusciana (Firenze) - M. R. Cappellano Giovanni Morelli	5

Totale Copie 408

Totale 1.a sottoscrizione 527

Totale 2.a sottoscrizione 739

Totale copie 1674

(p.3) “*Ultim’ora*”

(Per telefono e per telegrafo all’Unità Cattolica)

L’arcivescovo di Salerno dichiara lurido il “tango,,

F. S. ci manda da Salerno:

Il nostro zelantissimo arcivescovo a nessuno secondo nel deplorare le novità sconcie [sic] che si tenta di portare nelle diocesi d’Italia, così condanna il ballo esotico del tango:

A tutti i Sacerdoti Confessori dell’Archidiocesi di Salerno e della Diocesi di Acerno ordiniamo e comandiamo di negare l’assoluzione sacramentale a quelle persone che prendono parte od anche assistono al nuovo ballo, conosciuto sotto il nome di «tango».

Come pure a tutti i Sacerdoti che hanno cura di anime, o che predicano, facciamo precetto che nelle loro istruzioni al popolo facciano comprendere quanto sia disonesto, e quanto pernicioso all’onore delle famiglie questo ballo, che tiene a base gesti ed atti della più lurida oscenità.

Dal palazzo di nostra Residenza, il 20 del mese di gennaio 1914.

[...] Valerio, Arciv. di Salerno

Amministrati. perpetuo di Acerno.

Amiamo credere che questo atto energico e chiaro del nostro amatissimo Pastore varrà a togliere lo sconcio che tenta di infiltrarsi anche nella nostra arcidiocesi.

«L’Unità Cattolica», domenica 1 febbraio 1914, a. LII – n. 2[6]

(p. 1) *Un grido di protesta di un’anima apostolica*

La crociata contro tutte le mollezze moderne

Firenze, 28 gennaio 1914

Rev.mo Sig. Presidente del Collegio dei Parrochi [sic.]

È con un senso di profondo dolore che vado pensando, di questi giorni specialmente, ai danni gravissimi causati alle anime dallo sfrenato amore ai piaceri, portato quasi direi al parossismo, da una moda paganeggiante.

Mi erompe quindi spontaneo il grido dell’Apostolo: «Vae terrae, quia descendet diabolus ad vos, habens Iram magnam!» Al sentire la voce dei pastori che danno il grido d’allarme, alle proteste di tutti gli assennati, di tutti i buoni, sembra proprio che il demonio sia sbucato dal suo carcere e uscito a sedurre con nuove e sottilissime arti l’umanità. In tanto pericolo

per anime, e sapendo come anche in tante nostre famiglie fiorentine si dimenticano i principi della morale cristiana per seguire la moda e abbandonarsi a certi balli, barbari di nome e di fatto che offendono la decenza e il pudore e rivaleggiano nell'oscenità larvata col Tango, sentiamo il dovere di alzare la voce e di scongiurare i nostri cari figli a desistere da tanta Immoralità, che può chiamare su tutti il castigo di Dio.

Mi rivolgo pertanto a Lei, sig. Presidente, perché raduni al più presto il Collegio dei Parrochi, per comunicare ad essi il pensiero e il dolore dell'Arcivescovo, e studiare i mezzi più pronti e più validi per metter fine ad una insana e smodata frenesia di sensualità che umilia e disonora.

Tutti i Parrochi del pulpito, dal tribunale di penitenza, in tutte le funzioni del ministero che lo permettano combattano questa santa crociata per la moralità e dignità cristiana e fiorentina, e perché non trionfi nelle loro Parrocchie il nemico del bene co' suoi alleati.

Termino colle parole onde si ci siamo rivolti oggi stesso nella Santa Messa, alla Nostra Beata Giulia da Certaldo:

«O Signore, tu che sai che, fra tanti pericoli, per la nostra fragilità non possiamo reggere, deh! ci concedi per le preghiere della B. Vergine Giulia, che liberati dai mali che per le nostre colpe soffriamo, più facilmente possiamo ottenere i doni del cielo».

Oh sì, faccia Iddio che questa terra di santi e di grandi, per lo zelo dei miei Parrochi, per le preghiere dei buoni, resti immune dall'onda di fango che tenta contaminarla.

E in questa fiducia, benedicendo a Lei, Sig. Presidente, e a tutto Il Collegio, mi professo
aff. mo

[...] Alfonso Maria, Arcivescovo.

La parola alta, nobile, energica, autorevole del nostro amatissimo Arcivescovo speriamo che tocchi i cuori di tanti padri e madri di famiglia affinché facciano subito il loro dovere verso i loro figli e che la crociata contro tutte le invereconde e schifose mollezze della società palancaia e frolla moderna sia intensificata in modo che Firenze, gentile e cristiana, non venga meno alle sue nobili tradizioni di eroi della virtù praticata. I parroci, i sacerdoti, i predicatori tutti, ne siamo certi, coadiuveranno il loro Pastore il quale stomacato di tanta voluttà e di tante ributtanti sconcezze ha additata la via per mettere un freno al dilagare del paganesimo nelle nostre contrade.

N. d. R.

(p.1) *L'Arcivescovo di Modena*

L'Arcivescovo di Modena, monsignor Natale Bruni, ha pubblicato una notifica con la quale, considerato che il «tango» è immorale, fonte di corruzione e di sconvolgimento per le famiglie e per la società, ne condanna vivacemente l'insegnamento, l'esecuzione e la rappresentazione cinematografica e teatrale.

Questa condanna è spiaciuta a quanto pare al foglio anticlericale il «Panaro» di Modena, se ha avuto il fegato di buttare in pubblico un articolaccio, che... non raccogliamo.

(p.1) *L'Arciv. Vescovo di Parma*

ha pure condannato il «tango».

Ecco il documento episcopale:

«Anche tra di noi si vuole introdurre l'uso di una danza esotica, denominata «Tango», che per quanto si cerchi giustificare da certa stampa, suona grave offesa alla modestia cristiana e risente della sua silvestre origine. E per questo appunto autorità civili ed ecclesiastiche di ogni nazionalità, non solo cattoliche, ma anche protestanti, si sono credute in dovere di levare alta e forte la loro parola di protesta e di riprovazione, considerando, a ragione, il nuovo ballo come un'onta all'onestà del costume. E noi pure, consci di soddisfare ad un obbligo del nostro sacro ministero, mentre denunziamo al pubblico onesto il nuovo incentivo a corruzione, che si cerca diffondere, invitiamo il Vener. Clero Curato, della Città specialmente, a far rilevare ai fedeli il grave pericolo a cui si espongono e lo scandalo non meno grave che offrono, sua coll'assistere che coll'abbandonarsi alla incomposta danza. Per questo i Signori Parroci, nel modo che giudicheranno più efficace ed al più presto possibile, ne parleranno dall'altare al popolo, nel tempo di maggior concorso alla Chiesa».

(p.1) *L'Arcivescovo di Udine*

S. E. Mons. Anastasio Rossi, notissimo per il discorso pronunciato a Milano in occasione della settimana sociale, ha diretto ai parroci della città una lettera in cui sente il dovere di elevare protesta e di invitare i parroci a farsi eco presso i loro fedeli per dissuaderli da questo divertimento fra gli altri deplorabile e scandaloso, e che perciò deve ritenersi come proibito.

(p.1) *Il Torrazzo*

di Crema ha un vibrato articolo contro la novella danza selvaggia del tango che tende a mettere piede ovunque. In un articolo di fondo scrive:

«L'autorità religiosa - coadiuvata, fatto singolare, da tutte le autorità politiche, militari, dalle stesse autorità dei sovrani - condanna il tango. Lo condanna la natura umana, la ragione, la morale, il sentimento, la vita.

«È condannato? Dunque si balli il tango. È questa la risposta della colpa, del vizio, della carne corrotta, ribelle ai moniti morali. Alla forza della proibizione, reclamata da ogni diritto, da ogni legge, risponde, audace, piena di libidine, corrosa, imputridita dal vizio, quella parte di gente che vuole la passione, il trionfo [su]o. La scienza irreligiosa ha generato la libertà del costume - genuit puellam saltantem. La vita odierna si esaurisce e si consuma nello sport, nel vestito, nel ballo. La moda del vestito è il tango della persona; il tango è la moda della corruzione: dopo le vesti da uomo della donna, è naturale il passo al ballo bestiale. La moda tramuta, per la foggia delle vesti, la donna... in uomo, la signorina... in signore: pel tango la moda tramuta la donna-uomo in bestia. Così è; dall'ultravirismo all'ultra-femminismo. Al di là dal bene e dal male, tal'è la morale dei liberi pensatori, tradotta in pratica: dal momento che si insegna nei libri celebri che l'uomo è un ente amorale, tant'è: si può, con diritto, cioè colla licenza del libero pensiero, tradurre l'amoralità in atto.»

Così è. Ma certi giornali si divertono anche nel fango ed ecco perché dilaga. Accarezzato dalle passioni una novità fa strage di anime. Il libero pensiero ha ancora una volta dimostrato che vuol pagana la Società.

(p. 1) *Si danza*

La «Lombardia», anticlericale, e democratica a tempo perso, di Milano mentre i socialisti o meglio gli anarchici diventano padroni di tutto un collegio col trionfo di un comunardo rivoluzionario si diletta a parlare di danza e di danzatrice e di baci e di nudi, di salti, ecc. ecc.

La «Lombardia» non ha potuto però non dare una frecciatina all'«Unità Cattolica» a questa vecchia che disturba il sonno di tutti, anche dei massoni e dei mondani. Essa scrive:

«L'«Unità Cattolica», per esempio, ha bandito una crociata contro il «tango»: ha infastidito arcivescovi e vescovi che alla loro volta si sono dati alla corsa delle pastorali contro questo innocente giuoco di piedi e di ginocchi. Cos'è successo? Che tutti quelli che non seguono molto da vicino le bizzarrie delle mode, delle danze, innanzi a tutta cotesta ira... di dio di

scomuniche e di réclame tanghistica, sono corsi a vedere che razza di ballo... demoniaco fosse quello che disturbava la digestione dei clericali ed i suoi organi ufficiosi, e molto probabilmente constatando trattarsi di cosa tutt'altro che scandalosa, avranno fatto anche loro il tentativo... di mezzo giro di tango.»

Difatti il redattore della «Lombardia» era là a vedere tutte le persone che sono corse, spinte da noi, a ballare il tang per.. curiosità. Noi sappiamo dai fatti che la nostra campagna ha ottenuto in gran parte il suo effetto; non abbiamo parlato noi alle sguadrine, alle ballerine da teatro, alle danzatrici di moda, non ci siamo rivolti alle persone civili, oneste, cristiane. E il tango in più luoghi venne bandito.

(pp.1-2) *Il tango ed altre brutte cose*

(*Epistola a un Monsignore*)

(*Lettera parigina alla Tribuna di Roma*).

PARIGI, gennaio.

Non può essere stata che un'ispirazione divina quella che ha avuto Sua Santità allorché ha suggerito ai suoi ministri di far proibire il *tango*. A Parigi, Monsignore, era un vero scandalo! Fortunatamente l'Arcivescovo ha adottata la misura additatagli dal Pontefice e il *tango* adesso è moribondo. Prima, nulla aveva giovato per mettere un freno a quella nuova follia: né le deplorazioni dei moralisti, né gli sdegni palesati da alcune vecchie dame dell'alta società, né i severi divieti di molti educatori; col pretesto che ci sono due qualità di *tango*, ossia il *tango* indecente e quello che può essere ballato anche da delle comunicande, la danza sguaiata era riuscita ad invadere perfino il Faubourg Saint Honoré e il Faubourg Saint Germain. Ma ora il *tango* ha perduto d'un colpo parecchie migliaia di praticanti, e nessuno nei salotti parigini, nemmeno in quelli dove tante persone avevano scrollato le spalle apprendendo che era stato bandito dalle Corti e neppure - lo crederebbe, Monsignore? - in casa di Rothschild, nessuno lo balla più.

Lei non immaginerà mai a qual grado siano giunte l'indignazione, la desolazione e la disperazione dei professori di *tango*. La loro occupazione era stata così piacevole e così fruttifera, che alcuni stavano già accarezzando l'idea di diventare milionari. Si fa tanto presto, a Parigi, a metter da parte qualche milione! Ma ecco l'anatema dell'Arcivescovo e patatrac! le loro scuole di danza sono rimaste deserte, nessuna famiglia dell'alta borghesia ha voluto più che essi continuino a dar lezioni alle loro ragazze ed ai loro ragazzi, parecchie avventure galanti sono rimaste bruscamente interrotte e il sogno di ricchezza ch'essi avevano fatto è svanito. Ella forse non sa che cosa dichiarò ad un giornalista il

professore Stilson, quegli cioè che ha citato in tribunale Monsignor Amette per ottenere un risarcimento di centomila franchi in seguito alla sua proibizione di ballare il *tango*? Senta un po': - «Dopo quella proibizione, io ho perduto allievi e denaro; cinquecento franchi mi son venuti a mancare il giorno stesso nel quale dovevo organizzare un ballo in una casa elegante, perché alla mattina s'era diffusa la notizia dell'interdizione arcivescovile; e molta gente del gran mondo non frequenta più le mie sale. Ora io voglio sapere fino a qual punto può essere permesso ad un privato, sprovvisto d'ogni autorità legale, di danneggiare con le sue manovre un professionista. Ed è per questo che ricorro ai magistrati affinché proteggano, se è possibile, i miei interessi». Questo professor Stilson è un coreografo che gode d'una certa notorietà poiché da vari anni impartisce lezioni di danza e dirige balli nella società parigina; ma la maggior parte dei suoi colleghi deve la celebrità al *tango* e alla propria audacia.

Se Ella desiderasse da me qualche notizia particolareggiata su codesta classe di persone salita in fama da un anno appena e rimasta improvvisamente disoccupata, io dovrei dire:

«Monsignore, mi dispensi da questo penoso compito». I professori di *tango*! Ma erano degli avventurieri, che arrivavano dall'Argentina come io arrivo dalla Lapponia, che avevano fatto tutti i mestieri non escluso quello del vagabondo e che dopo avere ballato, il *tango* in qualche *cabaret* ed essersi fatta anticipare da qualche amica una somma per ammobbiliare [sic] con eleganza un vasto pianterreno in un quartiere aristocratico, impartivano alle signore ed alle signorine parigine quei «passi» e quelle «figure» che avevano appreso dalle frequentatrici del *Moulin de la Galette*. Non si racconta forse che uno di essi che alloggiava in un grande *hôtel* dei Campi Elisi e che si faceva dare dagli allievi cinquanta franchi per lezione fu arrestato perché aveva fatto parte di una banda di ladri internazionali? E non è dunque noto che una dama, la quale s'era innamorata del proprio professore di *tango* un giorno andando a far visita ad un'amica fu per svenire dalla vergogna vedendo davanti a sé l'uomo che aveva sempre conosciuto in *frack* e col sorriso più galante sulle labbra, tutto chiuso invece in una luccicante livrea, con la testa incipriata, impettito e serio come un corazziere, il quale alzava ed abbassava una tenda introducendo le visitatrici nel salotto della padrona? E l'avventura toccata ad una Viscontessa, non è bisbigliata in tutti i circoli di signore?

Una povera viscontessa che non aveva mai peccato e che quando scorse sul petto di colui che l'aveva indotta a tentazione un enorme tatuaggio volle fuggire ma dovette, per salvare la propria virtù, vuotare il portamonete, dare i gioielli e lasciare in pegno una stuola [sic]

d'ermellino che l'indomani riebbe versando altri mille franchi? Alla scuola di una simile gente era difficile che i costumi rimanessero illibati.

Ma, a parte la moralità dei professori di *tango*, è fuor di dubbio che anche le donne più oneste, anche le fanciulle più illibate, assistendo agli spettacoli offerti in tutti i ritrovi eleganti invernali ed in tutti i convegni mondani estivi dalle coppie di ballerini scritturati dagli albergatori o dai direttori dei *music-hall* per l'ora del *the* o dai proprietari dei *Tea rooms*, non potevano non rimanere turbate. Le visioni licenziose dicono che siano opera del demonio; certo è che eccitano, corrompono, pervertiscono: tant'è vero che donne e fanciulle, in Francia, appresero il *tango* nella maniera più castigata ma lo ballarono nella maniera più lasciva.

Un grande giornale che non deve esserle ignoto, Monsignore, il «Gaulois» volle interpellare alcune celebri danzatrici per sapere che cosa pensassero del «tango» e della sua pretesa innocuità.

Ebbene quasi tutte dettero delle risposte da giustificare pienamente la misura adottata dall'arcivescovo di Parigi.

«Quando si è veduto ballare il «tango» nei locali destinati unicamente a questa nuova danza - disse Yetta Rianza che, creda pure Monsignore, non ha l'anima d'una beghina - non si comprende come vi siano delle madri e dei mariti che permettano alle loro figliuole e alle loro mogli di assistere a tali spettacoli e di abbandonarsi ad un tal genere di sport». Ed un'altra non certo famosa per il suo pudore: «Io penso che il «tango» dovrebbe essere ignorato dalle signorine».

Vi fu chi insinuò che il «tango» divenne sguaiato nel passare per le sale da ballo di Montmartre, ma che in origine era una danza decente e graziosa. Perciò un altro giornale aperse un'inchiesta fra la Colonia argentina per scoprire la verità. «Ma le signorine argentine che sbarcano in Europa inorridiscono allorché sentono discorrere del «tango» come d'una loro danza nazionale! - tutti dichiararono - Il «tango» è da noi la danza del mondo equivoco, è insomma ciò che a Parigi è la «valse chaloupée». E quando venne domandato al Ministro dell'Argentina se nelle feste che egli dà si ballasse il «tango» egli, mezz'offeso, rispose: - «Ah, perbacco, no!».

E giacché sto parlando d'inchieste, non sarà per lei privo d'interesse sapere che ne venne intrapresa una anche presso i pastori protestanti ed i rabbini; il primi risposero concordemente che, sebbene non sapessero della nuova danza più di quanto le cronache mondane avevano raccontato, tuttavia avevano potuto formarsene un concetto abbastanza esatto ed erano persuasi che si trattasse d'una danza immorale; il gran rabbino Dreyfus

scrive poi che, «ritenendo, egli essere il «tango» un ballo indecente, era naturale che la religione israelitica non potesse che proibirlo ai suoi fedeli».

Ora, Monsignore, io credo di sapere quale obiezione Ella stia per farmi: - «Come spiegate dunque ciò che è avvenuto testè nei Sacri Palazzi Apostolici - lei mi deve voler domandare - e cioè che quando Pio X ha ricevuto in un'udienza privata due principi romani per constatare co' suoi propri occhi in che consista veramente questo «tango» tanto combattuto, tanto discusso, tanto esaltato, tanto vilipeso, e che il cardinal Vicario ha proibito a Roma, ed ha veduta l'aristocratica coppia eseguire un po' turbata alcuni faticosi e complicati passi della famosa danza, ha esclamato dopo un momento: «Ebbene, il «tango» è questo? Ah, figliuoli miei, voi non dovete divertirvi molto!» - Come lo spiego ciò, Monsignore? Io lo spiego così: quei due principi romani hanno appreso in qualche ambiente austero a giuocare il baccarat, e lo giuocano naturalmente di nulla: ma un giorno si stancheranno di vincersi a vicenda dei fagioli e punteranno del denaro; e giuocheranno di denaro anche con gli amici e con le amiche; e, come tutti coloro che giuocano il baccarat come va giuocato, vi prenderanno gusto. Ah vorrei vedere allora che viso farebbe il Santo Padre se li scorgesse in uno di quegli istanti critici nei quali chi è in preda alla tremenda passione non sa più quello che fa, e tira senza pensare che se il corpo va male può rovinarsi!

Ma lasciamo stare il linguaggio figurato. Che Sua Santità abbia creduto di essere stato troppo severo verso il «tango» allorché lo ha visto ballare da persone aristocratiche le quali, alla sua presenza, dove vano avere tutt'altra voglia che di ballarlo con slancio, con abbandono, con voluttà, è una cosa che si capisce; io continuo peraltro a dire che ebbe una ispirazione divina quando suggerì ai suoi ministri di farlo proibire.

Ma proibire il «tango» non significa ne sia pur persuaso Monsignore, avere salvato la società dalla perdizione. Per continuare l'opera di moralizzazione or ora iniziata dall'Arcivescovo di Parigi e da altre autorità ecclesiastiche bisognerà che venga vietato alle signore e alle signorine di mostrare attraverso le fenditure delle sottane, le gambe, che sia impedito che i loro seni appaiano liberi sotto le bluse trasparenti, che non sia loro permesso di frequentare i luoghi generalmente affollati di «demi-mondaines» e di avventurieri e che vengano loro tolte tutte quelle libertà che la vita moderna dei grandi centri ha rese abituali.

Quando l'ordine di queste interdizioni sarà partito dal Vaticano, io capirò un po' meglio, Monsignore, la proibizione del «tango», e molte altre brutte cose, oltre il «tango», agonizzeranno.

O. G. Sarti.

A parte il fatterello , frottola inventata di sana pianta, dei due principi romani che ànno [sic] ballato il tango in presenza e per desiderio del Papa, è bene rilevare che anche i giornali liberali quando vogliono mettere senno trovano argomenti e ragioni forti per combattere le sporche danze moderne che sfibrano i caratteri, corrompono i cuori e rovinano la gioventù, con tanto danno alla morale ed all'onestà.

L'articolo della Tribuna, speriamo, che verrà dato anche da altri giornali liberali e così la campagna contro i balli promiscui e licenziosi avrà il suo risultato buono, checché dicano le penne vendute dell'anticlericalismo mestierante.

N.d.R.

(p. 3) *In settimana*

uscirà Il TERZO MIGLIAIO del nostro opuscolo ricercatissimo

Il "tango,, ed il suo fango

il quale tratta anche dei balli in generale e presenta sentenze dei Santi Padri, dei direttori di spirito, lettere di molti Cardinali e Vescovi dell'Italia, della Francia, del Belgio, ecc. sui balli.

Prezzo cent. 10 la copia - copie 20 lire 1,80 - copie 50 lire 3,50 - copie 100 lire 6.

«L'Unità Cattolica», mercoledì 4 febbraio 1914, a. LII - n. 28

(p.1) L'opuscolo di propaganda contro il ballo in genere ed il tango in particolare costa solo CENT 10 LA COPIA, COPIE 20 LIRE 1,80, COPIE 50 LIRE 3,50, COPIE 100 LIRE 6.

(p.2) *L'episcopato contro il ballo*

L'arcivescovo di Ravenna

Mons. Morganti, Arcivescovo di Ravenna in una lettera al clero, e al popolo ravennate, così si esprime:

«Confidiamo nella serietà e morigeratezza del nostro popolo, il quale, se pure trascende talora ad atti inconsulti di violenza, non ha però mai dato, appunto per la sua fierezza, motivo di venir tacciato per corruzione di costumi e speravamo poter tacere sul gravissimo pericolo di certo nuovo sistema di ballo, detto il «tango», e non per solo giuoco di parole, scambiato col fango, fango morale, in cui travolge chi ne usa, per l'audace impudenza delle mosse, la sfrontatezza degli abbigliamenti e pel libertinaggio, onde è tutto impregnato. Quelli che ne hanno appena qualche contezza, convengono nell'affermare inevitabile, in chi danza ed in chi assiste, uno stimolo gagliardissimo alla ricostruzione.

«Ma ormai venendo a conoscere che anche nella diletta nostra Ravenna non manca chi promuove siffatto divertimento, crediamo nostro dovere alzare anche noi la voce con quasi tutti ormai i Vescovi d'Europa e d'America, con tante altre autorevoli persone, non esclusa la stessa Nostra Corte regnante, dolenti ed allarmati di fronte ad uno spettacolo osceno e pericolosissimo alla gioventù, che purtroppo vi accorre con terribile frenesia.

«Non esitiamo, o cari Confratelli, e Figli di dichiarare pur Noi, come già fecero altri Vescovi, gravemente illecito partecipare od anche solo assistere a questo genere di ballo: e che quindi sarebbe indegno di assoluzione chi avesse il proposito contrario, trattandosi di un pericolo fortissimo e d'una occasione prossima volontaria».

(p.2) *Il vescovo di Borgo S. Donnino*

nella sua pastorale per la presente Quaresima parla delle cause del malcostume e dà forti biasimi ai balli in genere. Ne riparleremo.

(p.2) *Il Card. Lualdi di Palermo*

scrive ai parroci:

«Richiamiamo l'attenzione vostra, venerandi confratelli, sulla Circolare dell'E.mo Card. Vicario di Sua Santità, mandata ai RR. Parroci di Roma, il 12 corr. mese.

«Nel timore che quanto giustamente lamenta per Roma l'E.mo Card. Vicario non abbia in seguito a verificarsi dolorosamente per la nostra città, Noi facciamo nostre le raccomandazioni date nella Circolare e vi preghiamo di premunire i fedeli contro una

danza che, sotto qualsiasi nome si nasconda, offende la moralità e resta per ciò stesso severamente proibita.»

(p. 2) *L'arcivescovo di Siena*

S. E. Mons. Scaccia, Arcivescovo di Siena ha comunicato al clero una circolare contro il tango e fra l'altro dice:

«Quasi non bastassero le offese sempre crescenti al pudore ed alla onestà della vita cristiana nei teatri, negli spettacoli, nei cinematografi, nella moda invereconda; oggi anche un ballo immoralissimo denominato «Il Tango» viene dall'America a deturpare le nostre contrade.

Confidiamo nel Signore che la nostra amata Città ed Archidiocesi, fedeli ai generosi esempi di pietà religiosa e di onesto vivere dei loro maggiori, sapranno guardarsi dal contagio funesto del male, e respingeranno sdegnosamente l'immonda danza, che tanto oltraggia i sentimenti della religione non solo, ma della stessa più elementare decenza.

«Noi pertanto facendo eco alla voce dei venerandi nostri confratelli nell'Episcopato ci teniamo in dovere di riprovare altamente, di condannare, come ogni osceno spettacolo, il ballo immorale del «Tango»: e scongiuriamo per il bene delle anime loro i nostri direttissimi figli a tenersene assolutamente lontani».

(p.2) *Linguaggio indecente*

Domenica abbiamo dato un articolo della «Tribuna» contro il Tango ed altre brutture. Ora sentite che cosa scrive due giorni dopo la stessa «Tribuna»:

«Il *tango*, poverino, ha ora tutta la dolcezza del frutto proibito[.] Il suo ritmo pieno di stile e di carattere, ombrati di sottile malinconia, guiderà ed ordinerà ancora in bellezza i passi vaganti, in cerca di cadenze voluttuose; la danza del Papa però, riveduta e corretta dal buon gusto del cav. Pichetti, avrà vivo successo e tutti saremo convinti che è una bella cosa.....

Ma il ballo è al suo termine; le quarantasette figure si sono svelte pienamente, si fa *un gran salto* a piedi uniti, battendo un colpo con le mani, mentre tutto il corpo vibra....

È finita.. Evviva la *furlana*...

Queste sono enormità, indegnità e cose ributtanti

Scherzare, coi giornali va bene: ma come tirare in ballo le persone più sacre e più auguste della terra? E la serietà del giornale ufficioso di Giolitti ove se n'è ita [sic]? Si vede che la «Tribuna» vuol rubare il mestiere all'..... «Asino» Né più né meno.

«L'Unità Cattolica», giovedì 5 febbraio 1914, a. LII - n. 29

(p.1) *L'episcopato contro il ballo*

Il trionfo della Lussuria

Il "tango,, e peggio

La moda immorale ha aperto la via, il tango ed altri balli àno [sic] ricolmo la misura. Dopo la moda immodesta, la danza oscena. La turpitudine è uscita alla luce del giorno, ed ha abbandonato le tenebre. La prostituzione ha dilagato d'un tratto. Le mezze mondane hanno gettato l'avanzo del loro pudore, e gli uomini ricolmi di vizi àno [sic] aperto al boccone di bitume e di grasso le ingorde fauci.

Dopo la pornografia della stampa, il sudiciume del teatro, l'oscenità del ballo. I Vescovi àno [sic] levata la voce, àno [sic] negato i Sacramenti. Ma vi ha alcuno di quelli che li riceva? Il loro atto fu rivolto ai buoni, che non si corrompono. Ma la carne imputridita è difficile risanarla e salvarla. Quelli dei balli osceni non sono creature per bene e civili.... La sguaiatezza del gesto è un nulla: la turpitudine dei due lussuriosi si assilla in tutta la danza. Le buone mamme, intanto, nelle nostre città, vi accompagnano le loro figliuole. Boccaccio può scrivere un nuovo Decamerone.

Studiando l'attuale condizione della Società noi troviamo che la corrente della impurità ha rotto gli argini, e la sfrenata libidine travolge la moltitudine. La lava inonda e brucia a un tempo. La licenza dei costumi doveva toccare questo apogè. Presto questa infrollita generazione rimarrà consumata nel vizio. Allora dalle sue ceneri la idealità dello spirito spiegherà il suo volo, e la castità possente troverà numerosi seguaci.

Dopo la nuova ondata di paganesimo, la fioritura del Cristianesimo. Non ci rimane che attendere, non impassibili ma dolenti, e le nostre lagrime e le nostre proteste affretteranno il giorno della reazione. Leggiamo che a Parigi il tango è finito. Il Cardinale Amette lo ha soffocato. Meglio si potrebbe dire che qui è il dito di Dio. L'onda del mare si precipita al lido e poi si frange. Quel Dio che arresta le acque, arresta le passioni e a sua volontà. La preghiera può arrestare il vizio meglio che ogni protesta. Preghiamo e agiamo contro la lussuria.

D. G. Ghezzo.

(p.1) *L'arcivescovo di Cagliari*

Mons. Rossi pubblica una lettera importante ai parroci contro il tango:

«Siamo informati che anche in questa nostra Città si è tentato, ed ancora si tenta di introdurre nei pubblici e nei privati ritrovi quella danza immorale e lasciva che si chiama il «Tango».

«Secondo il giudizio di tutte le persone oneste questa sorta di ballo costituisce un vero pericolo contro il buon costume ragione per cui fu proibito quasi ovunque dalle stesse autorità civili e militari di Europa e di levarono voci di severa protesta, non solo da tutti gli Ecc.mi Vescovi d'Italia e del di fuori, ma ancora da color che non si mostrano tanto teneri verso la nostra SS. Religione, e dai giornali stessi quantunque avversi ai nostri principii [sic], e ciò perché basta un naturale senso di pudore e di onestà per sentirne disgusto.

Né vale il dire che questa danza si pratica così modificata e ridotta, da non essere più di quale ci venne dagli Indi selvaggi, dove è tuttora in uso, perché, se pure in parte, civilizzata, essa conserva tuttavia, se non sfacciatamente certo velatamente, la natura sua voluttuosa e turpe. Che anzi non è difficile riconoscere nella pretesa modificazione introdottavi una sottile arte per ingannare le coscienze, ché ben sappiamo essere costume dei nemici del bene di presentare il male sotto forme meno ripugnanti per farle accettare anche dalle persone oneste, colla certezza che, quando fosse accettato, un po' alla volta entrerebbe nelle abitudini comuni, ritornando alla forma primitiva.

Per quella grave responsabilità adunque [sic] che abbiamo davanti a Dio ed alla Chiesa, delle anime alle nostre cure affidate, sentiamo il dovere di gridare al pericolo e di scongiurare nel nome di Gesù tutti i nostri diletteissimi Figli perché vogliano condannare, come Noi *condanniamo*, questo divertimento indegno, non solo di cristiani, ma anche di persone semplicemente civili».

(p.1) *L'arcivescovo di Reims*

ha pubblicato una pastorale nella quale proibisce tutte le danze e le mode sconvenienti e tra l'altro dice:

«Il cardinale Amette ha indirizzato ai suoi diocesani degli avvertimenti per segnalare certe mode e certe danze sconvenienti e nocive. I vescovi del Belgio e della Germania hanno pure pubblicato sullo stesso [o]ggetto delle lettere ai loro diocesani sullo stesso argomento. I vescovi hanno proibito quelle mode e quelle danze non soltanto perché sono esteriormente sconvenienti, ma perché sono scandalose. Questi abusi tenderebbero ad insinuarsi anche tra di noi e probabilmente non vi sono sconosciuti; perciò crediamo nostro

dovere avvertire i nostri diocesani che queste danze sono delittuose e che noi le condanniamo e invitiamo tutte le famiglie cristiane ad astenersi dalle serate e dai balli e dalle riunioni dove vengono praticate simili danze».

Questa santa crociata internazionale contro il paganesimo invadente, non ne dubitiamo, otterrà il suo buon risultato. Tutti i preti ed i buoni laici dovrebbero coadiuvare i vescovi nell'opera sì bene incominciata.

(p. 1) *La furlana ed i burloni*

Sentite che roba:

«Mi si assicura che il maestro di ballo, Picchetti [sic ma Pichetti], si è recato con la sua signora dal cardinale vicario [sic] Pamphily per ballare la «furlana». Una furlana naturalmente purissima nel senso morale della tradizione. I coniugi han ballato le 47 figure della danza con eleganza squisita ed anche colla massima serietà. Potrebbe dirsi che i loro occhi non si sono nemmeno incontrati e che non vi fu nessun... tango durante i movimenti delle sue figure.

«Questo interessamento diretto ed immediato del Cardinale Vicario [sic], per quella che è stata battezzata la danza papale, ha la sua spiegazione nel fatto che non si vorrebbe oltre dalla Curia lasciare diffondere la leggenda che la «furlana» è approvata dall'autorità pontificia, di fronte alla proibizione del **tango**, senza prima essersi reso conto che la danza che sarà ballata dai fedeli con la convinzione di non peccare, corrisponde ai dettami della morale religiosa. Non si dice però se sia stato il Pontefice ad ordinare al Cardinale di studiare la nuova danza o se l'udienza col Cardinale Vicario sia stata una ingegnosa richiesta del maestro di ballo, che temeva di vedersi proibire ciò che s'apprestava ad insegnare alle sue aristocratiche allieve.

«Sembra che il Cardinale Vicario [sic] abbia fatto buon viso alla «furlana» che il maestro di ballo romano oggi gli ha presentato, ma non si può dire se la danza sia stata licenziata o no per... per le stampe. Naturalmente quella che sarà approvata e che corrisponderà nelle linee generali alla danza a cui il Pontefice avrebbe alluso nei giorni scorsi, con una sua guardia nobile, senza pensare al tiro che la fervida fantasia di Jean Carrère gli preparava, non sarà che il prototipo della «furlana» che nelle diverse nazioni sarà ballata ed adottata ai.. tempi più in voga dei diversi ambienti, in cui verrà più o meno entusiasticamente lanciata.

«A Roma, se non sorgono nuovi incidenti, la «furlana», battezzata dal Cardinale Vicario [sic] farà la sua prima comparsa in un'Accademia che sarà data mercoledì dal maestro in

parola; per il quale la proibizione del «tango» che nelle sue sale furoreggiava, se ha dapprima rappresentato un «deficit», ha poi finito col controbilanciare una forte partita di entrata, grazie sempre ai moderni miracoli del giornalismo».

Questa roba l'abbiamo tolta dal giornale che si dice serio «La Stampa» di Torino del 2 febbraio. questa roba viene spedita da Roma da un certo A cioè Acciaresi, notissimo nei circoli cattolici e altrove.

Hanno ballato 47 figure in presenza de Cardinale Vicario [sic]! ma [sic] quando la finirete?!

(p.1) *Il fallimento del tango?*

La «Gazzetta», liberale di Parma, che - tra parentesi - quando vuole fa ottimi articoli ricchi di buon senso ed anche di buon umore, parla del tango come fallito.

Così incomincia:

«Questo ballo nuovo, che ha saputo, non si sa come, imporsi, checché ne dicano gli arbitri della moda, trae le sue origini dall'ambiente più oscuro, più lontano e più trascurabile che si possa supporre, proviene da una terra in cui il buon gusto e la eleganza non possono trovare recesso, per ragioni varie e... specialmente etniche. I maestri di ballo hanno saputo sfruttare la mania del pubblico che cerca sempre quello che non c'è, stanco di ciò che ha, e con facili metodi, hanno saputo camuffare questo tango che, nato fra le «pampas» avrebbe dovuto rimanere numero di programma in periodi della «cosecha» de la [sic] fertile patria di Sarmiento, di Rivada..via e di San Martino.»

E il fallimento del tango avverrebbe se le signore e signorine capissero che questo ballo, e tanti altri simili, nuocciono alla conservazione della giovinezza.

Così termina «La Gazzetta»:

«Proprio così: un giornale parigino pretende che l'eccesso di attenzione richiesto dai complicatissimi movimenti della danza suddetta, faccia apparire sui volti delle rughe assai evidenti che, a lungo andare, permangono. È un grido d'allarme destinato, probabilmente, ad essere ascoltato più di qualsiasi consiglio di indole igienica e morale, perché , prosegue lo stesso giornale: - se si dicesse, che il tango nuoce alla salute nessuna signora se ne preoccuperebbe pur di attenersi alla moda; ma nessuna donna può rassegnarsi a diventare brutta e vecchia.

Ed ora, la conclusione a voi, giovani e belle lettrici!...

E non solo il tango ma tutti i balli sfrenati e promiscui e lussuriosi rovinano il corpo e lo invecchiano prima dell'età matura.

Ma noi dobbiamo però sostenere nella nostra campagna uno scopo eminentemente morale di gran lunga superiore - per una donna civile e onesta e cristiana - agli interessi del corpo.

«L'Unità Cattolica», sabato 7 febbraio 1914, a. LII - n. 31

(p. 2) *Contro i balli*

Il cardinale Arciv. di Milano

Nella pastorale che S. E. il Cardinale Ferrari ha pubblicato in questi giorni si leggono parole forti, energiche, piene di zelo apostolico contro i balli, i teatri, i cinematografi, contro tutta la corruzione moderna.

Viene quindi a parlare di quella nuova forma di turpe danza chiamata tango.

S. E. il Cardinale ha parole roventi per questo sconcio ballo che «da quanto riferiscono persone serie, dabbene e coscenziose [sic], che hanno potuto procurarsi conoscenza esatta di tale divertimento, fa inorridire perché esso fra i balli e le danze italiane raggiunge un grado tale di depravazione che forse non si è raggiunto mai.

A tal segno di degradazione si è dunque arrivati, continua la pastorale, da non sentire più rossore di sorta per un divertimento così osceno che va propagandosi in mezzo a noi e quel che è peggio dai bassi strati sociali minaccia di salire dove dovrebbe sentirsi maggiormente il grave contrasto tra la bruttura di questo divertimento e il rispetto che ogni onesta persona deve a se stessa usare e a tutti gli altri?».

«L'Unità Cattolica», domenica 8 febbraio 1914, a. LII - n. 32

(pp.1-2) *Sempre il "tango,,*

Il Vescovo di Taranto contro il "tango,,

Dilettissimi Fratelli,

A voi mi rivolgo e coll'accento del cuore vi prego di venirmi in aiuto per tutelare gli interessi religiosi e morali delle anime affidate alle nostre cure.

Anche nella nostra Taranto, mi si dice, si vorrebbe introdurre un ballo immodestissimo ricopiato dai costumi di barbara gente, contrario ad ogni principio di vera civiltà, pornografico, ributtante, denominato «tango».

Le persone oneste devono sentir ribrezzo al solo pensare a questo ballo così immorale; e quelle che lo desiderano e ne discorrono favorevolmente; convien dirlo, sono persone che hanno perduto ogni senso di onestà in fatto di costume.

Non è solamente il clero italiano che la pensa così e insorge contro questa novità barbara e immorale, ma illustri secolari, cattolici ed acattolici, condannano questo ballo. Dalla pubblica stampa si rileva che il nostro Sovrano ha ordinato che il «tango» non si balli nelle veglie di Corte. L'Imperatore di Germania ha vietato ai suoi ufficiali di ballare il «tango». Una rivista parigina, l'«Eclair», che non sa certo di sacrestia, ha protestato contro questa immoralità, fustigando con parole roventi gli amanti di questa pessima moda.

Ed ora posso io supporre che la mia Taranto farà buon viso al «tango?» No: a me è ben nota la serietà e il sentimento religioso che anima le famiglie signorili di questa città, e ritengo per fermo che nessuna prenderà parte a questo ballo abbominevole [sic] se, Dio non voglia, si volesse introdurlo nelle veglie di questo carnevale.

E poi, vener. Fratelli, che avvicinate il popolo, distogliete con ogni impegno i fedeli, alla vostra cura affidati, dal prender parte a questo ballo, anche come semplici spettatori, trattandosi di una grave e certo pericolo di corruzione per tutti. Ricordate ai genitori il dovere di dare ai figli una educazione morale e cristiana. Ricordate alla donna che l'ornamento più prezioso del suo sesso, il fiore più delicato e gentile che deve brillare sulla sua fronte, se vuol'essere stimata e rispettata dagli uomini ed ammirata dagli angeli, è la modestia.

Fratelli e figli direttissimi, la benedizione e la grazia di Dio sia sempre con voi.

Taranto, 2 febbraio 1914.

[...] fr. Carlo Giuseppe Cecchini o. p.

Arciv. di Taranto

(p. 2) *Un prete tanghista?*

Il «Labaro» di Milano ha dal suo corrispondente romano la seguente informazione:

«Poiché parecchi giornali prendono sul serio alcune sciocchezze scritte da un certo reverendo (?) D. S. Phelan di Saint Louis in difesa del turpissimo «tango», nelle quali si ha il coraggio di dire che «le fanciulle che ballano il «tango» fanno opera buona e che piace a

Dio», e le intitolano: «Un sacerdote in difesa del tango» sarà bene rilevare subito che si tratta di un pastore protestante e non di un sacerdote cattolico. Aggiungiamo poi che del perfetto funzionamento delle facoltà mentali di quel signore, non possiamo garantire. Almeno a giudicarne della oscena danza. E di questo parere credo sono anche molti protestanti i quali hanno proscritto il «tango» come danza assolutamente riprovevole».

Si vera sunt exposita, il giuoco è evidente ed il trucco sventato.

Dunque tanti ingenui che credono alle ciarle facili del giornalismo odierno stiano in sull'attenti quando sentono parlare di preti e di cose che preti non devono o non dovrebbero fare.

(p.3) *È uscito*

dell'opuscolo ricercatissimo *Il "tango,, ed il suo fango*

Il TERZO MIGLIAIO di pagine 48 ed è sempre in vendita allo stesso prezzo di cent. 10 una copia, copie 20 L. 1,80, copie 50 lire 3.50, copie 100 lire SEI.

«L'Unità Cattolica», Martedì 10 Febbraio 1914, Anno LII - Num. 33

(p. 1) *Contro il "tango,,*

Lettera di mons. Capotosti

Ci scrivono da Modigliana, 8:

Nel Bollettino ufficiale diocesano di Gennaio u.s. si è pubblicata una opportunissima lettera pastorale di S. E. R. Mons. Vescovo per la prossima Quaresima intitolata «*I frutti dell'anno Costantiniano*» - «*Conforti e speranze*». In essa S. E. dopo aver parlato delle dimostrazioni consolanti dell'anno decorso esorta particolarmente i fedeli alla fermezza del carattere cristiano; combatte le mode odierne, gli spettacoli lesivi della moralità ed altre piaghe del giorno che sono di detrimento alla franca professione della fede.

Nello stesso Bollettino Mon[s.] Vescovo avverte i parroci [...] perché non s'introduca il ballo scandaloso «*Il Tango*» e di avvertire i fedeli che lo proibisce sotto pena di colpa grave.

«L'Unità cattolica», sabato 14 febbraio 1914, a. LII - n. 37

(p.1) 4.a Sottoscrizione

per l'opuscolo

Il "tango,, ed il suo fango

(Costa Cent. 10 la copia)

FIRENZE - Alcune Signore

Copie	7
FRETO (Modena) - Sacerdote Luigi Miani	10
MONTESPERELLO (Perugia) - M. A. Parroco Carlo Spisani	5
S. GIORGIO DI PESARO. - M. R. D. Nazareno Isotti	2
MILANO - M. R. Parroco Zaccaria Bigatti	65
MONTOTONE (Ascoli Piceno) - P. A. Cesanelli M. C.	1
CADELBOSCO SOPRA (Reggio-Emilia) - M. R. Prof. D. Luigi Battisti	1
TROIA (Capitanata) - R.mo Can. F. Nardò Segretario Vescovile	5
FIRENZE - Cav. Giuseppe Vitolini	10
LA GANCIA (Palermo) - R. P. Francesco Giordano	6
GROTTAGLIA (Lecce) - R. P. Felice Tanzarella S.F,	5
SIENA - R.mo Can.co Stefano Corbini	20
SALERNO - R.mo Monsignore Arturo Capone	2
POGGIO ADORNO (Firenze) - R.D. Cesare Lazzeri	1
CARPI (Modena) - M. R. D. Silvio Sabbadini Ceremoniere Vescovile	2
CARDETO (Firenze) - R. Parroco Michele Tagliaferri	9
MILANO - Suor Ceruti, Dama Orsolina	1
CORTE DI PIAVE (Padova) - R.D. Angelo Libero	1
LANCIANO (Chieti) - Luigi M.a Carbone	5
PADOVA - Olindo dei Rastelli	4
MELFI (Basilicata) - S. E. R.ma Mons. Alberto Costa Vescovo di Melfi e Rapolla	5
CAMERINO (Marche) - R.mo Can.co Luigi Palazzi Cancelliere Arcivescovile	200
LUCCA - Luigi Andreuccetti	10
SCHIO (Vicenza) - R. D. Alessandro Martini	1
MAZZARA DEL VALLO (Trapani) - M. R. Segret. Vescovile	50
PORTE DI PINEROLO (Torino) - R.D. Gio Batta Comba	1

PORTOGRUARO (Venezia) - M. R. Parroco Luigi Bortoluzzi	10
CARAVAGGIO (Bergamo) - M. R. P. Angelo Gobbetti Rettore del Santuario	4
PRUSUGLIO (Milano) - M. R. Parroco Domenico Merlini	15
NOVARA - Giovanni Terrazzi	22
GUBBIO - S. E. R.ma Monsignor Vescovo Gio. Batta Nasalli Rocca	20
LECCE - R. Gerardo M.a Starace	55

Totale copie N. 555

Totale 1^a Sottoscrizione 527

Totale 2^a Sottoscrizione 739

Totale 3^a Sottoscrizione 408

Totale Copie N. 2229

L'opuscolo di propaganda contro il ballo in genere ed il tango in particolare costa solo CENT. 10 LA COPIA, COPIE 20 LIRE 1,80, COPIE 50 LIRE 3,50, COPIE 100 LIRE 6.

«L'Unità Cattolica», domenica 15 febbraio 1914, a. LII - n. 38

(p. 6) *È uscito*

dell'opuscolo ricercatissimo

Il "tango,, ed il suo fango

il TERZO MIGLIAIO di pagine 48 ed è sempre in vendita allo stesso prezzo di cent. 10

una copia, copie 20 L. 1,80, copie 50 lire 3.50, copie 100 lire SEI.

«L'Unità Cattolica», Martedì 17 Febbraio 1914, a. LII - n. 39

(p.1) *È uscito*

dell'opuscolo ricercatissimo

Il "tango,, ed il suo fango

Il TERZO MIGLIAIO di pagine 48 ed è sempre in vendita allo stesso prezzo di cent. 10 una copia, copie 20 L. 1,80, copie 50 lire 3,50, copie 100 lire SEI.

(p.1) *Contro il "tango,,*

Il Vescovo di Arcireale comunica ai fedeli della sua diocesi una toccantissima lettera contro il ballo del tango:

«Del cinematografo, che dovrebbe essere, se non una scuola, almeno uno svago innocente, ne han fatto una fucina di corruzione aperta a buon mercato, per adescarvi gli incanti che vi si affollano trovandovi eccitamento alle più abiette passioni.

Ed ecco il tango al cinematografo!

Ed io Vescovo non posso non far sentire, a voi, miei figliuoli, la mia voce, voce di padre che singhiozzando vi dice: abbiatela voi la cura del vostro decoro, della vostra coscienza, della vostra onestà!

Non vi fidate dei pubblici spettacoli, non vi fidate del cinematografo!

Oggi vi si offre il tango, domani vi si offrirà qualche cosa di più lurido.

Padri e madri, non vi è cara la coscienza dei figli vostri, la coscienza vostra?

Non parlo a suore, non parlo a seminaristi. Lo so, lo so; parlo a voi che avete il diritto di trovare uno svago dopo una giornata di lavoro, e avete diritto di trovarlo anche in un teatro, anche in un cinematografo.

Ma non avete voi il dovere di rispettare la vostra coscienza, e di non imbrattarla e di non farla imbrattare di fango da nessuno e mai?

«L'Unità cattolica», mercoledì 18 febbraio 1914, a. LII - n. 40

(p.2) *Thè danzante pro infanzia abbandonata*

Di questi strani accoppiamenti di frasi, che esprimono una tristissima antitesi, di questi concetti tanto diversi, e pur fatti abbracciare dalla ipocrisia mondana, potremmo ormai formare un catalogo. Il Carnevale ce ne fornirebbe la materia copiosissima.

Quando tocchiamo questi argomenti i giornali quelli seri, quelli ben pensanti, quelli dalla pattina accostumata, ci gridano in coro: «*Dalli all'eterna brontolona*» e di fatto nelle loro colonne infilzano contro di noi una lunga serie di impertinenze e di sciocchezze, di contraddizioni [sic] anche, di piccole ingiurie.

Non vogliono sentirsi rinfacciare il torto della frivola società moderna che va a cercare fra le corsie delle cliniche e fra le miserie della strada il passaporto per trascorrere lietamente il carnevale.

L'infanzia abbandonata! Persino questa triste coorte di derelitti ha suggerito alle signore snobiste e ai gentiluomini impeccabili le gaie serate trascorse nella veglia, le spalle denudate e il candido sparato.

Deliziosa questa società che lenisce le miserie e le piaghe sociali ballando il *tango* e bevendo lo *champagne*! Noi ci figuriamo questi abbandonati ragazzi, nel trivio, futuri delinquenti o teppisti, e l'automobile che passa veloce tra quella miseria abbruttita, con l'aria di idre: Tutta questa gente, o teppisti dell'oggi o delinquenti del domani, o straccioni della strada, o figli della colpa, va a ballare per voi. Consolatevi e state allegri.

Vergogne della civiltà!

(p.3) *Corriere Toscano*

[...]

PESCIA, 16.

Che bel tempo il Carnevale!

Il ben noto giornale di Pescia «La Croce», organo fino a ieri di un movimento molto democratico, ma poso cristiano, in questi giorni di carnevale ha voluto fare un po' di baldoria e presa a braccetto la giovane «Associazione Costituzionale» con sorprendente disinvoltura si è messo a ballare il tango quale forse fu già ballato a Milano in tempo elettorale in comizi di non grata memoria.

Da un pezzo ci era nota la tendenza del giornale verso movimenti più o meno liberi e più moderni, quindi ora troppo non ci meraviglia che si sia abbandonato ai liberi e piacevoli movimenti del ballo esotico e che per esso dimostri gran parte delle sue preferenze. Noi non sappiamo però se lo spettacolo sia piaciuto a molti; ma incliniamo a credere che l'intesa e la danza abbia avuto luogo fuori di casa, senza il consenso dei tutori, visto e considerato che la giovane Associazione Costituzionale, per la sua veste stile «liberty», non può godere davvero buona stima in casa nostra.

Comunque sia, ora è tempo di carnevale e perché la baldoria sia piena e perfetta è bene che la danza sia accompagnata dal ritmico movimento carnevalesco di alcuni versi del nostro satirico poeta:

Che bel tempo il Carnevale!
con la carne del cinghiale,
le «polpette et reliqua»;
col vermutte, col marsala,
col vin Santo che si sciala
in allegri brindisi.
Dunque viva la baldoria
che ci snebbia la memoria
«dei pensieri lugubri».

«L'Unità Cattolica», venerdì 20 febbraio 1914, a. LII - n. 42

(p.1) *Noterelle*

Il "Tango,, nei vagoni merci

Pazzie americane: ma non per questo meno deplorabili. Il «tango» ora passa dalle sale dorate dell'aristocrazia ai vagoni addetti al servizio merci lungo le ferrovie americane. Le aberrazioni umane ormai non si contano più. Quanto di più stupido e di più ridicolo si può escogitare diventa da un giorno all'altro un fatto compiuto, un nuovo documento che passa alla Storia per narrare fino a quale latitudine l'imbecillità o la leggerezza umana possono arrivare.

«Le vetture - dice il «Corriere della Sera» - saranno trasformate in stanze da ballo e numerosi operai lavorano a levigare l'impiantito ed a decorare l'interno con tappeti e con fiori artificiali. Entro ai vagoni così trasformati, si dovrà durante tutto il viaggio, ballare animatamente il tango, niente altro che il tango. Un altro vagone merci sarà trasformato in «buffet».

Non sarebbe meglio trasformare tutto in manicomio? Ci sembra che uomini e cose sarebbero allora veramente a posto. La civiltà e il progresso continuano intanto la loro marcia... dicesi trionfale. Non sappiamo però dove andranno a finire.

(pp.1-2) *Dall'italia e dall'estero*

(nostri dispacci e informazioni del mattino)

[...]

Il "tango,, moribondo

La «Gazzetta liberale» di Parma ha da Parigi:

Il «tango» non ha più che pochi giorni di vita. Non gli bastava di sembrare decrepito gli è capitata anche la condanna a morte! Prepariamoci dunque a vederlo sparire per sempre da questa terra e intanto rievochiamo la sua breve ed avventurosa esistenza.

È accaduto di lui ciò che suole accadere di quelle ragazze eccentriche le quali si vanno a ficcare dappertutto, vogliono conoscere tutti ed occupano tutte le conversazioni della loro bizzarra personalità: un giorno, mentre esse sono nel fior degli anni, qualcuno mette fuori la voce che sono già vecchie, che hanno già troppo riempito il mondo delle loro stravaganze, e che è venuta l'ora che esse si ritirano [sic] dalla circolazione. E per quelle disgraziate è finita: il loro destino è segnato, la loro scomparsa dagli ambienti mondani non è più che una questione di settimane.

Quando il «tango» fu importato dall'Argentina andò di filato a Montmartre. Era quello l'unico quartiere di Parigi che potesse accoglierlo festosamente : Montmartre è il luogo che ospita insieme al maggior numero di artisti e al maggior numero di scialacquatori, il maggior numero di gente equivoca, di donne perdute e d'avventuriere. E furono infatti codeste persone che lo fecero diventare il ballo di moda: le donne perdute lo lanciarono, la gente equivoca gli batté la gran cassa, e gli avventurieri si improvvisarono altrettanti «professori di tango». Si racconta di uno di costoro che, essendo un bel giovane, non possedendo un soldo ed avendo per amante una notissima «demimondaine», si fece da questa prestare il denaro per equipaggiarsi da signore elegante e una mattina giunse su una automobile presa a [n]olo e carica di magnifici bauli alla porta di un grande albergo. Egli dette un nome argentino, disse d'essere arrivato a Parigi per dare lezione di «tango» e fermò, al primo piano, un appartamento da 200 franchi al giorno. Poche ore dopo il direttore dell'Hotel andò a chiedergli un colloquio e gli disse: - «Voi non avete attraversato l'Atlantico, ma semplicemente la Senna, fino a ieri abitavate vicino al Moulin Rouge; i vostri bauli sono vuoti e voi non avete in tasca da pagare una mezza giornata d'alloggio. Ma mi piacete, e perciò vi incarico di organizzare un «the tango» quotidiano nella «hac» [sic] di questo Hotel: se la cosa avrà successo, non solo vi alloggerò gratuitamente per tutto l'inverno, ma vi darò 500 franchi al mese. »

E il bel giovane diventò uno dei più celebri insegnanti di «tango» nella società cosmopolita.

Ma quest'aneddoto, per quanto eloquente, non dà un'idea del fanatismo che la nuova danza destò in tutta Parigi allorché venne ad usurpare il posto al «passo dell'orso», il ballo che era in voga tre anni fa.

In tutti i balli pubblici, in tutti i «cabarets», in tutti i ritrovi notturni, le orchestre non devono suonare se non il «tango» e le coppie dei ballerini non volevano eseguire che il «tango».

Le scuole di «tango» vennero aperte in tutti i quartieri: da quelle di lusso, frequentate dalla società eletta, a quelle destinate alle «grisettes» che, con 10 franchi potevano apprendere la danza argentina mediante quattro o cinque lezioni.

E non s'inaugurò un locale, non si aperse una «tea room», non si schiusero le porte di un nuovo caffè senza che qualche cartellone sesquipedale o qualche colossale insegna luminosa non annunziasse come principale attrattiva il «tango».

Fu, insomma, una specie di follia che si diffuse rapidamente per tutta questa metropoli e che, naturalmente, da qui si diramò in tutti i grandi centri europei.

Ma, nel momento in cui le dame dell'aristocrazia facevano a gara con le «cocotes» [sic ma cocotte] nel ballare il «tango» nella maniera più sessuale che era possibile, e le signorine davano ad intendere alle loro mamme che c'è un «tango» decente e innocente il quale può essere eseguito anche nei conventi, qualcuno - forse qualche moralista in agguato - dette il grido d'allarme - «Badate - disse - che il «tango» è un ballo pervertitore; sotto le apparenze più garbate, è una danza straordinariamente sguaiata; chi tanga si corrompe; lo scopo del «tango» è la lussuria!» Allora cominciarono ad essere pronunziati i bandi, la danza oscena fu bandita dalle Corti, fu bandita dai palazzi della nobiltà, fu bandita dalle sale dell'austera borghesia. Poi giunsero le proibizioni ecclesiastiche; dal Vaticano e dai vescovi, dai pulpiti e dai confessionali i divieti piovvero come la gragnola.

Queste riprovazioni hanno determinato la fine del «tango». La società per bene vi si è uniformata subito, senza discutere se esse siano giuste o ingiuste; e quei giornali che hanno aperte delle inchieste per far conoscere i giudizi di alcuni competenti sul «tango», vi hanno magari senza volerlo, messo su [sic] il polverino. Questo esempio basterà: il «Gaulois» ha domandato a varie danzatrici celebri che cosa esse pensino del «tango», e la Napierkowska, notissima per le sue creazioni coreografiche non precisamente educative, ha risposto: «Io credo che il «tango» dovrebbe essere ignorato dalle ragazze». Orbene: un

ballo che deve essere ignorato dalle ragazze non è forse un ballo al quale bisogna proibire l'ingresso in tutte le case oneste?

«L'Unità Cattolica», sabato 21 febbraio 1914, a. LII - n. 43

(p.2) *Guerra al tango ed a tutti i balli immorali*

L'arcivescovo di Modena

pubblica il seguente atto energico ed autorevole:

Abbiamo sentito con vivo dolore che anche a Modena si tenterebbe di introdurre l'insegnamento e l'esecuzione della nuova danza «il tango»; e che in qualche cinematografo è già rappresentato .

Essendo la danza predetta, secondo il giudizio delle persone assennate religiose e laiche, assolutamente immorale, e quindi offesa a Dio, degradamento della dignità umana, fonte di corruzione e di sconvolgimento per le famiglie e per la società, per quanto è da noi, con tutta la autorità che ci viene da Dio, al quale ciascuno dovrà rendere conto rigoroso del bene e del male fatto per sé e per gli altri, *proibiamo rigorosamente nelle nostre diocesi l'insegnamento, l'esecuzione e la rappresentazione della danza medesima, sotto qualunque aspetto.*

Invitiamo tutti gli amanti della privata e pubblica moralità ad unirsi con noi nell'impedire [con] ogni mezzo questo gravissimo attentato al pudore . La nostra carissima [giov]entù non vi prenda parte in modo [...]no. I genitori invigilino [sic]. I RR. Parroci adoprinno tutto il loro zelo, affinché sia tenuto lontano dalle nostre contrade questo nuovo oltraggio al buon costume.

(p.2) *Il Vescovo di Carpi*

manda pure il seguente importante comunicato:

Non vi stancate di far conoscere alle vostre popolazioni la colpa, i pericoli e i danni del ballo. E la vostra insistenza si faccia ancora maggiore, e la vostra voce risuoni ancora più robusta ove si tratti idi quel ballo nuovissimo che porta in nome di «Tango», e che venne di recente da lontane regioni e da turbe depravate ad insozzare le nostre belle contrade; ballo così sfacciatamente immorale da doverne arrossire, nonché un'anima cristiana, ma anche

solo naturalmente onesta, e da essere colpa e vergogna non soltanto il praticarlo, ma eziandio il favorirlo, l'assistervi, il permetterlo.

(p.2) *5.a Sottoscrizione*

per l'opuscolo

Il "tango,, ed il suo fango

(Costa Cent. 10 la copia)

BIELLA - S. E. R.ma Monsignor Vescovo Natale Serafino	5
FIESOLE - R.mo prof. Paolo Tommaso De Töth	4
ROMA - Un Sacerdote	5
MACERATA - Avv.to Tito Tacci	2
NAPOLI - Signorina Erminia Pitocco	20
MONTOPOLI (Firenze) - M. R. D. Faustino Baldini	2
FIRENZE - Un Religioso Cappuccino	1
FIRENZE - Un'istitutrice	4
MILANO - Congregazione delle Dame dell'Immacolata	100
PIAN DI SCO (Arezzo) - M. R. Proposto Antonio Barbacchi	3
MOGGIO UDINESE - M. R. D. Domenico Tessitori	20
GUARDEA (Perugia) - R.mo Arciprete Salvatore Luzi	20
MORANO CALABRO (Cosenza) - M. R. D. Fedele Severini	6
S. CROCE SULL' ARNO (Firenze) - R.mo Canonico Pellegrino Baldacci	1
MAGNANO (Udine) - M. R. D. Guglielmo Gasparuti	10
RIBERA (Girgenti) - Fratelli Arcuri	1

Totale N. 204

Totale 1 ^a sottoscrizione	527
Totale 2 ^a sottoscrizione	739
Totale 3 ^a sottoscrizione	408
Totale 4 ^a sottoscrizione	555

Totale Copie N. 2433

«L'Unità Cattolica», domenica 22 febbraio 1914, a. LII - n. 44

(p.3) *È uscito*

dell'opuscolo ricercatissimo

Il "tango,, ed il suo fango

Il TERZO MIGLIAIO di pagine 48 ed è sempre in vendita allo stesso prezzo di cent. 10 una copia, copie 20 L. 1,80, copie 50 lire 3.50, copie 100 lire SEI.

«L'Unità Cattolica», mercoledì 25 febbraio 1914, a. LII - n. 46

(p.3) *"Ultim'ora"*

(Per telefono e per telegrafo all'Unità Cattolica)

L'inventore della storiella il Papa e la furlana

ballando la furlana cade e si sloga una spalla

Un caso?

Carrère vittima della furlana

Il *Corriere della Sera* ha da Roma:

L'*Osservatore Romano* pubblica stasera un fiero attacco contro coloro che hanno usato il nome del Papa per fare la réclame alla danza della furlana.

L'*Osservatore* rimprovera sopra tutto [sic] «il giornalista straniero» che mescolò «alla cronaca di nuovissime danze lascive ciò che vi è di più augusto sulla terra e di più venerato», e dice che si rifiutò, malgrado le ripetute sollecitazioni, per rispetto alla propria dignità, di pronunciare allora parole che potevano avere l'aria d'una smentita a «quella curiosa storiella, della quale era ben certo che avrebbe fatto giustizia il buon senso del pubblico intelligente».

Non può però tacere intorno a certi strascichi di quella fiaba e alla nuova e più intensa rifioritura di mondanità licenziosa, alla quale l'invenzione doveva fornire lo spunto e servire di preparazione, «accreditando e popolarizzando costumanze pagane e abbassando perciò sempre più il livello della serietà e anche della moralità di ogni classe sociale».

È a ricordare che il giornalista straniero cui accenna l'*Osservatore*, Jean Carrère, ha già scritto al suo giornale il *Temps*, spiegando che nel fare propaganda per la furlana egli ha

voluto combattere il tango, danza per lui antiestetica e condannabile; e che servendosi del nome del Papa si sentiva sicuro dell'approvazione del Pontefice.

E a proposito di Jean Carrère e della furlana: nel pomeriggio di oggi il corrispondente romano del *Temps* ballava la nuova vecchia danza nella sala Pichetti, quando, per aver posto un piede in fallo, cadde in malo modo e si slogò una spalla. Aiutato dai presenti, Carrère fu posto in una vettura e trasportato alla clinica Mazzoni dove ebbe le cure del caso.

Le conseguenze non sono molto gravi, ma Carrère ne avrà per parecchi giorni di cura.

Sarà un caso, ma è un caso che va registrato come lo registrano nei loro giornali gli scrittori del *Corriere della Sera* ed oggi lo stesso anticlericale *Nuovo Giornale* di Firenze. Speriamo che Carrère nel suo riposo forzato rifletterà meglio ai casi suoi e penserà di non far più un'altra volta certi giuochi alle persone più rispettabili ed auguste che esistano sulla terra.

N.d.R.

«L'Unità Cattolica», giovedì 26 febbraio 1914, a. LII - n. 47

(p. 3) *È uscito*

dell'opuscolo ricercatissimo

Il "tango,, ed [sic] il suo fango

Il TERZO MIGLIAIO di pagine 48 ed è sempre in vendita allo stesso prezzo di cent. 10 una copia, copie 20 L. 1,80, copie 50 lire 3.50, copie 100 lire SEI.

«L'Unità Cattolica», venerdì 27 febbraio 1914, a. LII - n. 48

(p.1) *Dall'Italia e dall'Estero*

(Nostri dispacci e Informazioni del mattino)

A Corte non si è ballato il "tango,,

La *Tribuna* scrive:

Secondo un giornale bolognese del mattino, nell'ultimo ballo di Corte si sarebbe ballato il *tango*.

Ci risulta che ciò non è affatto vero.

Giriamo questa notizia o smentita ai giornali tipo *Secolo*, *Giornale de Mattino*, *Messaggero*. Vedremo se ne faranno tesoro.

N. d. R.

(p.1) *Vertenze cavalleresche per il tango*

VENEZIA, 26.

Ieri nella sala della Fenice durante il The danzante promosso da apposito comitato a scopo di beneficenza è avvenuto un gravissimo incidente.

Fra gli invitati con biglietto a pagamento si trovava il professor Giuseppe Galante notissimo maestro di scherma che attualmente ha anche una scuola di ballo nel sestiere di S. Polo. Con lui era pure una signorina francese da poco tempo venuta a Venezia per dare lezioni di danze moderne. Ad un certo punto la signorina con un'altra sua compagna accennò il passo della matchiche. Qualcuno credette trattarsi del famigerato tango e molto opportunamente protestò dicendo che simile ballo non era permesso in quell'ambiente frequentato dal fior fiore dell'aristocrazia veneziana.

Il cav. Galante avvertì che non si eseguiva la danza proscritta, ma altro genere di ballo. Le parole del Galante furono male accolte da alcuni presenti fra i quali il tenente dei Cavalleggeri Camillo Gaspari il quale affrontò il Galante ingiungendogli di tacere. Il Galante se ne risentì e ne avvenne uno scambio di parole offensive per cui il Galante passò a vie di fatto contro l'ufficiale: ne nacque un subbuglio. Il Gaspari fece per avventarsi contro il Galante, ma i due vennero immediatamente divisi e l'incidente per il momento ebbe termine.

La vertenza però non era chiusa e si passò alle vie cosiddette cavalleresche con relativo scambio di padrini.

«L'Unità cattolica», domenica 1 marzo 1914, a. LII - n. 50

(p. 2) *Carrère e Carini e la famosa furlana*

Veritas ci manda da Roma, 28:

Da una polemichetta svoltasi fra Carrère e l'«Osservatore Romano» si viene a sapere che non sarebbe stato il Carrère il primo a lanciare il canard del [sic] furlana nel «Temps», ma piuttosto il suo collega ed amico il principe di Carini corrispondente romano del «Matin».

È da tenerne conto per la storia dell'anticlericalismo o del giornalismo serio almeno!

Non rilevo poi lo spunto della pettegola «Italie» contro l'«Unità Cattolica».

(p. 3) *È uscito*

dell'opuscolo ricercatissimo

Il “tango,, ed [sic] il suo fango

Il TERZO MIGLIAIO di pagine 48 ed è sempre in vendita allo stesso prezzo di cent. 10 una copia, copie 20 L. 1,80, copie 50 lire 3.50, copie 100 lire SEI.

«L'Unità Cattolica», martedì 3 marzo 1914, Anno LII - Num. 51

(p.1) *“Note ed appunti”*

Guerra al “tango,,

Nonostante sia incominciata già la quaresima i balli non sono cessati ed il mondo vuole divertirsi. Il tango qua e là fa la sua apparizione: i cattolici devono continuare nella loro propaganda contro questa moda veramente pagana.

S. E. Mons. Volpi, Vescovo di Arezzo in una circolare recente così mette in guardia i suoi fedeli:

So purtroppo quanti sforzi si fanno per allontanare i fedeli dalle pratiche della vita cristiana, anzi per estinguere in essi la fede e corromperli nei costumi: anche in questi giorni si è tentato d'introdurre nella nostra città quel turpe ballo che si chiama tango. Ad

alcuno che si compiace di essere ingenuo allora soltanto che si ragiona di questioni religiose o morali, si volle far credere che si trattava di un «tango» modificato; ma a toglierlo da questo volontario inganno ha pensato quell'organo settimanale, che non a torto si ritiene per l'organo della Massoneria, e che, come altre volte bestemmiò Dio, la Vergine SS.ma e le cose più sante, adesso si è assunto il diabolico compito di corrompere con articoli e con vignette pornografiche chi osa leggere quelle luride pagine.

Posto da Dio al governo di questa Diocesi perché custodisca e difenda siccome la integrità della fede così la santità dei costumi, sento il dovere di alzare anche una volta la mia voce, e per mezzo vostro, o Sacerdoti, io dico a tutta la Diocesi ed in particolare ai cattolici della città, non è lecito prendere parte a certi balli osceni ed in particolare al Tango, che è un ballo immoralissimo, e coloro che praticano ovvero si adoprano perché si pratici in luoghi da essi dipendenti o da persone loro sottoposte, commettono una colpa grave; laonde, se non mostrino sincero pentimento e non promettano di emendarsi, sono indegni degli dei Sacramenti della Chiesa.

(p. 1) *Un vescovo contro un giornale*

Quindi lo stesso zelantissimo Vescovo di Arezzo continua nella sua circolare:

«Riguardo poi a quel periodico che osa pubblicare articoli pornografici, e che adesso non si vergogna di encomiare il «tango», perché sia introdotto e si pratici fra di noi, voi sapete benissimo che già fu da me solennemente e pubblicamente proibito; però affinché nessuno abbia a credere che tale proibizione sia cessata, dichiaro anche una volta, e voi lo direte dal S. Altare, che essa rimane in tutto il suo vigore, e chi osasse leggere o ritenere «L'Appennino», si rende reo di colpa mortale ed è indegno dei SS. Sacramenti.»

Così i buoni sono messi in sull'avviso e se vogliono stare col loro Pastore sanno che cosa debbon fare.

(p. 2) *Nel mondo sublunare*

Il treno tango

La National Zeitung ha da Nuova York che i miliardari americani hanno voluto chiudere il carnevale in un modo spettacoloso. Hanno affittato un treno intero di otto carrozzoni, il quale è partito la sera dell'ultimo di Carnevale da Chicago e ha raggiunto la mattina delle Ceneri la Nuova Orleans attraversando così quasi tutti gli Stati Uniti in senso longitudinale. I miliardari e milionari - 257 - e le signore da loro invitate hanno ballato il Tango tutta la notte ovvero lo hanno traballato perché il treno filava a centodieci

chilometri l'ora. Era composto di sei carrozzoni. Uno buffet, uno sala da ballo, l'altro sala da mangiare, uno sala da flirt - sicuro proprio sala da flirt - uno cucina, uno sala da fumare, uno sala da cinematografo. Mancava soltanto il carrozzone letti perché erano minacciate pene gravissime per chi si addormentava. Cinque cuochi e venticinque inservienti imbandivano; una orchestra di quaranta suonatori teneva allegra la compagnia e suonava le danze, cinquemila bottiglie di champagne sono state sturate e vuotate nella notte.

Il treno attraversava la prateria del Missisipi [sic] nella notte freddissima portando cinquecento persone che per un instante [sic] scordavano la bufera. Il giorno dopo saranno tornati in un ufficio di una qualche città a rompersi il cervello per imbrogliare il prossimo fino al miliardo per potere a sessanta anni diventare filantropi e pacifisti.

E poi dite che tutti i matti stanno al manicomio!

Siamo ritornati al paganesimo più pagano e più leggero che sia mai stato in sulla terra nei secoli passati. Bere, mangiare, ballar, crapulare e poi... ritornare da capo a onore e gloria delle passioni più abiette.

Demofilo.

«L'Unità Cattolica», mercoledì 4 marzo 1914, a. LII - n. 52

(p. 1) *Note ed appunti*

[...]

Si condanna il "Tango,, con prigione e ammenda

Secondo la «Daily Mail» il consiglio comunale della città di Morwdk [sic ma Norwalk] nello stato di Wisconsin, avrebbe decretato quest'anno che il tango sarebbe considerato in tutta la città e nei dintorni come una indecenza e che i contravventori sarebbero punibili di prigione e di forte ammenda. In seguito a questa decisione un insegnante di ballo è stato invitato a chiudere una accademia di danze nella quale si danzava questa «invenzione di Satana».

Come si vede in America non si perde tempo.

L'America la terra delle stravaganze mostra tante volte, in molti casi più buon senso della civile (!) e progredita Europa.

(p. 1) *Guerra ai balli!*

«Il «tango», l'«hesitation», l'«one-step» e altri balli di moda sono stati oggetto di una interessantissima discussione nella seduta del Consiglio Comunale della città di Westmount. Dalla discussione risulta [sic] che questi nuovi balli non hanno avuto la fortuna di piacere a tutti o che ad essi sono contrarie parecchie persone della migliore società. Una lettera di protesta fu inviata ai membri del Consiglio a proposito di un ballo dato recentemente nella sala Vittoria. Parecchie persone presenti riprovarono assolutamente le danze di moda che furono ballate quella sera e chiedono che siano proibite nel territorio della città.

Il sindaco Mc. Lagan fece notare che queste danze possono essere buone in sé e che tutto dipende dal modo con cui si ballano. Quindi propose di ordinare agli organizzatori di balli di togliere dal loro programma le danze pericolose altrimenti sarà loro negato l'uso della sala Vittoria. La proposta fu adottata all'unanimità.»

Questa la noti[z]ia che ci porta in data del 17 febbraio 1914 un giornale liberale del Canada [sic]. Quale lezione ai nostri civilizzatori e moralisti dei Comuni e parlamenti d'Europa!

(p. 2) *6.a Sottoscrizione*

per l'opuscolo

Il "tango,, ed il suo fango

(Costa Cent. 10 la copia)

LEGINO (Savona) - M. R. Sac. Stefano Mistrangelo copie	1
S. GIACOMO DI CROCETTA (Bologna) - M. R. D. Erminio Sibani	1
FIRENZE - Pasquale Madii	12
SARZANA (Genova) - Emilio Leoni	50
S. MARTINO STELLA (Genova) - M. R. D. Angelo Acquarone	20
MODENA - Marchese dottor Giuseppe Rangoni	20
BARGA (Lucca) - Teresa Franchi	50
BARLETTA - M. R. D. Angelo R. Dimiccoli	1
SCANDIANO (Reggio Emilia) - R. P. Giustino Guardiano dei Cappuccini	2
CANEPA (Genova) - M. R. Arciprete Emilio Cotella	2
MALO (Vicenza) - Luigi Poli	4
Arles (Sardegna) - M. R. D. Girolamo Favre Segretario Vescovile	1

FIRENZE - Un Sacerdote	1
S. COLOMBANO AL LAMBRO (Milano) - Pierangelo Verri	1
GRADISCUTTA DI VARMO (Udine) - M. R. D. Osvaldo Schisizzo	1
FIRENZE - R. P. Domenico Toncelli, quaresimalista in S. Maria Novella	1
NUMANA (Ancona) - M. R. D. Umberto Giulietti	1
CARUGATE (Milano) - M. R. Parroco Giuseppe Bonfanti	2
TRINITAPOLI (Foggia - R. P. Domenico Centurioni)	4

Totale N. 175

Totale 1.a sottoscrizione 527

Totale 2.a sottoscrizione 739

Totale 3.a sottoscrizione 408

Totale 4.a sottoscrizione 555

Totale 5.a sottoscrizione 204

Totale copie N. 2608

«L'Unità Cattolica», domenica 21 giugno 1914, a. LII - n. 141

(p. 2) *Anche il "tango,, all'esposizione di Genova*

Togliamo dal «Caffaro» di Genova: «Siamo lieti di annunciare che allo scopo di allietare i pomeriggi all'Esposizione nel grande salone del ristorante, a cominciare da sabato 20 corrente tutti i giorni dalle 16 alle 18,30 mentre una raccolta di professori terrà uno scelto programma musicale, la celebre coppia danzante: la Belle Aliosa e prof. Pavia, appositamente scritturata a Parigi, darà trattenimento di danze moderne, fra le quali il tango».

E noi non siamo affatto lieti che a Genova si insceni questo prodotto oscenissimo di importazione , contro cui protestò, fin dal suo apparire in Italia, tutto l'Episcopato Italiano, e destò un senso di generale riprovazione in quanti sono onesti in Italia e fuori: scrive indignata l'egregia Liguria del Popolo di Genova.

Abbiamo anche ragione di esserlo tanto meno lieti, inquantoché si vuole ammannire il triste spettacolo del tango nel recinto dell'Esposizione a cui ogni classe di cittadini appresta il suo contributo morale, ed i facoltosi hanno sacrificato somme di non lieve entità per dare alla Mostra di Genova quello splendore e tutte le attrattive che la rendono degna delle più grandi Città.

Comprendiamo come il tango alla Esposizione potrà riuscire una nuova ma non invidiabile attrattiva per gli ammiratori del fango, ma non nascondiamo, poiché i gusti sono diversi, che potrà per moltissimi essere giustificato motivo di diserzione.

Grazie al cielo, se il male ammorba le nostre città, e se coloro che ne smano e si imbestialiscono in passatempo procaci, sono in gran numero, i buoni e gli onesti sono ancora di più.

Di questo almeno dovrebbe tenerne conto il Comitato della nostra Esposizione, il quale ha dato fin qui tante prove di serietà e di buon volere, da meritare col valido appoggio anche della stampa cattolica, la più ampia fiducia della cittadinanza.

Meminisse juvabit.

«L'Unità Cattolica», venerdì 4 settembre 1914, a. LII, n. 203

(p.1) *«Papa Della Chiesa e "L'Unità Cattolica»,*

L'«Unità Cattolica», che era letta assiduamente dal nuovo Papa, nel n. del 15 gennaio di quest'anno 1914, pubblicò una energica e grave lettera di S. E. Mons. Della Chiesa Arciv. Di Bologna contro il ballo di moda il Tango. La lettera di Mons. Della Chiesa fu la prima pubblicata tra i Vescovi italiani, e riprodotta poi nel nostro opuscolo in due edizioni.

L'«Unità C.» in nota alla corrispondenza bolognese aggiungeva:

«Possiamo aggiungere che S.E. Mons. Giacomo Della Chiesa ha già chiesto 100 copie del nostro opuscolo "Il tango ed il suo fango".

Infatti nel numero del 16 gennaio insieme alla sottoscrizione a favore della campagna sostenuta dell'«Unità C.», oltre ai nomi di Mons. Mistrangelo, arciv. di Firenze e di Mons. Giani Vescovo di Livorno, figura anche il nome di Mons. Della Chiesa, l'attuale Pontefice».

d. Abbasso il tango e Parsifal!

Lettera circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei Thè-tango e si parsifalizzano⁹³¹

Un anno fa, io rispondevo ad una inchiesta del *Gil Blas* denunciando i veleni rammollenti del tango. Questo dondolìo epidemico si diffonde a poco a poco nel mondo intero e minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole. Perciò noi ci vediamo ancora una volta costretti a scagliarci contro l'imbecillità della moda e a sviare la corrente pecorile dello snobismo.

Monotonia di ànche [sic] romantiche, fra il lampeggiò delle occhiate e dei pugnali spagnoli di De Musset, Hugo e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondeggianti nelle taverne di Jean Lorrain, per «voyeurs» impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde. Ultimi sforzi maniaci di un romanticismo sentimentale decadente e paralitico verso la Donna Fatale di cartapesta.

Goffaggine di tango inglesi e tedeschi, desideri e spasimi meccanizzati da ossa e da fraks che non possono esternare la loro sensibilità. Plagio dei tango parigini e italiani, coppie-molluschi, felinità selvaggia della razza argentina stupidamente addomesticata morfinizzata e incipriata. Possedere una donna non è strofinarsi contro di essa, ma penetrarla.

- Barbaro!

Un ginocchio fra coscie? [sic] Eh via! ce [sic] ne vogliono due!

- Barbaro!

Ebbene, sì, siamo barbari! Abbasso il tango e i suoi cadenzati deliqui. Vi pare dunque molto divertente guardarvi l'un l'altro nella bocca e curarvi i denti esteticamente l'un l'altro, come due dentisti allucinati? Vi pare dunque molto divertente inarcarvi disperatamente l'uno sull'altro per sbottigliarvi a vicenda lo spasimo, senza mai riuscirvi?

Tristano e Isotta che ritardano il loro spasimo per eccitare re Marco. Contagocce dell'amore. Miniatura delle angoscie [sic] sessuali. Zucchero filato del desiderio. Lussuria all'aria aperta. Delirium tremens. Mani e piedi d'alcoolizzati. Mimica del coito per cinematografo. Valzer masturbato. Pouah! Abbasso le diplomazie della pelle!

⁹³¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Abbasso il tango e Parsifal! Lettera circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei Thè-tango e si parsifalizzano*, in «Lacerba», 15 gennaio 1914, p. 27. Vd. infra, trascrizione del testo integrale, p. 683.

Viva la brutalità di una possessione violenta e la bella furia di una danza muscolare esaltante e fortificante.

Tango, rullio e beccheggio di velieri che hanno gettata l'ancora negli altifondi del cretinismo. Tango, rullio e beccheggio di velieri inzuppati di tenerezza e di stupidità lunare. Tango, tango, beccheggio da far vomitare. Tango, lenti e pazienti funerali del sesso morto! Oh! non [sic] si tratta certo di religione, di morale, né di pudore! Queste tre parole non hanno senso, per noi. Noi gridiamo *Abbasso il tango!* in [sic] nome della Salute, della Forza, della Volontà e della Virilità.

Se il tango è male, *Parsifal* è peggio, poiché inculca nei danzatori barcollanti di noia e di languore una incurabile nevrastenia musicale.

Come eviteremo *Parsifal*, coi suoi acquazzoni le sue pozzanghere e le sue inondazioni di lagrime mistiche? *Parsifal* è la svalutazione sistematica della vita! Fabbrica cooperativa di tristezza e di disperazioni. Stiramenti poco melodiosi di stomaci deboli. Cattiva digestione e alito pesante delle vergini quarantenni. Piagnistei di vecchi preti adiposi e costipati. Vendita all'ingrosso e al minuto di rimorsi e di viltà eleganti per snobs. Insufficienza del sangue, debolezza di reni, isterismo, anemia, e clorosi. Genuflessione, abbruttimento e schiacciamento dell'Uomo. Strisciare ridicolo di note vinte e ferite. Russare d'organi ubbriachi e sdraiati nel vomito dei leit-motivs amari. Lagrime perle e false di Maria Maddalena in décolleté, da Maxim.

Re e Regine dello snobismo, sappiate che dovete un'obbedienza assoluta a noi, ai Futuristi, novatori vivi! Lasciate dunque alla foia bestiale del pubblico il cadavere di Wagner, novatore di cinquant'anni fa, la cui opera ormai sorpassata da Debussy, da Strauss e dal nostro grande futurista Pratella, non significa più nulla! Voi ci avete aiutati a difenderlo quando ne aveva bisogno. Noi v'insegneremo ad amare e a difendere qualcosa di vivo, o cari schiavi e pecore dello snobismo.

Poiché, d'altronde, voi dimenticate *quest'ultimo argomento*: amare oggi Wagner e *Parsifal*, che si rappresenta dappertutto e specialmente in provincia... dare oggi dei thè-tango come tutti i buoni borghesi di tutto il mondo, suavia, NON È PIÙ CHIC!

Non siete dunque più *gente alla moda!* Su! Presto! Lasciate la danza molle e gli organi gementi, e seguite i Futuristi! Noi abbiamo da offrirvi delle distrazioni, molto più eleganti... Poiché, ve lo ripeto, Tango e *Parsifal*, NON SONO PIÙ CHIC!

e. *Excelsior*

Analisi strutturale del Passo a otto della Fama e del Primo quadro, *l'Oscurantismo*⁹³²

di Flavia Pappacena

Passo a otto della Fama

In primo luogo va premesso che il *passo a otto della Fama* è uno dei brani coreografici tecnicamente più impegnativi del ballo. Era infatti riservato alle distinte o alle seconde ballerine, e spesso era eseguito dalle migliori allieve dei corsi superiori della Scuola di ballo del Teatro. Era interpretato da otto danzatrici in quanto di otto elementi era composta ciascuna delle cinque principali quadriglie allegoriche: 1 – fama, 2 – concordia, 3 – invenzione, 4 – costanza, 5 – valore.

Seguendo un criterio di gradualità – che insieme a quello della opposizione-contrapposizione costituisce uno dei motivi compositivi di base -, Manzotti lo inserisce dopo il giuramento solenne di fedeltà e ubbidienza dell'esercito ai geni (allegorie) alla Luce e alla Civiltà, per raccordare la parte mimica di apertura del quadro alla successiva parte danzata e per introdurre la variazione della civiltà, perno compositivo del quadro. Dopo l'immobilità del "tableau vivant" dal forte messaggio allegorico, ecco una danza "leggiadra" e "ordinata", in cui l'orecchiabilità della melodia si sposa con una rigorosa geometria di linee. Il movimento coreografico è concentrato sul palcoscenico e tutti i personaggi (allegorie) disseminati sui praticabili, sui lati del palco e accanto ai leoni sono immobili e fanno da cornice alla danza.

In un tempo 2/4, la danza è articolata in quattro moduli (A, B, A', C) di segno opposto: profondità (spazio), continuità-circolarità (linea), elasticità-ballon (dinamica), movimenti "sulle battute" (ritmo) caratterizzano il primo e il terzo modulo (A e A'); bidimensionalità, linee spezzate, passi staccati, terre-à-terre con prevalente qualità

⁹³² Flavia Pappacena, *Analisi strutturale del Passo a otto della Fama e del Primo quadro, l'Oscurantismo*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Atti del convegno, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 10 dicembre 1999, fascicolo della rivista «Choréographie», Roma, Associazione culturale Choréographie, 2000, pp.154-156.

taqueté, movimenti “sulle note” caratterizzano (nell’ordine: spazio, linea, dinamica e ritmo) il secondo e il quarto modulo (B e C).

Nel primo e nel terzo modulo (A A’), molto simili, le danzatrici sono disposte in due file longitudinali parallele; arretrano e avanzano eseguendo movimenti e passi prevalentemente en tournant e saltati accentati sul tempo forte della battuta. Osserviamo da vicino il modulo A. Dopo due soutenus en tournant, due jetés alternati creano un effetto balancé laterale, quindi con due cabrioles en tournant nella quarta arabesque a gambe alterne, le danzatrici si spostano indietro per poi avanzare nuovamente con la combinazione contretemps, assemblé e entrechat cinq ripetuta da entrambe le parti (destra e sinistra).

Nei moduli B e C, al contrario, i movimenti, “sulle note”, sono staccati. Le ballerine sono “legate” ed eseguono movimenti secchi, spostandosi periodicamente di lato creando l’effetto di un fronte che arretra (B) o di un piano che scorre (C). Ciò è particolarmente evidente nel modulo B. Qui le ballerine sono di profilo ed hanno una mano appoggiata sulla spalla di quella davanti; dopo due coupés introduttivi, una serie di piccolissimi emboîtés si conclude (si scioglie) con un pas de bourrée dessous-dessus (sotto-sopra) in cui le ballerine compatte si spostano di lato verso il fondo del palcoscenico.

Tutto ciò si può constatare chiaramente nella versione cinematografica, tenendo però presente che nella versione *Biancifiori* la prima parte del modulo A e il modulo C presentano alcune differenze. Nel primo caso mentre nella versione originale alle cabrioles en arabesque segue la combinazione contretemps, assemblé e entrachats cinq (ripetuta a destra e a sinistra), nella versione del 1913 dopo temps levés en arabesque c’è la legazione saut de basque, piqué en arabesque in cui le ballerine convergono vis-à-vis e si riallontanano per ritornare al posto di partenza, creando l’effetto di avvicinamento e allontanamento delle due file. Nel modulo C le ballerine invece di avanzare a zig-zag in diagonale, come “cignetti”, con pas de chat, passo, développé, come risulta nel film, nella versione originale, sono divise in due file che scorrono lateralmente scambiandosi con un gioco di corti emboîtés («3 sté svelti e due marcati»). In A’ inoltre la disposizione delle ballerine, identica a quella del modulo A, è su due file longitudinali invece che trasversali.

Primo quadro, l'Oscurantismo

Prima di passare all'analisi del quadro, ritengo sia necessaria una breve spiegazione sul significato di mimica e sull'impiego che ne fa Manzotti nell'*Excelsior*.

Le parti mimiche corrispondono all'azione e su di esse si sviluppa la trama del ballo; le parti danzate, fini a sé stesse, costituiscono degli inserti di danza pura e si alternano ai quadri mimici creando forti contrasti sul piano espressivo e un equilibrio su quello compositivo.

Come le parti tecniche si articolano in ballabili (brani d'assieme), passi (brani per numero limitato di interpreti), variazioni (assoli), analogamente nelle parti mimiche si distinguono "dialoghi" o "monologhi", scene d'azione e scene mimo-danzanti. Mentre nelle parti danzate i codici usati sono di diversa estrazione tecnica e culturale – tecnica accademica, stile caratteristico, mezzo carattere, marce e quadriglie –, nelle parti mimiche il linguaggio tecnico e mimico è quello dell'antica Scuola italiana ed è, come nelle parti danzate, strettamente connesso alla musica. In particolare nelle scene mimo-danzanti e in quelle in forma di dialogo o monologo. In quest'ultimo caso i gesti, ampi ed enfatici come nell'arte declamatoria, si attagliano alla musica, scandendone il metro come le parole di un canto e visualizzandone il ritmo con l'intensità del gesto. Questo è facilmente verificabile nel Primo quadro, *l'Oscurantismo*, dialogo mimico tra i due personaggi allegorici Luce e Oscurantismo. La scena si apre su un "gruppo": la Luce, ridotta in catene dal genio de Male, è accasciata ai suoi piedi priva di vita, mentre questi gode del suo trionfo, suonando su una nera cetra la nenia della distruzione. Segue l'azione: un improvviso raggio di luce (dalla destra, la parte del Bene) e una soave melodia (entrambi segni del volere divino) risvegliano la Luce che, liberatasi dalle catene, riprende il sopravvento. Il Cielo vuole la vittoria del Bene, il Male è sconfitto e maledetto. Il quadro si chiude con la corsa convulsa dell'Oscurantismo maledetto e condannato dalla Luce, dalle tinte particolarmente accese e i toni altamente drammatici, cui seguirà per contrasto l'apparizione miracolosa del tempio della Luce del Secondo quadro.

Gli interpreti agiscono in primo piano, spostati sulla sinistra. Il dialogo tra i due personaggi "fantastici" verte su concetti elevati e pensieri profondi ed ha toni solenni. Il movimento corporeo è estremamente ridotto: protagonisti sono sguardi e gesti. Questi ultimi, della durata ciascuno di una misura musicale, sono energici, ovvero accentati sul tempo forte, oppure "legati", ovvero distribuiti sull'intera battuta. Solo in due casi – nelle espressioni di distruzione dell'Oscurantismo e di maledizione della

Luce – essi hanno un ritmo più serrato, drammatico, e si svolgono quindi sulle suddivisioni della misura, “sulle note”.

In questo quadro, in particolare, si ha anche la «controcena», un equivalente del controcanto nella musica: nelle reazioni di sorpresa e dispetto dell’Oscurantismo alla rivalse e al trionfo della Luce».

f. Dal Quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo⁹³³

di Flavia Pappacena

Quadro II

La Luce

[...]

Numero di figure: 39 [schemi disegnati della coreografia presenti nel libretto di Cammarano].

Danze:

“La Fama”.

Passo a otto eseguito dalle distinte (ballerine di 1^a quadriglia). Tutto il corpo di ballo è fermo [...].

Il passo a otto è composto da 4 moduli: A, B, A', C. La disposizione delle ballerine è: su 2 file longitudinali in A e A', su un'unica fila in B, su 2 file trasversali in C. I passi base sono cabrioles in arabesque, contretemps con entrechat cinq (A, A'), piccoli emboîtés con pas de bourrée (B), jetés di diverse velocità (C).

Il rispetto della coreografia non è tassativo: «N.B. Se il riproduttore è tecnico in danza, può fare uso, in questo Passo a otto, del suo talento con migliore composizione, caso contrario si attenga [sic] alla prescrizione».

“La Civiltà”.

Variazione della prima ballerina. Tutto il corpo di ballo è fermo.

Il passo non è suddiviso in figure.

Entrata in diagonale a base di cabrioles in arabesque, terminante con chaînés. Gesti di gioia e di saluto agli astanti («Io sono felice, voi con me festeggiate»), la ballerina si prepara per l'inizio della Variazione. Breve introduzione e 35 battute di Allegretto a base di coupé-gargouillade, coupé-ballonné, rapidi pas de bourrée, una diagonale di

⁹³³ Flavia Pappacena, *Dal Quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo*, in Id., a cura di, *Excelsior. Documenti e saggi*, cit., pp. 93-99.

brisés, ritorno al centro della scena, ultima parte a base di cabrioles in arabesque, échappés sulle punte e pas de burrée; diagonale di conclusione.

Finita la variazione, i trombettieri scendono dai leoni ed escono.

“Il Risorgimento”.

Gran ballabile eseguito dall'intero Corpo di ballo e dalla prima ballerina.

Il ballabile è composto di quattro parti.

1^a parte. Figure 6-19 [del libretto di Cammarano].

Sei disegni coreografici sulla scena realizzati da Fama, Concordia, Invenzione e poi da Costanza [...]: postazione in quadrato, scorrimento in diagonali convergenti, allontanamento e riavvicinamento di linee longitudinali, rotazione di un ampio cerchio, avanzamento su quattro righe, conclusione con avanzamento di un'unica riga di Fama e Concordia alternate. Passi di base: solés in arabesque-pas de basque, marcia con développés in avanti, coupé-ronds de jambe en l'air sauté-tombé; contretemps-assemblé-entrechat cinq; jetés en tournant, piccoli e rapidi emboîtés.

Spostamento dei leoni su due diagonali al centro della scena.

2^a parte. Figure 20-24 [del libretto di Cammarano].

Disposizione fissa: due triangoli (diagonali convergenti) verso l'ingresso della Civiltà, rispettivamente uno sul palco scenico con apertura sul davanti, e l'altro sullo scalone con apertura verso l'alto.

Tre sequenze della Civiltà (1^a con spostamento in avanti: gargouillades alternando le gambe; 2^a con spostamento indietro: entrechat quatre-échappés; 3^a con spostamento in avanti: ronds de jambe en l'air alternando le gambe) con accompagnamento corale del Corpo di ballo.

Passaggio nella posizione successiva: uscita delle Civiltà [...], i servi di scena spostano i praticabili a sezione circolare al centro e li assemblano in un “bouquet” [...]. Le bambine scendono sul palco scenico.

3^a parte. Figure 25-28 [del libretto di Cammarano].

1^a figura del bouquet: Civiltà in cima, sul quarto gradino; dalla terra al terzo gradino: Fama e Concordia (terra); Invenzione e Costanza (1°); Costanza e Valore (2°); Valore (3°). Movimento corale. Scansione ritmica con pose e corsette. 2^a figura del bouquet: (effetto carillon) alla precedente figurazione si sono aggiunti Forza e Amori. 3^a figura del bouquet: effetto fontana.

Figura 29 [il termine allude qui all'immagine numerata del libretto di Cammarano]: smembramento del bouquet [...] e passaggio alla formazione della 4^a parte.

4^a parte. Figure 30-36 [del libretto di Cammarano].

Galop. La Fama avanza aprendo la sfilata; seguono in successione le altre quattro quadriglie con grands emboîtés [...]. Ultimo incalzante ritmo di galop con avanzamento e arretramento dello schieramento compatto a base di brisés, jetés e poi gargouillades [...].

Figura 37 [del libretto di Cammarano]: e spostamento alla figura 38 [del libretto di Cammarano]: i due praticabili a quarto di cerchio vengono spostati leggermente in avanti. Figura 38 [del libretto di Cammarano]: tableau di chiusura [...].

Gruppo finale:

Figura 39 [del libretto di Cammarano].

Luce e Civiltà sulla curva del mondo si cingono la vita, entrambe con il braccio esterno in alto: la Luce con il destro indicante il cielo. Il Corpo di ballo ha atteggiamenti di forza e di giuramento. Sulla curva del mondo si trovano l'Invenzione accanto a Luce e Civiltà, e la Costanza ai lati estremi. Sul palcoscenico, sui praticabili laterali a forma di quarto di cerchio, sono disposti Fama (in alto) e Concordia (in basso, sui leoni). Al centro, sotto la Luce e la Civiltà, sul praticabile semicircolare, ci sono i trombettieri della Fama e la Forza con i leoni.

g. LA PAROLA RITORNA

*Prologo scritto per le rappresentazioni dell'Excelsior
(film di Luca Comerio, 1913) al Teatro Adriano di
Roma e recitato per la prima volta dalla signora Adele
Garavaglia, la sera del 29 aprile 1914⁹³⁴.*

Buona sera, signori. Io son l'Ida. La tela
che qui vedete, candida, tesa come una vela,
aspetta di visioni magiche un vasto mondo
che uscirà da quel foro rilucente là in fondo.
E poiché l'arte nuova sopprime le parole
ecco che vengo a dirvene, o signori, due sole.
Vedete? La parola di raggiri è maestra:
messa fuor dalla porta, torna dalla finestra
e se il cinematografo la sopprime dal dialogo
la parola ritorna travestita da prologo.
È avvezza da millennii ai suoi pieni poteri:
adesso la corona cede mal volentieri
e se abbandona il trono, oggi, all'azione sola,
prima, per vendicarsi, torna lei, la parola.
Non per vantare diritti di vecchia precedenza.
Oh no! Rassicuratevi. Ritorna proprio senza
pretese, senza sfoggio, con l'umile intenzione
di fornir qualche breve, modesta spiegazione,
soltanto per supplire, prima che venga il dramma,
la pagina stampata dell'antico programma.

Due uomini di fervido ingegno hanno creato
questo mondo fantastico che qui vien proiettato:

⁹³⁴ L'«Excelsior» in *cinematografia. La parola ritorna*, opuscolo stampato dalla Tipografia poliglotta Mundus, Roma, 1914, cit. in Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 74-76.

un musico, Marengo, e Manzotti, un poeta.
Di chiamarlo così nulla, invero, ci vieta,
poiché quando ancor l'uomo favellar non sapeva
il sentimento solo col suo gesto esprimeva,
e la danza primordial delle età trapassate
fu madre delle strofe che leggete stampate.
Quando un gioco di gesti genera l'armonia,
quel giuoco cambia nome: si chiama poesia:
se ha un ritmo pur esso, pur esso una misura,
un numero, una legge d'agile architettura,
se anch'esso, ripetendosi, sa trovare la rima,
l'armonia rinnovando ch'era già apparsa prima,
se anch'essa si scandisce come un verso sonoro,
se un pensiero con arte è espresso nel lavoro,
è certo che un maestro della coreografia
dev'essere chiamato fabbro di poesia.
Così questo poeta d'un ballo immaginoso,
che già un quarto di secolo rese ovunque famoso,
è forse il nostro padre, il nostro precursore,
e dell'arte del gesto vecchio rivelatore.
È nel ballo che ogni cinematografia
trova, se ciò le piaccia, la sua aristocrazia,
ed è dal coreografo che questa "novità"
può ritrovare i suoi quarti di nobiltà.

Il poema di gesti che innanzi a voi fra poco,
nel suo d'ombre e di luci leggero e alterno giuoco,
passerà su lo schermo, è un canto alto di gloria
al saper dedicato, è un inno di vittoria
alzato alle conquiste dello spirito umano.
Il malefico genio dell'ombra tiene invano
con ferrate catene, in sua cattività,
la fata della luce che agogna libertà.
Invan dell'ignoranza ei opprime col peso
che per secoli interi il mondo schiavo ha reso:

a un tratto le colonne della tenebra crollano,
precipitan le vòlte dell'ombra; ecco si sfollano
di nebbie i cieli; i mostri oscuri, orrendi, fuggono
nelle tane a celarsi, e sibilano, e ruggono:
trema, quasi commossa dal miracol, la terra,
e dalla travolgente ruina si disserra,
fiorisce, balza, fólgora, irrompente, improvviso,
un nuovo sole, un canto nuovo, il novello riso
d'un mondo rivelato con nuova volontà
a una nuova, possente, superba umanità!

Vedete? Ecco nell'onde tremule di cobalto
avanzarsi una nave, forte come uno spalto:
fila, dritta, sicura, veloce, alla sua mèta;
la prua, come una lama, taglia l'azzurra seta
del mar con un continuo sibilante fruscìo
che par d'un alveare lo sciamante ronzio
mentre leggiadramente i lembi ne sciorina
formando due ventagli spumeggianti di trina.
Vele candide, schiave dei nembi tempestosi,
la nave non ha più; ma disfida i marosi
tagliando su le mobili loro groppe la via
su cui la spinge dalla tumultuosa scia
una forza infallibile e il volere preciso
d'un uom che su la carta inchina il bronzeo viso.
Ecco un altr'uomo, curvo su uno strano congegno
di sovrapposti dischi racchiusi in un sostegno;
con due fili di rame il primo disco tocca
e l'estremo, e fra i capi una scintilla scocca.
Quel minimo, somnesso scintillare giocondo
mutato ha in pochi anni la faccia intera al mondo:
per esso i più fantastici canti di poesia,
le fiabe delle fate, gli incanti di magia,
divennero realtà e del mago Merlino
operar può i miracoli adesso anche un bambino:

per esso, sol che abbassi d'una leva lo scatto,
un'immensa metropoli s'illumina ad un tratto;
per esso la precipite forza che giù dai monti
viene a schiumar nei botri e a zampillar nei fonti
s'assottiglia, si scaglia, via, per i fili tesi,
si spande come sangue vivo in mille paesi;
per esso il segno antico, l'ineffabil mistero
dato all'uom per tradurre in suono il suo pensiero,
l'agile, viva, sacra, rutilante parola,
via per i cieli, rapida, balenando trasvola,
fugge nei lunghi cavi negli abissi del mare
e in un attimo, uguale, nitida, riappare
in terre lontanissime ove altra stirpe impera,
in paesi che anch'oggi sembrano di chimera;
per esso, anche la nave non è nel mar più sola:
in grazia al genio Italico lanciò la sua parola
dai vibratili fili, dagli alberi e i pennoni
non più nati a contender con procelle e tifoni,
ma penne stilografiche d'un titan letterato
che lo spazio ed il tempo abolendo d'un fiato
scrivon col fluido inchiostro dell'elettricità
ad ogni angol del mondo dell'uom la volontà!

La volontà dell'uomo! Che non produsse ancora?
Non vedete quel carro fuggente? Appena sfiora
la strada che dinanzi ad esso si dissolve;
passa, fulmine solido, entro un nembo di polve.
Alza il quieto viandante le pupille un momento,
ma quello è già sparito, più veloce del vento;
infaticabilmente i suoi cento cavalli
lo trainano invisibili pei monti e per le valli
e scalpitano insieme con orrendo fragore
nell'ansito anelante del caldo motore.
La volontà dell'uomo! Che cosa ancor non fece?
Trascorse dei millennii la lunga, assidua vece

sui continenti che Natura uniti volle,
ma un giorno, in un acceso sogno di orgoglio folle,
pensò l'uom di staccarli l'un dall'altro, e spezzò
l'antichissimo nodo della terra e forzò
l'onda degli oceani a correr fra le rive
che la sua mano incise dentro le rocce vive.
Come la lunga schiera delle assidue formiche
che la bianca midolla sfanno in esigue miche,
come pazienti gli uomini sgretolaron la roccia,
così scava paziente nella pietra la goccia.
Dove passò una notte Cleopatràs con le navi
trainate dalle braccia di centomila schiavi
mentre un rossor d'incendio su la scena infernale
si spandea dalle torce di resina orientale,
là dove lo spavento del deserto incombeva
e nell'atroce arsura al morente irrideva
il miraggio beffardo con sua lusinga vana
e il *Simun* seppelliva la lenta carovana
con la sabbia affogando e gli uomini e i camelli,
oggi, lunga, sicura, la fila dei vascelli
passa su l'onda e reca nelle sue vaste cale
ricchezze innumerevoli; trascorre trionfale
la festa di bandiere svolgendo al cielo terso;
visitò mille genti di linguaggio diverso,
a mille porti e a mille novelle genti va...
Con lei verso il futuro marcia la civiltà!
O volontà dell'uomo! E ancor non fosti sazia!
Il desiderio tuo sempre più vasto spazia.
Nuove conquiste agogna dell'uom l'animo anelo.
Vinta è la terra e il mare?... All'assalto del cielo!
All'assalto del regno azzurro sconfinato
cui vanamente l'uomo ha nel tempo aspirato!
Corri insieme coi vùlturi, se invincibile sei,
all'assalto del regno superno degli Dei!

Ah! Vittoria, vittoria! L'uomo può ciò che vuole!
Passa uno sciame d'uomini contro il disco del Sole!
A gara con il vulture, con l'aquila e lo strale
fendon le vie del cielo dei giapetidi l'ale!
L'uomo aligero ha vinto del peso il giogo eterno!
Valicando Prometeo beffò Giove superno.
Forzato come un rettile a strisciare sul suolo,
oggi verso le nuvole l'uomo si scaglia a volo;
ebbro d'orgoglio, simile ai numi, l'uomo alato
ha vinto la Materia, lo Spazio, il Tempo, il Fato!...

Dunque la proiezione che adesso apparirà
non appena avrem fatto completa oscurità,
è un canto, come già dissi nel mio proemio,
dedicato alla scienza, all'invenzione, al genio.
Non vi sembra, però, ditemi, il fatto stesso
che veder qui possiate quel che un lungo, indefesso
lavor di mesi e mesi, di mimi e artisti vari,
comparse, coreografi, pittori di scenarii,
direttori di scena e macchinisti e sarte,
musicisti e ballerine e cultori di ogni arte
compose con amore e lunga pazienza,
non è un nuovo miracol dell'umana sapienza?
Pensate: fino a ieri, la beltà d'un paesaggio
illuminato appena da un fuggevole raggio,
la vital meraviglia del gesto, il moto arcano
del mare, delle nubi, del ramo, della mano
che carezza, che implora, che impreca, che comanda,
del cavallo selvaggio che fugge per la landa,
della turba infuriata che alla sommossa accorre,
del colombo che vola intorno all'alta torre,
del serpe che si torce, della frana che croscia,
dell'occhio che sorride o lacrima d'angoscia,
del treno che sparisce, della nave che arriva,
ogni attimo fuggente della bellezza viva

non appena fiorito, ecco, era già perduto,
inesorabilmente, nel gorgo, freddo, muto
del passato, del nulla, di quello che già fu...
ogni attimo presente diceva già: mai più!
Ma l'uomo ha detto all'attimo fuggente: «Ora t'arresta!»
E l'ha fissato in lieve striscia; poi lo ridesta.
La striscia corre rapida con un ronzio sonoro,
un gran cono di luce sprizza dal picciol foro
e l'attimo perduto, per la gioia di mille
migliaia d'assetate ed intense pupille,
rivive ne la sua prima vitalità,
fremete, esatto, uguale, vive in eternità!...

h. LA DANZA FUTURISTA

(Danza dello shrapnel - Danza della mitragliatrice - Danza dell'aviatore)
Manifesto futurista⁹³⁵

Alla marchesa Luisa Casati

Io scrissi otto anni fa: «Noi andremo alla guerra danzando e cantando!» Ecco perché oggi sulle rive imbottite di cadaveri della Vertoibizza, sotto una volta di traiettorie rombanti, fra mille vampe veloci, a ventaglio, mentre molleggiano bianchissimi razzi troppo lenti spasimosi estenuati, come Lyda Borelli caricaturata da Molinari, ho avuto la visione nuova della danza futurista.

La danza ha sempre estratto dalla vita i suoi ritmi e le sue forme. Gli stupori e gli spaventosi che agitarono l'umanità nascente davanti all'incomprensibile e minaccioso universo, si ritrovano nelle prime danze che dovevano naturalmente essere danze sacre.

Le prime danze orientali pervase dal terrore religioso erano pantomime ritmate e simboliche che riproducevano ingenuamente il movimento retatorio [ma rotatorio] degli astri. La «ronda» nasce così. I diversi passi e i gesti del prete cattolico nel celebrare la messa derivano da queste prime danze ed hanno lo stesso simbolo astronomico.

Le danze Cambodgiane [sic] e Javanesi si distinguono per l'eleganza architettonica e la regolarità matematica. Sono lenti bassorilievi in marcia.

Le danze arabe o persiane sono invece lascive; impercettibili fremiti delle anche accompagnati da un battitono monotono di mani e di tamburo; sussulti spasmodici e convulsioni isteriche della danza del ventre; enormi balzi furenti di danze sudanesi. Sono tutte variazioni sull'unico motivo di un uomo seduto a gambe incrociate e di una donna seminuda che con abili mosse cerca di persuaderlo all'atto d'amore.

Morto e sepolto il glorioso balletto italiano, incominciarono in Europa stilizzazioni di danze selvaggie [sic], elegantizzazioni, di danze esotiche e modernizzazioni di danze antiche. Pepe rosso parigino + cimiero + scudo + lancia + estasi davanti a idoli che non significano più nulla + ondulazioni di cosce montmartroises = anacronismo erotico passatista per forestieri.

⁹³⁵ «L'Italia futurista», anno 2, n. 21 - Firenze, 8 luglio 1917, pp. 1-2 consultato in Luciano Caruso, a cura di, *L'Italia futurista: Firenze 1916-1918*, Firenze, SPES, 1991 (ristampa anastatica).

Prima della guerra a Parigi si raffinavano le danze sud-americane: *tango argentino* spasmodico furente, *Zamacueca* del Chili, *maxixe* brasiliana, *santafé* del Paraguay. Quest'ultima danza descrive le evoluzioni galanti di un maschio ardente e audace intorno ad una femmina attirante e seduttrice che egli finalmente afferra con un balzo fulmineo e trascina con sé in un valzer vertiginoso.

Molto interessante artisticamente il balletto russo organizzato dal genio novatore di Diaghileff [sic] che ha saputo modernizzare e ampliare i balli popolari russi con una meravigliosa fusione di musica e danza.

Col Nijinsky [sic ma Nijinsky] appare per la prima volta la geometria pura della danza liberata dalla mimica e senza l'eccitazione sessuale. Abbiamo la divinità della muscolatura.

Isidora [ma Isadora] Duncan crea la danza libera, senza preparazione mimica trascurando la muscolatura e l'euritmia, per concedere tutto alla espressione passionale, all'ardore aereo dei passi. Ma essa in fondo non si propone che di intensificare, arricchire, modulare in mille modi diversi il ritmo di un corpo di donna che languidamente rifiuta, languidamente invoca, languidamente accetta e languidamente rimpiange il maschio donatore di felicità erotiche.

Isadora Duncan, che io ebbi molte volte il piacere di ammirare nelle sue libere improvvisazioni, fra i tendaggi di fumo madreperlaceo del suo atelier, quando danzava in libertà, spensieratamente, come si parla, si desidera, si ama, si piange, su un'arietta qualsiasi, come quella di «Mariette, ma petite Mariette» strimpellata su un pianoforte, non riusciva a dare che emozioni complicatissime di nostalgia disperata, di voluttà spasmodica o di giocosità infantile.

Vi sono molti punti di contatto tra l'arte d'Isadora Duncan e l'impressionismo pittorico, come pure tra l'arte di Nijinsky e le costruzioni di forme e di volumi di Cézanne [sic].

Così, naturalmente, sotto l'influenza delle ricerche cubiste e in particolar modo di Picasso, si creò una danza di volumi geometrizzati e indipendenti quasi dalla musica. La danza diventò un'arte autonoma, equivalente della musica. La danza non subiva più la musica, la rimpiazzava.

Valentine de Saint Point concepì una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale. La sua *metachorie* è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie passatiste che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate

ma statiche, aride fredde e senza emozione. Perché privarsi dell'elemento vivificatore della mimica? Perché mettersi un elmo merovingio e velarsi gli occhi? La sensibilità di queste danze risulta monotona limitata elementare e tediosamente avvolta nella vecchia atmosfera assurda delle mitologie paurose che oggi non significano più nulla. Geometria fredda di pose che non hanno nulla a che fare con la grande sensibilità dinamica simultanea della vita moderna.

Con intenti molto più moderni il Dalcroze ha creato una ginnastica ritmica molto interessante , che limita però i suoi effetti all'igiene dei muscoli e alla descrizione dei lavori agresti.

Noi futuristi preferiamo Loie-Fuller [sic] e il *cake-walk* dei negri (utilizzazione della luce elettrica e meccanicità).

Bisogna superare le possibilità muscolari e tendere nella danza a quell'ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo.

Bisogna imitare con i gesti i movimenti dei motori fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi, preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista.

La musica è fondamentalmente nostalgica e perciò raramente utilizzabile nella danza futurista. Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento e dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, è diventato uno degli elementi più dinamici della poesia futurista. Il rumore è il linguaggio della nuova vita umano-meccanica. La danza futurista sarà dunque accompagnata da *rumori organizzati* e dall'orchestra degli intonarumori inventati da Luigi Russolo.

La danza futurista sarà:

DISARMONICA

SGARBATA ANTIGRAZIOSA

ASIMMETRICA

SINTETICA

DINAMICA

PAROLIBERA

In questa nostra epoca futurista, mentre più di venti milioni di uomini lasciano la terra con le loro linee di battaglie, fantastica via lattea di stelle-shrapnels esplose; mentre la Guerra centuplica il vigore delle razze, costringendole a dare il massimo rendimento di audacia, di originalità di fiuto e di resistenza, la danza futurista italiana

deve glorificare l'uomo eroico che si fonde colle macchine di velocità e di guerra, e domina i Grandi Esplosivi.

Io traggo dunque le tre prime danze futuriste dai tre meccanismi di guerra: lo shrapnel, la mitragliatrice e l'aeroplano.

DANZA DELLO SHRAPNEL

1^a Parte

Voglio dare la fusione della montagna con le parabole dei shrapnels [.] La fusione della canzone umane carnate [sic] col rumore meccanico e distruttore. Dare la sintesi ideale della guerra: un alpino che canta spensierato sotto una volta ininterrotta di shrapnels [sic].

1° *Movimento*. - La danzatrice marcherà con i piedi il *tum-tum* dello shrapnel che esce dalla bocca del cannone.

2° *Movimento*. - Con le braccia aperte descriverà con velocità moderata la lunga parabola fischiante dello shrapnel che passa sulla testa del combattente quando esplose troppo in alto o dietro di lui. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in azzurro: *Corto a destra*.

[...]

3° *Movimento*. - La danzatrici [sic] con le mani (ornate di lunghissimi ditali argentei) alzate e aperte, molto in alto, dare l'esplosione argentea fiera e beata dello shrapnel *paaaak*. Mostrerà un cartello stampato in azzurro: LUNGO A SINISTRA. Poi mostrerà un altro cartello stampato in argento: NON SCIVOLARE SUL GHIACCIO SINOVITE.

4° *Movimento*. - Con la vibrazione di tutto il corpo, le ondulazioni delle anche e i movimenti natatorii delle braccia, darà le ondate e il flusso e riflusso e i moti concentrici o eccentrici degli echi nei golfi, nelle rade e su i [sic] pendii delle montagne. Mostrerà successivamente un cartello stampato in nero: CORVÉE D'ACQUA; un altro cartello stampato in nero: CORVÉE DI RANCIO; un altro cartello stampato in nero: I MULI LA POSTA.

5° *Movimento*. - Con i piccoli colpi saltellanti delle mani e una attitudine sospesa, estatica del corpo esprimerà la calma indifferente e sempre idilliaca della natura e il *cip-cip-cip* degli uccelli che riprendono la loro vita quieta su gli [sic] alberi ad ogni interruzione dell'artiglieria. La danzatrice mostrerà un cartello stampato in caratteri

disordinati: 300 METRI ALLO SCOPERTO. Poi un altro in rosso: 15 GRADI SOTTO ZERO
800 METRI ROSSO FEROCO SOAVE.

2ª Parte

6° *Movimento* - Passo lento, disinvolto e spensierato degli alpini che marciano cantando sotto le parabole successive e accanite degli shrapnels. La danzatrice accenderà una sigaretta, mentre delle voci nascoste canteranno una delle tante canzoni di guerra:

«*il comandante del sesto alpini incomincia a sbombardar...*»

[...]

7° *Movimento*. - L'ondulazione con la quale la danzatrice esprimerà questo canto di guerra sarà interrotta dal movimento 2° (parabola fischiante dello shrapnel).

8° *Movimento*. - L'ondulazione con la quale la danzatrice continuerà a esprimere il canto di guerra sarà interrotta dal movimento 3° (esplosione dello shrapnel in alto).

9° *Movimento*. - L'ondulazione sarà interrotta dal movimento 4° (ondate degli echi).

10° *Movimento*. - L'ondulazione sarà interrotta dal movimento 5° (cip cip-cip degli uccelli nella placidità della natura).

DANZA DELLA MITRAGLIATRICE

Voglio dare la carnalità Italiana [sic] dell'urlo *Savoia!* che [sic] si lacera e muore eroicamente a brandelli contro il laminatoio meccanico geometrico inesorabile del fuoco di mitragliatrice.

1° *Movimento*. - Con i piedi (le braccia tese in avanti) dare il martellamento meccanico della mitragliatrice *tap-tap-tap-tap-tap*.

La danzatrice mostrerà con gesto rapido un cartello stampato in rosso: NEMICO A 700 METRI.

2° *Movimento*. - Con le mani arrotondate a coppa (una piena di rose bianche, l'altra piena di rose rosse) imitare lo sbocciare violento e continuo del fuoco fuori dalle canne della mitragliatrice. La danzatrice avrà fra le labbra una grande orchidea bianca e mostrerà un cartello stampato in rosso: NEMICO A 500 METRI.

3° *Movimento*. - Con le braccia aperte descrivere il ventaglio girante e innaffiante dei proiettili.

4° *Movimento* - Lento girare del corpo; mentre i piedi martellano sul legno dell'impiantito.

5° *Movimento* - Accompagnare con slanci violenti del corpo in avanti il grido di *Savoiaaaaaaaaa!*

6° *Movimento*. - La danzatrice, carponi, imiterà la forma della mitragliatrice, nera-argentea sotto la sua cintura-nastro di cartucce. Il braccio teso in avanti agiterà febbrilmente l'orchidea bianca e rossa come una canna durante lo sparo.

[...]

DANZA DELL'AVIATORE

La danzatrice danzerà sopra una grande carta geografica violentemente colorata (4 metri quadrati) sulla quale saranno indicati a grandi caratteri visibilissimi le montagne, i boschi, i fiumi, le geometrie delle campagne, i grandi nodi stradali delle città, il mare.

La danzatrice deve formare una palpitazione continua di veli azzurri. Sul petto, a guisa di fiore, una grande elica di celluloidi che per la sua natura stessa vibrerà ad ogni movimento del corpo. Il viso bianchissimo sotto un cappello bianco in forma di monoplano.

1° *Movimento*. - La danzatrice, pancia a terra, sul tappeto-carta geografica simulerà con sussulti e ondeggiamenti del corpo i tentativi successivi che fa un aeroplano per sollevarsi. Poi avanzerà carponi e ad un tratto balzerà in piedi, le braccia aperte, il corpo ritto ma tutto agitato da fremiti.

2° *Movimento*. - La danzatrice, sempre ritta, agiterà un cartello stampato in azzurro: *300 metri 3 vortici salire*. Poi, subito dopo, un secondo cartello: *600 metri evitare montagna*.

3° *Movimento*. - La danzatrice, accumulerà molte stoffe verdi per simulare una montagna verde, poi la scavalcherà con un salto. Riapparirà diritta, braccia aperte, tutta vibrante.

4° *Movimento*. - La danzatrice tutta vibrante, agiterà davanti a sé, in alto, un grande sole di cartone dorato e farà un giro velocissimo fingendo d'inseguirlo (frenetico meccanismo spesmodico [ma spasmodico]).

5° Movimento. - Con dei *rumori organizzati* imitare la pioggia e i sibili del vento e con continue interruzioni della luce elettrica imitare i lampi. Intanto la danzatrice solleverà un telaio ricoperto di carta velina rossa in forma di nuvola al tramonto e lo sfonderà attraversandolo con un salto agile (lento a grande [ma grandi] ondate malinconiche).

6° Movimento. - La danzatrice agiterà davanti a sé un altro telaio ricoperto di carta velina blu-scuro, forma e colore di notte stellata. La danzatrice lo attraverserà, sfondandolo [.]. Poi cospargerà il suolo intorno a sé di stelle d'oro (allegro ironico spensierato).

Mostreremo al pubblico gli stupefacenti costumi creati per queste danze dal grande pittore futurista Balla il quale ha vittoriosamente imposto al Teatro Costanzi il primo scenario futurista.

Questo mio manifesto annulla tutte le danze passatiste che non si *devono rievocare*, né *esumare*, né *rinnovare*. Non esclude però altre concezioni di danze futuriste che i nostri geni novatori daranno sicuramente.

F.T. MARINETTI
Futurista al fronte

i. IL MIMODRAMMA⁹³⁶

di Ileana Leonidoff

“La parole est grande, mais ce
n’est pas ce qu’il y a de plus grand.

Dès que les lèvres dorment
les âmes se réveillent et se mettent à l’oeuvre”

Maurice Maeterlinck

Se la odierna vita febbrile – sociale ed economica – brancola incerta verso nuove tendenze, ancor più l’Arte, come Giano bifronte, indugia lo sguardo e interroga il passato e l’avvenire, in attesa di risposte nuove per l’eterno ideale : il raggiungimento del massimo della Bellezza.

Nell’arte scenica in specie grandi passi si sono compiuti. Dal misticismo dei misteri medievali e di Oberammergau, alla libera creazione della commedia dell’arte; dal tenero simbolo di Maeterlinck e dal fiero sarcasmo di Salogub, al possente Ibsen, alla languida fragilità di Andreyef e di Gorky: tutta la gamma delle sensazioni teatrali è passata negli ultimi anni sulle scene russe. E con espressioni di Arte, gloriosamente il ballo. Tuttavia, per le mie ricerche nell’“arte plastica”, la cornice in cui è posto il “ballo russo”, sebbene smagliante, è troppo angusta.

Ogni forma teatrale è convenzione. Nell’opera, l’interpretazione drammatica e la parola sono sottoposte alle esigenze musicali. Il canto, sovente, disturba l’orchestra e viceversa. È una diminuzione dell’artificio, i pensieri vi si esprimono con tale ricercatezza che allontanano dalla realtà. Altra diminuzione.

Il ballo – comunemente – è un assurdo tedioso, solo accettabile come svago per i bimbi o i vecchi ritornati tali.

⁹³⁶ Ileana Leonidoff, *Il mimodramma*, «Il Mondo», Milano, n. 15, 1918, ora in Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009, pp. 35-37. Manifesto pubblicato da Ileana Leonidoff, forse con la collaborazione di Anton Giunio Bragaglia.

Il “mimodramma”, invece, ove l’orchestra ha tutta la libertà sinfonica, e l’azione è più rapida e concisa, offre un campo indefinito per l’autore della musica e del soggetto, e per l’attore, poiché nessuno di essi dipende dall’altro. È una creazione libera, illimitata. È la sintesi dell’arte.

Per ideare un mimodramma, occorre prendere di un soggetto e sviluppare la situazione culminante, la quale – essendo serrata e vitale – non richiede il consueto gesto convenzionale, ma esige l’espressione concreta del sentimento naturale più adatta ad offrire logicamente tutta l’evidenza del dramma. E in luogo della eterna mano posata sul cuore o sul volto, a simiglianza di un gattino che si pulisca il musetto, una semplice contrazione della fisionomia potrà bastare a dare tutta la sensazione di un istante drammatico.

Quando l’azione si riferisce al pensiero – entrando nel campo della metafisica pura – le porte dell’anima si chiudono e apresi la bocca: e allora, con grande misura e sobrietà, la parola, rompendo il silenzio, assume la più alta importanza, e s’imprime nel cervello dello spettatore. Nel mimodramma moderno si introduce il coro: ma non già come il “coro greco” e nemmeno, quale nell’opera lirica consueta, un personaggio che agisce, sebbene [sic ma bensì] – come nella vita – una turba che si aduna e canta, divenendo un accessorio logico e utile. Nel modo stesso s’introduce la danza, quando sia logica e non possa distrarre dall’azione : come – per esempio – nella mia *Maddalena* musicata dal maestro Arrigo Pedrollo , alla scena dell’“Orgia”; e nella *Giuditta*, alla scena della seduzione di Oloferne.

Precipua importanza del mimodramma ha la messa in scena che può essere: *reale*, *impressionistica*, *simbolica* e *stilizzata*. *Reale*, secondo la precisa e normale immagine della natura. *Impressionistica*, ove la vita serve solo come base d’azione su cui la fantasia ricama il suo svolgimento. Ivi può raffigurarsi, ad esempio, “Il sussurro del Tempo” – “La Musica dei fiori”, e simili fantasie. *Simbolica*: il massimo dell’astrazione da tutto ciò che è vita. Ivi ogni posa deve essere un simbolo , come nella mia “Danza del Destino” sul *valse triste* di Sibelius, nella “Morte dell’Autunno” di Tciaikowsky [sic]. *Stilizzata*, ove il quadro risulti come un bassorilievo animato, in cui tutto, secondo l’epoca del soggetto, prenda, esagerando, la

linea dello stile, specie nei movimenti, nel disegno delle pose e dei costumi. Per le prime due occorrono le decorazioni dipinte su tela, per le altre ricche stoffe operate, perché il carattere si esprima con l'armonia dei colori e il gioco di luci. Effetti meravigliosi in questo campo ha già raggiunto Leon Bakst, il grande novatore russo.

E con le decorazioni, le luci.

Nelle superbe relazioni tra musica e colore esiste veramente un perfetto connubio nella natura. In ogni paese i suoni, i fiori, gli animali, i disegni e ogni prodotto della fantasia umana, sono legati da una catena di armonia, tanto che si finisce col vedere la musica e udire il colore!

Come disunire i piccoli flauti e tamburi dai fiori fantastici, dai ricami cinesi?... e le rose d'Ispaan e i tappeti persiani e le miniature sull'avorio non sono indissolubilmente avvinti tra loro, come Le Menuet d'Exodet con le parrucche incipriate, i bianchi agnelli del Trianon, e i *Panniers* rosa-azzurri della Pompadour?... E forse mirando i ricami delle contadine russe non sembra che da essi scaturisca la larga, indefinita canzone nostalgica, come se l'avessero intessuta le giovani e vecchie mani, nelle lunghe notti d'inverno al fioco guizzo del lucignolo?...

Con questo non intendo precisamente asserire che ogni tappeto persiano possa essere... suonato in orchestra o una sinfonia di Beethoven.... Ricamata in seta sui cuscini, ma voglio stabilire il forte legame tra musica e colore: di queste due possenti arti dei sensi, per ottenere nella "messa in scena" moderna la maggiore impressione uditiva e visiva.

Così, nei miei mimodrammi stilizzati e impressionistici, ogni personaggio dovrà anche essere seguito sempre da una sua propria luce, che accentui il carattere e il tipo: sino a potere raggiungere sul palcoscenico una vera sinfonia di colori, con effetti profondi e sconosciuti.

Come le "decorazioni", i costumi si suddividono in: *reale*, cioè fedelissimo all'epoca storica non solo nelle linee, ma nelle stoffe, nei colori, negli ornamenti; *impressionistico*, ossia puramente fantastico, irreali, ma che – armonizzando con la decorazione – dia l'impressione di uno stato di animo, di un tipo, di un oggetto; *stilizzato*, cioè storicamente esagerato, per accentuare l'epoca; *simbolico*, ossia senza regola alcuna, ma

– nell’effetto di stoffe lievi, evanescenti e nella ricerca di linee indefinite –
fortemente significativo.

Concludendo, nella creazione dei miei mimodrammi è la ricerca affannosa della perfetta fusione tra la musica, il gesto e il colore: i tre grandi elementi di suprema poesia, per il raggiungimento di una forma purissima e libera di Arte. Poiché l’Arte vera non conosce catene: la definizione limita; la limitazione uccide. Per il suo avvenire il Teatro deve risorgere, liberato dal giogo delle sue tradizioni, e il mimodramma è germe, la sintesi dell’arte teatrale.

TABELLA DELLE CASE DI PRODUZIONE DEDITE AL CINEMA
DI MATRICE COREUTICA (1896-1921 ca.)⁹³⁷

PRODUZIONE	Numero di film prodotti contenenti una o più scene di danza
Alba-film (Napoli)	1
Alberini & Santoni (Roma)	3
Albertini-film (Torino)	2
Ambrosio (Torino)	29
Aquila Film (Torino)	13
Astra-film (Milano)	1
Azzurri-film (Firenze)	1
Bergamo-film (Bergamo)	1
Bernini-film (Roma)	3
Biancagemma-film (Roma)	2
Bob-film	1
Caesar-film (Roma)	10
Campi-film (Torino)	1
Celio Film (Roma)	4
Centauro Film (Torino)	2
Chimera-film (Rom)	1
Cineas (Roma)	1
Cinegrafica Films (Roma)	1
Cines (Roma)	69
Comerio-film + Saffi-Comerio (Milano)	5
Corona-film (Torino)	2
Cosmopoli-film (Roma)	2
D'Ambra-film (Roma)	3
Danimarca	1
A. De Giglio (Torino)	1
De Rosa (Milano)	2
Do.Re.Mi (Roma)	4
Dora-film (Napoli)	1
Elena-film (Napoli)	1
Etna Film (Catania)	1
Etoile-film (Torino)	1
Excelsa-film (Torino)	1
F.A.J.-National (Berlin, Germany)	1
Fert (Torino)	2
Film Artistica "Gloria" (Torino)	6

⁹³⁷ Calcoli operati sulla base di quanto risulta dall'indice dei film muti italiani a carattere coreutico, in appendice al presente testo. La statistica riguarda gli anni compresi tra il 1896 e il 1921, tuttavia, in deroga ai limiti cronologici individuati, è stato incluso in essa anche il film *Zalamort – Der Traum der Zalavie* (Emilio Ghione, 1924), qui preso in esame.

PRODUZIONE	Numero di film prodotti contenenti una o più scene di danza
Film d'Arte Italiana (Roma)	32
Films Genina per la Photodrama (Milano)	1
Films Vay / Armando Vay (Milano)	2
Fratelli Troncone (Napoli)	2
Frères Lumière (Francia)	8
Fulgor-film	1
GB	1
General-Megale film (Roma)	1
Gladiator-film (Roma)	2
Global-film (Roma)	1
Helios Film (Velletri)	2
Itala Film (Torino)	23
Italia-Futurista (Roma)	1
Italica-film (Torino)	1
Jupiter (Torino)	1
L. Gaumont (Francia)	1
L.M.B.-film (Roma)	1
Latium (Roma)	12
Leonardo Film (Torino)	9
Libertas-film (Roma)	3
Lombardo-film (Napoli)	1
Lucarelli (Palermo)	1
Lux-Artis film (Roma)	1
Mari-film (Torino)	1
Medusa-film (Roma)	3
Megale-film (Roma)	2
Micheroux (Milano)	1
Milano Films (Milano)	8
Moderna-Film	1
Monaldi-film (Roma)	1
Monopol-Film (Roma)	1
Musical Film (Milano)	2
Mutoscope and Biograph Syndacate (Londra)	2
Nelson-film (Roma)	1
Novissima-film (Roma)	1
Olimpus-film (Roma)	1
Pagliei (Roma)	1
Palatino –film (Roma)	1
Partenope Film (Napoli)	2
Pasquali e C. (Torino)	11
Pathé-Frères (Francia)	1
Polifilm (Napoli)	2
Quirinus-film (Roma)	2
Raggio (Milano)	1
Rinascimento-film (Roma)	2
Rodolfi-film (Torino)	1
Roma-film (Roma)	6
Savoia Film (Torino)	7

PRODUZIONE	Numero di film prodotti contenenti una o più scene di danza
Shiryaev, Alexander (Russia)	4
Silentium-film (Milano)	1
Società Italiana Eclair (Milano)	1
Società Italiana Pineschi (Roma)	3
Tespi-film (Roma)	4
Tiber-film (Roma)	8
Tirrenia-film (Napoli)	2
Triumphalis Film (Roma)	1
Unitas (Torino)	1
Universal (USA)	1
Vera-film (Roma)	7
Vesuvio Films (Napoli)	2
Volsca-Film (Velletri)	3

ICONOGRAFIA



1. Lyda Borelli in abiti da flamenco, in una scena di *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913)



2. Lyda Borelli vestita da Salomè, in una scena del film *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913)



3. *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* (William Kennedy-Laurie Dickson ed Emile Lauste, 1898)



4. *The Tarantella, an Italian Dance*
 (William Kennedy-Laurie Dickson ed
 Emile Lauste, 1898)



5. Album di Gatti e Dura, *La tarantella*, [I^a edizione: Napoli, 1834], Napoli, Società editrice napoletana, 1984?, tav. 2.



6. Album di Gatti e Dura, *La tarantella*, [I^a edizione: Napoli, 1834], Napoli, Società editrice napoletana, 1984?, tav. 3.



7. Jacques Callot, *Fracischina e Gian Farina* (Balli di Sfessania), stampa, 1621/22. [Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France]



8. Natalia Matveeva in una delle *Neapolitan?* *Dance* filmate da Alexander Shiryayev tra il 1906 e il 1909.

PHILIPPE - BERYL



È la coppia danzante che si esibisce nell'elegante salone d'aspetto del CINEMA AMBROSIO, e che ha fatto e fa parlare di sé tutta la Torino aristocratica e mondana.

Questa coppia debuttò il 1° Ottobre 1913 al Queen's Theatre di Londra con successo strepitoso e rinnovantesi successivamente in una *tournee* di tre mesi in Inghilterra. Venne subito in Italia, e per sei settimane raccolse nuovi allori a Roma, al Grand' Hôtel, ed all'aristocratico Dancing Club, dove convennero circa un centinaio di famiglie, fra le più elette della Capitale. Indi passarono a Torino, al CINEMA AMBROSIO. Anche qui il successo fu fanatico e diventò subito la ricercata da tutte le famiglie più cospicue ed aristocratiche. Ciò è indubbiamente indice della simpatia e della valentia di questa coppia.

Fra le danze eseguite con vero criterio e senso d'arte vanno ricordate: il vero *Tango Argentino*, la *Maxixe Brasilienne*, ed il *Ragtime Americain*.

Mlle Beryl ha avuto l'onore di prodursi in diverse danze con S. A. R. il Duca degli Abruzzi, a Roma; ed in coppia con Mr. Philippe ha danzato a Torino alla presenza di S. A. I. R. la Principessa Laetitia e di S. A. R. la Duchessa di Aosta. Inoltre ha istituita a Torino la *Dancing School* (Via Lagrange, 7) che è frequentata già da un numero considerevole di allievi. Con questo stato di servizio e con le belle doti di cui è adorna, questa coppia, di cui siamo lieti pubblicare una riuscitissima fotografia, ha dinanzi a sé un avvenire radioso, e noi glielo auguriamo sentitamente.

La Vita Cinematografica.

9. «La vita cinematografica», Torino, 22 marzo 1914, a. V, n. 11. La «coppia danzante» Beryl in tournée si esibisce «nell'elegante salone d'aspetto del Cinema Ambrosio». Nel repertorio della coppia «il vero *Tango Argentino*, la *Maxixe Brasilienne*, ed il *Ragtime Americain*»: «il successo fu fanatico»!



10. AA.VV., *Celebri tangos argentini*,
«Maggese Cinematografico», n.13,
1914, p.15.



11.a. Mistinguett e Max Dearly in
La valse chaloupée (Paul-Henry Burguet,
1908)



11.b. Mistinguett e Max Dearly in *La valse chaloupée*
(Paul-Henry Burguet, 1908)



12. Bernabé Simarra, *tanguero* argentino (28 marzo 1913).



13.a. *Afgrunden* (*L'abisso*, Urban Gad, 1910). Asta Nielsen e Poul Reumert durante la "gauchodansen".



13.b. *Afgrunden* (*L'abisso*, Urban Gad, 1910). Asta Nielsen e Poul Reumert in un altro momento della "gauchodansen".



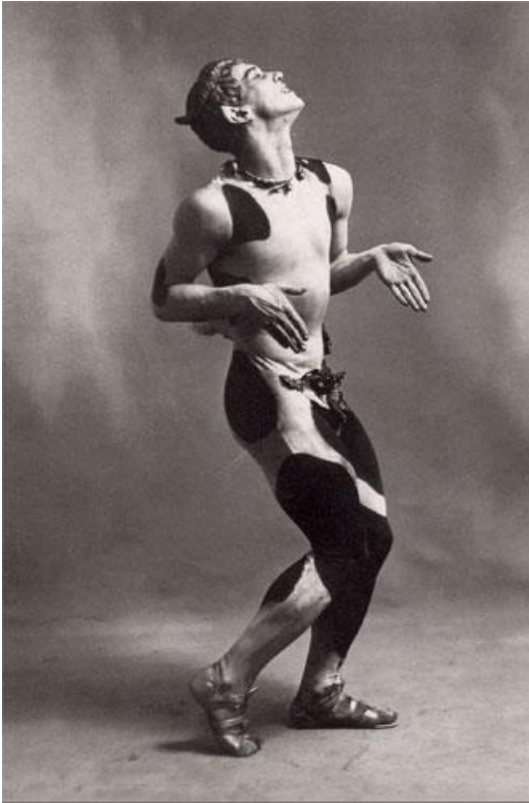
14.a. *Sangue bleu* (Nino Oxilia, 1914). Francesca Bertini e André Habay si esibiscono ne “La danza della morte”.



14.b. *Sangue bleu* (Nino Oxilia, 1914). Ancora Francesca Bertini e André Habay ne “La danza della morte”.



15. Rodolfo Valentino danza un tango in *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, Rex Ingram, 1921).



16. Vaslav Nijinskij protagonista de *L'Après-midi d'un faune*, balletto che coreografò per i Ballets Russes di Djaghilev, nel 1912.



17. Rodolfo Valentino fotografato da Natacha Rambova con un costume molto simile a quello ideato da Leon Bakst per Nijinskij, in occasione de *L'Après-midi d'un faune*.



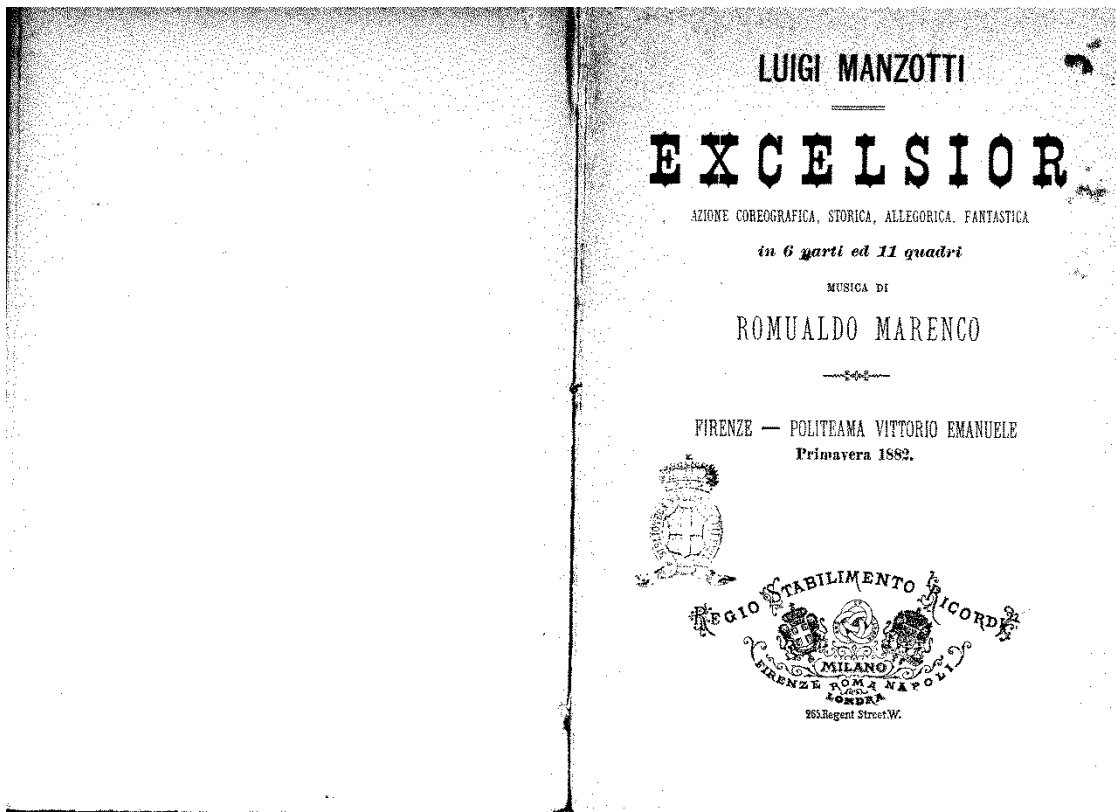
18.a. *Zalamort – Der Traum der Zalavie* (*L'incubo di Za la Vie* Emilio Ghione, 1924). È questa la prima coppia di apache che vediamo ballare nel film.



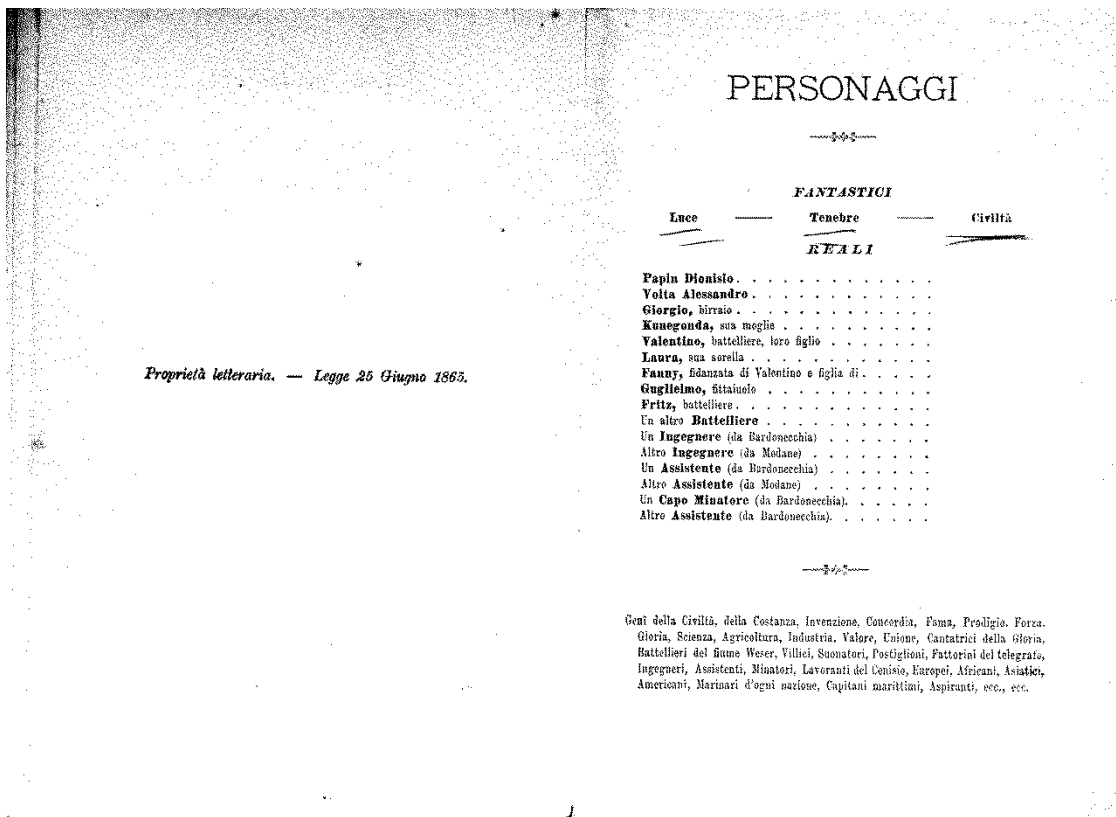
18.b. *Zalamort – Der Traum der Zalavie* (*L'incubo di Za la Vie*, Emilio Ghione, 1924). È questa la seconda coppia che vediamo ballare nel film, in due diverse *tranches*.



19. Francesca Bertini (Pierrot) ed Elvira Radaelli (Fifine), danzano un valzer in *Histoire d'un Pierrot* (Baldassarre Negroni, 1914).



20.a. Frontespizio del libretto del gran ballo *Excelsior*, rappresentato al Politeama Vittorio Emanuele di Firenze, nella Primavera 1882 (ed.: Ricordi, Milano).



20.b. Gran ballo *Excelsior*, libretto, Milano, Ricordi, 1882. Elenco dei personaggi.

DISTRIBUZIONE DELLE DANZE

Quadro II.

- 1.° *La Fama*. — Danza per le prime 8 alliere.
- 2.° *La Otello*. — Variazione per la prima ballerina assoluta.
- 3.° *Il Risorgimento*. — Danza (dei Geni della Fama, Costanza, Concordia, Valore, Invenzione, Amore, Untani e Forza) per l'intero Corpo di ballo e prima ballerina.

Quadro III.

- 1.° *Il Vincitore della Regata*. — Polohetta per la prima ballerina italiana e per il primo ballerino.
- 2.° *Sulle rive del Weser*. — Danza di Pestigioni e Contadinelle, eseguita da 16 coppie di ballerini.

Quadro VI.

- 1.° *Fattorini del Telegrafo*. — Galop vivace, eseguito dal Corpo di ballo e prima ballerina.

Quadro VII.

- 1.° *La Cosmopolita*. — Danza per la prima ballerina.
- 2.° *L'Indiana*. — Danza caratteristica, con accompagnamento di Tarabuck.
- 3.° *Passo a due*, eseguito dai primi ballerini, preceduto da allegorico Adagio.
- 4.° *Omaggio a Lesseps*. — Danza caratteristica di Giocolieri e Danzatrici di diverse parti dell'Egitto, eseguito dall'intero Corpo di ballo.

Quadro ultimo.

- 1.° *La Concordia*. — Quadriglia allegorica-fantastica delle Nazioni, eseguita dall'intero Corpo di ballo e prima ballerina.

☞ A pag. 14, invece di: Piazza del Telegrafo elettrico, leggesi sempre: Cortile nel Palazzo del Telegrafo elettrico.

AL LETTORE

Vidi il monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio ed immaginai la presente composizione coreografica.

È la titanica lotta sostenuta dal *Progresso* contro il *Regresso* ch'io presento a questo intelligente pubblico: è la grandezza della *Civiltà* che vince, abbatte, distrugge, pel bene dei popoli, l'antico potere dell'*Oscurantismo* che li teneva nelle tenebre del servaggio e dell'ignominia.

Partendo dall'epoca dell'Inquisizione di Spagna arrivo al traforo del Cenisio, mostrando le scoperte portentose, le opere gigantesche del nostro secolo.

Ecco il mio *Excelsior* che sottopongo al giudizio di questo colto pubblico.

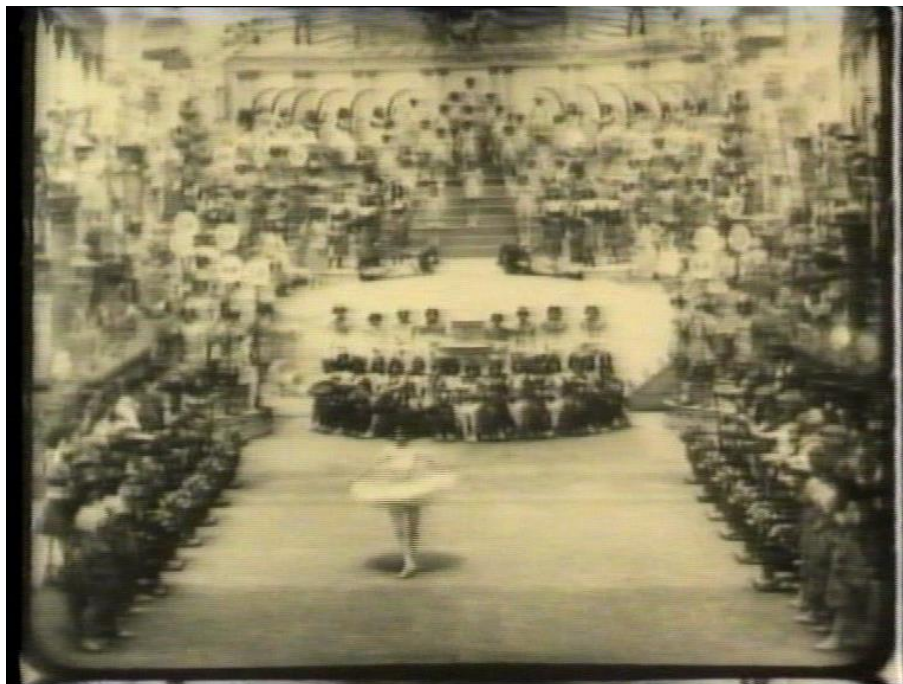
LUIGI MANZOTTI

Excelsior

6-81

1

20.c. *Distribuzione delle danze*, in gran ballo *Excelsior*, libretto, Milano, Ricordi, 1882.



21. *Excelsior* (Luca Comerio, 1913). Nell'inquadratura in campo lungo, la profondità di campo consente di apprezzare l'articolazione visiva della composizione nell'orchestrazione delle masse, parallela alle danze della prima ballerina al centro della scena.



22.a. *Kri Kri balla* (Cines, 1915). In questa scena vediamo ballare i presunti danzatori professionisti.



22.b. *Kri Kri balla* (Cines, 1915). Ora è invece Raymond Frau (Kri Kri) a ballare. La posa che vediamo in foto è evidentemente una parodia del *pas de bourrée couru*.



23. *La Loie Fuller, danses.* [s.d.]. [Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France].



24.a. Danza serpentina in *L'amazzone mascherata* (Baldassarre Negroni, 1914).



24.b. Un altro momento della Danza serpentina in *L'amazzone mascherata* (Baldassarre Negroni, 1914).
Si noti il movimento rotatorio impresso al costume dalle danzatrici, girando su se stesse.



25. Lyda Borelli in costume da Salomè in *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1917).



26. Mario Nunes Vais, *Lyda Borelli in costume da Salomè*, [s.d.]. Si tratta forse del costume indossato dall'attrice per l'allestimento di Ruggero Ruggeri del dramma di Oscar Wilde (*Salomè*, 1893), con la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (1909).



27. Isadora Duncan ritratta con una delle consuete tuniche “alla greca”, in una posa che rievoca la memoria della pittura vascolare greco-antica [s.d.].



28. Francesca Bertini è la ballerina Lelia di Santa Cruz nel film *L'invidia* (Eduardo Bencivenga, 1919). Si noti la posa nella quale si sofferma durante la danza a teatro, in singolare assonanza con quella della Duncan nella foto sopra riprodotta.



29. Vittorina Lepanto è la protagonista di *Salomè* (Ugo Falena, 1910). La vediamo qui durante la celebre “danza dei sette veli”.



30. Ruth St. Denis immortalata con il costume del suo celebre assolo *The Legend of the Peacock* (1914). L’abito è sensibilmente affine a quello raffigurato da Aubrey Beardsley (Vd. Fig. 31).



31. Aubrey Beardsley, *The Peacock Skirt* (1894).



32.a. *Il fiore del deserto* (Cines, 1911). Lahmè (Gianna Terribili-Gonzales) durante la sua “danza di morte”.



32.b. *Il fiore del deserto* (Cines, 1911). Lahmè (Gianna Terribili-Gonzales) in un altro momento della sua “danza di morte”.



33. *Danza dello splendore geometrico.* Si tratta di uno dei pochissimi fotogrammi superstiti del film *Vita futurista* di Arnaldo Ginna (1916).



34. Ileana Leonidoff alias Bianca Belincioni Stagno, “danzatrice e ottima amazzone”, nel film *Thais* (Anton Giulio Bragaglia, 1916). Questo fotogramma la ritrae nella IV. posa, che abbiamo definito “del cigno”. Si noti infatti l’affinità con quella riprodotta in Fig. 35.



35. Svetlana Zakharova in *La morte del cigno* (ph R. Ricci, Teatro Regio di Parma), il celebre assolo che Michail Fokin coreografò per Anna Pavlova (1905).



36.a. Ida Rubiņštejn durante la prima scena di danza del film *La nave* (Gabriellino D’Annunzio e Mario Roncoroni, 1921). Si tratta della “danza di vittoria”.



36.b. Ida Rubiņštejn nel film *La nave* (Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, 1921). Si noti qui il ricorrere dello stereotipo iconografico della "Peacock Skirt" disegnata da Aubrey Beardley. Vd. Fig. 31.



36.c. Ida Rubiņštejn durante la seconda scena di danza del film *La nave* (Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, 1921). Si tratta della "danza dei sette candelabri".



36.d. Ida Ida Rubiņštejn durante la seconda scena di danza de *La nave* (Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, 1921). Si tratta di un altro momento della "danza dei sette candelabri".



37. Vaslav Nijinskij e Ida Rubiņštejn in *Schéhérazade* (Parigi, 1910),
ritratti da George Barbier nel 1913.

FILMOGRAFIA

1. *Accordo di colore* (Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1912) cortometraggio considerato perduto
2. *Afgrunden (L'Abisso)*, Urban Gad, 1910)
3. *Amazzone mascherata, L'* (Baldassarre Negroni, 1914)
4. *L'arcobaleno* (Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1912) cortometraggio considerato perduto
5. *Assenza dei padroni, In* (Cines, 1912),
6. *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915)
7. *Attila* (Febo Mari, 1918)
8. *Bacillo della debolezza, Il* (Cines, 1912)
9. *Bal d'enfants* (Frères Lumière, 1896?)
10. *Ballerine* (Lucio d'Ambra, 1918)
11. *Ballet Mécanique* (Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924)
12. *Barcaiuolo del Danubio, Il* (Leone Roberto Roberti, 1914)
13. *Beyond the Rocks* (Sam Wood, 1922)
14. *A Belated Premiere* (Victor Bocharov, 2004)
15. *Blood and Sand* (Fred Niblo, 1922)
16. *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)
17. *Canto di primavera* (da Mendelsshon), (Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1912) cortometraggio considerato perduto.
18. *Carnevalesca* (Amleto Palermi, 1918)
19. *Come una sorella* (Vincenzo Dénizot, 1912).
20. *Danse des apaches, scène de danse* (Gaston Velle, 1904)
21. *Danse des Ciocciari* (Frères Lumière, 1897)
22. *Danse Saltarello Romano* (Frères Lumière, 1900)
23. *Danse serpentine* n° 765 (Louis Lumière, 1896),
24. *Danse serpentine* (Frères Lumière, 1897, protagonista Leopoldo Fregoli *en travesti*)
25. *Danses cosmopolites* (Pathé Frères, 1907)
26. *Danza, La* (Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1912) cortometraggio considerato

27. *Det Hemmelighedsfulde X* (The Mysterious X/Orders under Seal, Benjamin Christensen 1913-14)
28. *Dumb Girl of Portici, The* (Phillips Smalley, Lois Weber, 1916)
29. *Effetti di luce* (Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena, 1916)
30. *Empreinte ou la main rouge, L'* (Henri Burguet, 1908, prod. Pathe Frères - Film d'Art)
31. *Entr'acte* (René Clair, 1924)
32. *Excelsior* (Luca Comerio, 1913)
33. *Falco rosso, Il* (Film d'Arte Italiana, 1912)
34. *Farfalle, Le* (Cines, 1908)
35. *Fiore del deserto, Il* (Cines, 1911)
36. *Firulì apache* (Ambrosio, 1911)
37. *Les Fleurs* (da Mallarmé), (Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1912) cortometraggio considerato perduto
38. *Four Horsemen of the Apocalypse, The* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, Rex Ingram, 1921)
39. *Giornalissimo* (Ugo Falena, 1914).
40. *Giuliano l'apostata* (Ugo Falena, 1919)
41. *Great Train Robbery, The* (Porter 1903)
42. *Guerra e il sogno di Momi, La* (Segundo de Chomón e Giovanni Pastrone, 1917)
43. *Histoire d'un Pierrot* (Baldassarre Negroni, 1914).
44. *Hotel eléctrico, El* (Segundo de Chomón, 1908)
45. *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916)
46. *Invidia, L'* (Eduardo Bencivenga, 1919).
47. *Krì Krì balla* (Cines, 1915)
48. *Kri Kri e il tango* (Cines, 1913)
49. *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913):
50. *Malìa dell'oro* (Filoteo Alberini, 1905)
51. *Mogli e le arance, Le* (Luigi Serventi e Caramba, 1917).
52. *Mondo baldoria* (Aldo Molinari, 1914)
53. *Nave, La* (Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, 1921)
54. *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* (William Kennedy-Laurie Dickson ed Emile Lauste, 1898)
55. *Neapolitan? Dance* (Alexander Shiryayev, tra il 1906 e il 1909)

56. *Neapolitan? Dance* è in 17,5mm (Alexander Shiryayev, tra il 1906 e il 1909)
57. *Nelly la gigolette* (Caesar-Film, 1914),
58. *Nini Verbena* (Baldassare Negroni, 1913)
59. *Papillons japonaises, Les* (Segundo de Chomón, 1908)
60. *Phono-Cinéma-Théâtre* presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900
61. *Principe di Kaytan, Il* (Aldo Molinari, 1922)
62. *Principessa Bebè, La* (Lucio d'Ambra, 1921)
63. *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia 1917)
64. *Re, le Torri, gli Alfieri, Il* (Ivo Illuminati, 1916)
65. *Robinet ha un tic per il ballo* (Ambrosio, 1910)
66. *Romeo e Giulietta* (Ugo Falena, 1912)
67. *Saffo* (Aldo Molinari, 1918)
68. *Salomè* (Ugo Falena, 1910)
69. *Sangue bleu* (Nino Oxilia, 1914).
70. *Signorina ciclone, La* (Augusto Genina, 1916)
71. *Studio di effetti tra quattro colori* (Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1912)
cortometraggio considerato perduto
72. *Supplizio dei leoni, Il* (Luigi Mele 1914)
73. *Tarantella* (Ambrosio e C., 1906)
74. *Tarantella sorrentina* (Roberto Troncone 1907)
75. *Tarantella, an Italian Dance, The* (William Kennedy-Laurie Dickson ed Emile Lauste, 1898)
76. *Tarantellen af Napoli* (Tarantella a Napoli, Peter Elfelt, 1903)
77. *Thaïs* (Anton Giulio Bragaglia, 1916)
78. *Tigre reale* (Piero Fosco alias Giovanni Pastrone, 1916)
79. *Tigris* (Vincenzo Dénizot, 1913)
80. *Tontolini apache* (Cines, 1910)
81. *Tristano e Isotta* (Ugo Falena, 1911)
82. *Valse bleue, La* (Lucio d'Ambra, 1919)
83. *Valse choupée, La* o *Valse des Apaches executée par les Dahlias / La valz dei teppisti*, identificato come cellula estrapolata dal film *L'Empreinte ou la main rouge*, (Paul-Henry Burguet, 1908) (Vd.)
84. *Valse morose, La* (Cines, 1906)
85. *Venere* (Aldo Molinari, 1919)

86. *Viaggio in una stella, Un* (Cines, 1906), regia di Gaston Velle.
87. *Vita futurista* (Arnaldo Ginna, 1916)
88. *Voyage autour d'une étoile* (Pathé, 1906), regia di Gaston Velle.
89. *Zalamort – Der Traum der Zalavie* (1924)

Bibliografia

- AA. VV., *Celebri tangos argentini* (inserto), «Maggesi cinematografico», n° 13, 1914, pp. 15-26.
- AA. VV., *Enciclopedia Universale*, Le Garzantine, Garzanti, Milano, 2006.
- AA.VV., *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le grand*, 23 voll., Imprimerie impériale, Paris, 1809-1829
- AA.VV., *La cinematografia futurista*, «L'Italia futurista», n° 9, 11 settembre 1916, ora in Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Collana I Meridiani, 2010, pp. 138 e sgg.; anche in Lista, Giovanni, *Il cinema futurista*, Recco-Genova, Le Mani, 2010), pp. 148-153.
- AA. VV. [Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settemelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti], *Cinematografia futurista – Manifesto* (1916), ora in G. Lista, a cura di, *Il Cinema futurista, cit.*, p. 152 (1° ed.: «L'Italia futurista», n° 9, 11 settembre 1916).
- AA.VV., *Treccani filosofia*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2009, vol. II
- AA.VV., *Treccani filosofia*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2008, vol. I
- AA.VV., «L'Unità Cattolica», a. LI (1913) e a. LII (1914): per le referenze bibliografiche dei singoli articoli, Vd. le trascrizioni in appendice al presente testo, pp. 581-681.
- Altman, Rick, *Film/genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004 [1ª ed.: The British Film Institute, 1999].
- Anon[imo] (Guglielmo Giannini), *Le Valse bleu*, «Kines», Roma, 07 marzo 1921
- Anonimo, *Alleanza ...artistica*, «La Tribuna», 12 luglio 1916, p. 3
- Anonimo *I calzoncini femminili in Italia*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 1911
- Anonimo, *La Furlana*, in «La Stampa», Torino, 3 febbraio 1914, p.5.

- Anonimo, *Pope denounces the "new paganism"*, «The New York Times», January 16, 1914.
- Anonimo, *Il Re, le Torri, gli Alfieri* (trama), in *Programma di sala del cinematografo Edison di Firenze*, marzo 1917, ora in Aprà, Adriano; Mazzei, Luca, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 38-40.
- Anonimo, *Suonatori di doppio piffero* (affresco), Tarquinia, Tomba dei Leopardi, 475/470 a.C. circa.
- Anonimo, *Teatro del Corso. Pastelli coreografici*, «Il Resto del Carlino», 2 dicembre 1916, p.3
- Aprà, Adriano, *Il regista-sceneggiatore. Lucio D'ambra ritrovato. Le mogli e le arance e L'illustre Attrice Cicala Formica*, in Aprà, Adriano; Mazzei, Luca, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 5-18.
- Aubert, Charles, *L'art mimique. Suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901.
- Azzurri, Paolo, *Come si possa diventare Artisti Cinematografici. Manuale Teorico-Pratico*, Terza edizione, Edizioni della Scuola Cinematografica "Azzurri", Firenze 1926 (1^a ed.: 1915).
- Balboni, Anna Lisa, *La donna fatale nel cinema muto italiano e nella cultura tra l'Ottocento e il Novecento*, Vespignani Editore, Castrocaro Terme 2006.
- Baratto Gentilli, Lidia, *Euritmia. Introduzione all'arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Milano, Filadelfia Editore, 1975 (1^a ed.: *Euritmia. Introduzione all'arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Milano, Ed. F.lli Bocca, 1939).
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [1^a ed.: *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard – Seuil, 1980].
- Baudry, Jean-Louis, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, «Cinétique», 7-8, 1970 [trad. ingl. Alan Williams, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, «Film Quarterly», Vol. 28, n°2, Winter 1974-75, pp. 39-47]

- Bernardi, Sandro, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007
- Bernardini, Aldo, *Cinema delle origini in Italia: i film "dal vero" di produzione estera, 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008
- Bernardini Aldo, *Cinema Muto Italiano: i film dal vero, 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002
- Bernardini, Aldo; Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 prima parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995
- Bernardini Aldo; Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1911 seconda parte*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996
- Bernardini, Aldo; Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 1-2, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995
- Bernardini, Aldo; Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro 1912 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LV, n. 3-4, 1994, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995
- Bernardini, Aldo; Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 1-2, 1993, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1994
- Bernardini, Aldo; Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1913 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIV, n. 3-4, 1993, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1994
- Bernardini, Aldo, *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1905-1909*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996
- Bernardini, Aldo (con la collaborazione di Vittorio Martinelli), *Il cinema muto italiano - I film dei primi anni. 1910*, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996
- Bertini, Francesca, *Sensazioni e ricordi*, «In Penombra» a. I, n. I, 1918, p. 1.
- Blasis, Carlo, *Manuel complet de la danse*, Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1830
- Blasis, Carlo, *Trattato dell'arte della danza*, edizione critica a cura di Flavia Pappacena, Roma, Gremese, 2008.

- Blasis, Charles, *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo*, Tipografia Bordandini, Forlì, 1830, ora in Pappacena Flavia, a cura di, *Il trattato di Danza di Carlo Blasis, 1820-1830*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 115-172.
- Bousquet, Henri; Martinelli, Vittorio, *La bella Stasià*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova Serie, n.8, Primavera-Estate 1988, pp. 1-16.
- Bousquet, Henri, *Le Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 4, S.I. [Francia], Henri Bousquet, 1993
- Bousquet, Henri; Martinelli, Vittorio, *Filmografia di Stacia Napierkowska*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Nuova Serie, n.8, Primavera-Estate 1988, pp. 17-25.
- Bragaglia, Anton Giulio, *Le canzoni dei Cosacchi e Thais Galizky*, «Cronache d'attualità», 30 luglio 1916, p. 4
- Bragaglia, Anton Giulio, *Danze popolari italiane*, Roma, Edizioni Enal, 1950
- Bragaglia, Anton Giulio, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930
- Bragaglia, Anton Giulio, *Il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929
- Bret, David, *The Mistinguett Legend*, London, Robson Books, 1990
- Brewster, Ben, *What Happened to Pantomime?*, in «Cinema & Cie», n. 2, spring 2003, pp. 15-35.
- Brunamonti, Marco, *Il tango, musica e danza*, [Copyright 2002], Milano, Auditorium, 2010
- Brunetta, Gian Piero, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008
- Burch, Noël, *Il lucernario dell'infinito*, Milano, Il Castoro, 2001 [1ª ed.: *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Editions Nathan/Her, 1990]
- Caine, Barbara; Sluga, Glenda, *L'Europa e la donna 1780-1920*, Porto Sant'Elpidio, Wizarts, 2002
- Calò, Maria Amata, *Il film Excelsior di Luca Comerio*, in Pappacena, Flavia, a cura di, *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, 1998, pp. 133-144.
- Cámara De Landa, Enrique, *Italia, scandales et condamnations: l'introduction du tango en Italie (1913-1914)*, in Ramôn Pelinski, a cura di, *El tango nomade. Études sur le tango transculturel*, Montréal, Tryptique, 1995, pp.172-263.

- Canudo, Ricciotto, *Il Trionfo del Cinematografo*, in «Giornale Nuovo», 25 novembre 1908, ora in Grignaffini Giovanna, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb, 1989, pp. 105-136.
- Canudo, Ricciotto, *Le Septième art et son esthétique*, «L'amour de l'art» (gennaio 1922), trad. it. di Riccardo Redi in: Canudo, Ricciotto, *L'officina delle immagini*, con introduzione e note di Mario Verdone, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966, pp. 85 e sgg.
- Cardone, Lucia, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012
- Carluccio, Giulia, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb, 1999
- Castelló, Manuel, *Los bailes de pareja: cómo bailar, historia, técnica y estilo del vals, tango, cha cha chá, pasodoble, fox trot, rock, salsa y 23 bailes más*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta; Palma de Mallorca, Academia Manolo Castelló, 1997
- Cherubini, B; Bruno, C. (versi); Fragna, Armando (musica), *Za la Mort* (fox moderato), spartito musicale, Milano, Casa Editrice Musicale C.A. Bixio, marzo 1930
- Chiti, Roberto, *Ileana Leonidov*, in id., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1961. t. IV, col. 983
- Cocchi, Franco, *Le macchine da ripresa Prevost*, in «Immagine» Nuova Serie, n. 10, primavera 1989, pp. 20-22.
- Cofini, Marcello, *Tarantella in musica o sia ex tarantula vulgarium musica et choreae. Per una storia della tarantella dalle fonti musicali e non solo... anche un contributo di Daniel Brandenburg su un'inedita descrizione di tarantella*, Salerno, Edizioni Setticlavio, 2001
- Cooper Albright, Ann, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2007
- Corti, Claudia, *La luna rossa e il sole nero. Mito e rito nella Salomè di Oscar Wilde*, in Gambelli, Delia; Malcovati, Fausto, a cura di, *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 135-159.
- Costa, Antonio, *I leoni di Schneider*, Roma, Bulzoni, 2003
- Cristalli, Paola, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVII edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013
- Current, Richard Nelson; Ewing Current, Marcia, *Loie Fuller. Goddess of Light*, Boston, Northeastern University Press, 1997

- D'Ambra, Lucio, *Ballerine. Romanzo cinematografico in 4 parti*, «L'Arte Cinegrafica», Roma, 1, 2, 15 giugno 1918 e 3-4, 15-31 luglio 1918, [Sceneggiatura della prima parte del film. Le parti a seguire non furono mai pubblicate], ora in Aprà, Adriano; Mazzei, Luca, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 41-47.
- D'Ambra, Lucio, *Lettere a S. E. il Ministro dell'Industria su la crisi cinematografica italiana: I. I patrioti dello "sleeping" Roma-Berlino*, «L'Epoca», Roma, VI, 198, 25 agosto 1922, p. 3; *VII. Le Danaidi dell'ufficio soggetti*, «L'Epoca», VI, 208, 6 settembre 1922, p. 3.
- D'Ambra, Lucio, *"L'histoire d'un pierrot" cinematografata*, «La Tribuna», Roma, XXXII, 11 febbraio 1914, p. 3.
- D'Annunzio, Gabriele, *La nave*, a cura di Milva Maria Cappellini, Genova, De Ferrari, 2013
- D'Orazio, Donatello, *Del gesto, del dramma e del cinematografo*, «Cronache d'attualità», Roma, a. V, n. 11-12, novembre-dicembre 1921, pp. 78-80, ora in «Bianco e nero», Anno LXV, n. 3 (fascicolo n. 550)/Anno LXVI, n. 1 (fascicolo n. 551), settembre-dicembre 2004/gennaio-aprile 2005, pp. 153-155
- Dagrada, Elena, *Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini*, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 2010, pp. 299-327.
- Dagrada, Elena, a cura di, *Indici (1981-2002)*, «Immagine. Note di storia del cinema», Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, III serie, nn. 4/6, 2004, Trento, Temi Editrice, 2007
- Dall'Asta, Monica, *Trame spezzate*, Recco-Genova, Le Mani, 2009
- Dalle Vacche, Angela, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin (USA), University of Texas Press, 2008
- Dalle Vacche, Angela, *Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto italiano*, in «Bianco e nero», Anno LXV, n. 3 (fascicolo n. 550)/Anno LXVI, n. 1 (fascicolo n. 551), settembre-dicembre 2004/gennaio-aprile 2005, pp. 143-150
- Dalle Vacche, Angela, *The Diva-Image in 1911: Visual Form, Cultural Specificity, Perceptual Model*, in *La decima musa*, atti del VI Convegno DOMITOR/VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli 21-25

- marzo 2000, a cura di Leonardo Quaresima, Laura Vichi, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, ed. Forum, pp. 127-138.
- Dauzat, Albert, *L'Italie Nouvelle*, Paris, E. Fasquelle, 1909
- De Giorgio, Michela, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992
- Deleuze, Gilles, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubu libri, 1984 [1^a ed.: *Cinéma I – L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983]
- De Martino, Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano, 2009
- Delfrati, Carlo, *Attualità di Jaques-Dalcroze*, in Émile Jacques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008, pp. VII-XI [1^a ed.: *Le rythme, la musique et l'éducation*, Zürich, Edition Foetisch, Hug & Co, Musikverlage, 1925].
- Desrat, G., *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Librairies-Imprimeries Réunies, Paris, 1895
- Di Bernardi, Vito, *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos, 2006
- Di Segni-Jaffé, Louisa, *Introduzione*, in Émile Jacques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008, pp. XIII-XXVIII.
- Di Stefano, Eva, *Klimt: Le donne*, allegato a «Art e Dossier», n° 161, Firenze-Milano, Giunti, 2000
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (1^a ed.: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Parigi, Éditions de Minuit, 2002).
- Duncan, Isadora, *L'Arte della Danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini; Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2007 [1^a ed.: *The Art of the Dance*, London, 1928]
- Duncan, Isadora, *La danza del futuro*, (1902-1903), ora in. Id., *L'Arte della Danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini; Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2007 [1^a ed.: *The Art of the Dance*, London, 1928], pp. 67-76.
- Effe, Saffo, «La rivista cinematografica», Torino, 10 giugno 1923
- Farris Thompson, Robert, *Tango. Storia dell'amore per un ballo*, Roma, Elliot, 2007
- Ferrari, Lidia, *Elogio alla milonga*, in Elisabetta Muraca, *Il tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000, pp. 83-88.

- [Flaubert, Gustave,] *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, L. Conard, 1910
- Flaubert, Gustave, *Salammbô*, Éd. déf., Paris, Charpentier, 1879
- [Flaubert, Gustave,] *La tentation de Saint Antoine, par Gustave Flaubert*, Paris, Charpentier, 1874
- Flaubert, Gustave, *Trois contes (5e éd.)*, Paris, G. Charpentier, 1877
- Flaubert, [Gustave,] *Tutti i romanzi*, a cura di Massimo Colensanti, Roma, Newton Compton editori, 2011
- Flaubert, Gustave, *Viaggio in Egitto*, a cura di Luca Pietromarchi, Como-Pavia, Ibis, 2004 [ed. or.: *Voyage en Égypte*, 1849-1850]
- Frangopulo, Marietta, prefazione a *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in Beumers, Birgit, Bocharov, Victor, Robinson, David, a cura di, *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, pp. 84-88.
- Frobose, Eva, *Zur Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, Dornach, Svizzera, Rudolf Steiner Verlag, 1982
- Fuller, Loïe, *La Danza Serpentina* (1892), brevetto, ora in Patrizia Veroli, *Loïe Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 313-315.
- Fuller, Loïe, *Nuovo genere di messinscena con illusioni ottiche, specificamente destinate alla danza teatrale* (1893), brevetto, ora in Patrizia Veroli, *Loïe Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 316-318.
- Fuller, Loïe, *Una vita da danzatrice*, Roma, Dino Audino Editore, 2013 [1^a ed.: Id., *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Boston, Small, Maynard & Company, 1913]
- Fuller, Loïe, *Nuova combinazione di costume destinato specificamente alla danza teatrale* (1893), brevetto, ora in Patrizia Veroli, *Loïe Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 320-321 [testo originale: *Fuller Marie Louise, Brevet d'invention n. 227107*, Ministère du Commerce e[t] de l'Industrie, République Française, 8 aprile 1893, Bureau pour la Propriété Industrielle, Paris. Il brevetto fu poi registrato negli Stati Uniti con nuovi disegni: *Garment for Dancers*, US Patent n. 518347, 17 aprile 1894].
- Galanti, Bianca Maria, *Dances of Italy*, London, Max Parrish, 1950
- Gardaphe, Fred, *Rudy, Joe, Guido and the Boys. Valentino, la danza e la rappresentazione della mascolinità*, in Alovisio, Silvio; Carluccio, Giulia, a cura di, *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Torino, Edizioni Kaplan, 2010, pp. 260-269.

- Garelick, Rhonda K., *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton (New Jersey, USA) Princeton University Press, 2007
- Gatti; Dura (album), *La tarantella*, [1^a edizione: Napoli, 1834], Napoli, Società editrice napoletana, 1984?
- Gaudreault, André, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004
- Gelli, Piero, a cura di, *Dizionario dell'Opera 2008*, edizione aggiornata da Filippo Poletti, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2007 (1^a ed.: 2005)
- Ghione, Emilio, *Memorie e Confessioni (15 anni d'Arte Muta)*, Milano, Edizione Cinemalia, 1928
- Gianetto, Claudia, *Un viaggio in una stella* in Surowiec, Catherine A., a cura di, *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo del 31° Pordenone Silent Film Festival, Pordenone, 6-13 ottobre 2012, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2012, p. 137.
- Gili, Jean A., *Thaïs*, in «Immagine. Note di storia del cinema», Nuova serie, n° 2, Roma, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, primavera 1986, pp. 1-7.
- Ginna, Arnaldo, *Note sul film d'avanguardia* Vita futurista, redatte per la comunicazione al Centro Studi Bragaglia il 10 maggio 1965, ora in Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, «Bianco e Nero», anno XXVIII – numero 10-11-12, ottobre-novembre-dicembre, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1967, pp. 104-106.
- Gino, *La nave*, in «La Tribuna Illustrata», Anno XXIX, n. 29, 17-24 luglio 1921, p. 3.
- Giraud, Jean, *Le lexique français du cinéma des origines à 1930*, Cnrs, Paris, 1958
- Gordon, Mel, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actor's Studio*, Venezia, Marsilio, 2007, (1^a ed. Marsilio 1992) (1^a ed.: *The Stanislavsky Technique: Russia*, 1987).
- Grifo, Marco, a cura di, *Il Maggese cinematografico*, Torino, Biblioteca Fert, 2005
- Guadagnini, Giuseppe, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografia del Ministero, 1918
- Guido, Laurent, *L'âge du Rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007
- Gunning, Tom, *Attractions, truquages et photogénie: l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907*, in Lagny, Michele et al., a cura di, *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 177-194.

- Gunning, Tom, *Loïe Fuller and the Art of Motion*, in *La decima musa*, atti del VI Convegno DOMITOR/VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli 21-25 marzo 2000, a cura di Leonardo Quaresima; Laura Vichi, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, ed. Forum, pp. 25-34.
- Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010
- Harris, Margareth Haile, *Loïe Fuller: Magician of Light. A loan exhibition at the Virginia Museum, March 12 - April 22, 1979*, Richmond, The Virginia Museum, 1979
- Hess, Rémi, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993 [1^a ed.: Id., *La valse: révolution du couple en Europe*, Paris, A. M. Métailié 1989]
- Huysmans, Joris-Karl, *A ritroso*, Milano, Rizzoli, 1997 [ed. or.: *À rebours*, 1884]
- Iaccio, Pasquale, *Il documentario tra mito stereotipi e realtà*, in Id., a cura di, *L'alba del cinema in Campania : dalle origini alla Grande Guerra (1895 - 1918)*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 3-98.
- Cristalli, Paola, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVI edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2012
- Rondone, Il, *Tigris*, «La Vita Cinematografica», Torino, a. IV, n. 3, 15 febbraio 1913, pp. 55-56
- Jacques-Dalcroze, Émile, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008
- Jandelli, Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006
- Jacques-Dalcroze, Émile, *Premessa*, in Id., *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008, pp. XXIX-XXXIII.
- Kalifa, Dominique, *Archéologie de l'apachisme. Les représentations des peaux-rouges dans la France du XIX siècle*, «Le Temps de l'histoire», n. 4, 2002, pp. 7-25
- Kendall, Elizabeth, *Where she danced*, New York, Alfred A. Knopf, 1979
- Kircher, Athanasius, *Magnes sive de arte magnetica libri tres*, Roma, Typis Vitalis Mascardi, 1654 [1^a ed.: Colonia, 1643]
- Kircher, Athanasius, *Phonurgia Nova*, Campidonae, 1673
- Koegler Horst, *Dizionario Gremese della danza e del balletto* [The Concise Oxford Dictionary of Ballet], edizione italiana a cura di Alberto Testa, Roma, Gremese 2011

- Kostrovickaja, Vera Sergeevna; Pisarev, Aleksej Afanas'evič, *La scuola russa di danza classica. Metodo Vaganova*, Roma, Gremese editore, 2007 (1^a ed.: Leningrado, Iskusstvo, 1968).
- Kress, Eugène, *Le geste et l'attitude. L'art mimique au Cinématographe* (8^e conference), Paris, Comptoir d'Édition de Cinéma-Revue, s.d. [1912]
- Lasi, Giovanni, *Excelsior*, in Cristalli, Paola, a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVII edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca Bologna, 2013, pp. 34-35.
- Leonidoff, Ileana, *Il mimodramma*, «Il Mondo», n. 15, Milano, 1918, p. 10, ora in Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff, cit.*, pp. 35-37.
- Lista, Giovanni, *Il cinema futurista*, Recco-Genova, Le Mani, 2010
- Lista, Giovanni, *La danza come performance individuale da Loie Fuller alle avanguardie*, in Belli, Gabriella, Guzzo Vaccarino, Elisa, a cura di, *La Danza delle Avanguardie*, Milano, Skira, 2005, pp. 59-76.
- Lista, Giovanni, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Hermann Danse, 2006 (1^a ed.: *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Somogy éditions d'art - Éditions Stock, Paris, 1994).
- Lista, Giovanni, *Per una ricostruzione del film "Vita futurista" (1989)*, in Id., *Il cinema futurista*, Recco-Genova, Le Mani, 2010, pp. 199-208.
- Lista, Giovanni, *Loïe Fuller e il cinema*, «Cinegrafie», n° 19, *Il comico e il sublime/The Comic and the Sublime*, Bologna, Le Mani-Cineteca di Bologna, giugno 2006, pp. 115-131.
- Liverani, Francesco, *La Tarantella, ballo popolare napoletano*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. V, Palermo, 1886, pp. 556-559.
- Lotti, Denis, *Emilio Ghione. L'ultimo apache*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008.
- Mazzei, Luca, a cura di, *Biofilmografia*, in Aprà, Adriano; Mazzei, Luca, a cura di, *Lucio d'Ambra. Il cinema*, numero monografico di «Bianco & Nero», Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema, a. LXIII n. 5, settembre-ottobre 2002, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 130-148.
- Luciani, Sebastiano Arturo, *L'Antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce editrice, 1928
- Luciani, Sebastiano Arturo, *L'attore cinematografico*, in «Cronache d'attualità», a. II, n. 19, p. 1
- Magro, Giuseppe, *Za la Mort, tango*, Palermo, F. Ficano, 1927

- Maletic, Vera, *Rudolf Laban. Corpo spazio espressione*, Palermo, L'Epos, 2011 (1^a ed.: *Body Space Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin-New York Amsterdam, Mouton De Gruyter, 1987).
- Mallarmé, Stéphane, *Autre étude de danse. Les Fonds dans le ballet. D'après une indication récente*, ora in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor; Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, pp. 307-309 e Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, pp. 174-178.
- Mallarmé, Stéphane, *Hérodiade* (1864 - 1867), ora in Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, pp. 17-22; 85-89. Anche in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor; Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, pp. 41-49.
- Mallarmé, Stéphane, *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller*, «National Observer», 13 marzo 1893, poi con il titolo *Étude de danse* sul primo numero (giugno-agosto 1895) de «la Revue franco-américaine»; ora in Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, pp. 312-314.
- Marco, San, *Il Vangelo secondo San Marco*; VI,14-29.
- Marey, Etienne-Jules, *Animal mechanism: a treatise on terrestrial and aerial locomotion*, Londres, Henry S. King and Co, 1874.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Abbasso il tango e Parsifal!*, in «Lacerba», 15 gennaio 1914, p. 27.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *La danza futurista (Danza dello shrapnel - Danza della mitragliatrice - Danza dell'aviatore) manifesto futurista*, «L'Italia futurista», anno 2, n. 21 - Firenze, 8 luglio 1917, pp. 1-2 ora in Caruso, Luciano, a cura di, *L'Italia futurista: Firenze 1916-1918*, Firenze, SPES, 1991 (ristampa anastatica)
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica: manifesto futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 18 marzo 1914.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Collana I Meridiani, 2010
- Marinetti, Filippo Tommaso, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1910), ora in Luciano Caruso, a cura di, *Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, 9, Firenze, Spes, Salimbeni, 1980 (Ripr. facs. da: L. Scrivo, a cura di, *Sintesi del futurismo: storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968).

- Martin, John, *Isadora Duncan: la danza*, in Eugenia Casini Ropa, a cura di, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 147-151.
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni venti / 1921-22*, «Bianco & Nero» a. XLII, n° 1/3, gennaio/giugno 1981, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni di Bianco e Nero
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1919*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Edizioni di Bianco e Nero
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film del dopoguerra/1920*, «Bianco & Nero» a. XLI, n° 4/6, luglio/dicembre 1980, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Edizioni di Bianco e Nero
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 1-2, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film degli anni d'oro. 1914 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LIII, n. 3-4, 1992, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1993
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 1-2, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1915 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LII, n. 3-4, 1991, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 prima parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 1-2, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1916 seconda parte*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. LI, n. 3-4, 1990, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1992
- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1917*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 3-4, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991

- Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano - I film della grande guerra. 1918*, numero monografico di «Bianco e Nero», a. L, n. 1-2, 1989, Nuova ERI, Edizioni RAI, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1991
- Marx, Roger, *Une rénovatrice de la danse (1892-1907)*, in Id., *L'Art social*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1913, pp. 211-236.
- Matteo, San, *Il Vangelo secondo San Matteo*; XIV,1-12.
- Mazzeletti, Adriano, *Il jazz in Italia, dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004
- Merwin, Ted, *I. Loie Fuller's influence on F. T. Marinetti's futurist dance*, in «Dance Chronicle», 21:1, London, Routledge, 1998, pp. 73-92 (versione online consultata il 10 September 2013 all'indirizzo <http://dx.doi.org/10.1080/01472529808569297>).
- Messac, Régis, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* [1929], Genève, Slatkine Reprints, 1975
- Metz, Christian, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980 [1^a ed.: *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977]
- Mingozzi, Gianfranco, a cura di, *Francesca Bertini*, Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani, 2003
- Moore, Alex, *Il ballo da sala*, [Copyright 1963-1974] Milano, Mursia, 1990
- Moreau, Gustave, *L'apparizione (1876)*, Acquerello, 106 x 72,2 cm, Parigi, museo del Louvre, dipartimento delle Arti grafiche, fondo del museo d'Orsay, RF 2130, Recto
- Moreau, Gustave, *Salomé dansant devant Hérode (o Salomé; 1874-76)*, Olio su tela, 144 x 103,5 cm, The Armand Hammer Collection; UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, CA, AH.90.48, [Cat. 63].
- Morelli, Alamanno, *Prontuario delle pose sceniche*, ora in *Note sull'arte drammatica rappresentativa; Manuale dell'artista drammatico; Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, con un contributo di Stefania Stefanelli, Trento, Università degli studi, Dipartimento di filosofia, storia e beni culturali, 2007, pp. 243 e ss. [1^a ed.: *Prontuario delle pose sceniche*, Tipografia Borroni e Scotti, Milano, 1854].
- Morini, Enrica, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Milano, Skira, 2000
- Mosconi, Elena, *L'impressione del film*, Milano, Vita e Pensiero, 2006
- Mosconi, Elena, *The Art of "Speaking Silently"*, in «Cinema & Cie», n. 2, spring 2003, pp. 36-46.
- Muraca, Elisabetta, *Il tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000

- Musumeci, Mario, *Un Restauro a tempo di danza*, in Pappacena, Flavia, a cura di, *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, 1998, pp. 145-151.
- Naselli, Carmelina, *L'Etimologia di "Tarantella"*, in Archivio storico pugliese, a. IV, Bari, 1951, fasc. III-IV, pp. 218-227.
- Naselli, Carmelina, *Studi di folklore: drammatica popolare, culto degli alberi, "Tarantella", "Empanadilla"*, Catania, G. Crisafulli, 1953
- Nosenzo, Simona, *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Torino, Fert Rights, 2007
- O.G., *Le pioniere e le martiri della «jupe-culotte»*, in «Secolo XX. Rivista popolare illustrata», a. X, n. 6, giugno 1911, p. 9.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009
- Pappacena, Flavia, *I fondamenti della struttura del ballo*, in Id., a cura di, *Excelsior. Documenti e Saggi*, Roma, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, 1998, pp. 75-90.
- Pappacena, Flavia, *Il nuovo Excelsior di Caramba*, in Id., a cura di, *Excelsior. Documenti e Saggi*, Roma, Di Giacomo editore, Scuola Nazionale di Cinema – Cineteca Nazionale, 1998, p. 119-132.
- Pappacena, Flavia, *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, Roma, 10 dicembre 1999, fascicolo della rivista «Choréographie», Roma, Associazione culturale Choréographie, 2000, pp. 151-164.
- Pappacena, Flavia, a cura di, *Testimonianze*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Atti del convegno, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 10 dicembre 1999, Roma, fascicolo della rivista «Choréographie», Roma, Associazione culturale Choréographie, 2000, pp. 237-258.
- Pellicola, *La cinematografia è un'arte?*, «La Rivista Fono-Cinematografica», a. I, n° 9, dicembre 1907, anche in Redi, Riccardo; Camerini, Claudio, a cura di, *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 35-38.
- Penna, Renato, *La tarantella napoletana*, Napoli, Rivista di etnografia, 1963
- Perrault, Charles, *Cendrillon d'après Ch. Perrault*, Paris, Librairie Hachette [s.d.] (1^a ed.: Id., *Cendrillon in Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*, 1697)

- Piccolo, Laura, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne editrice, 2009
- Pierini, Mariapaola, *Recitazione "promiscua" e laicizzazione del divo*, in Alovisio, Silvio; Carluccio, Giulia, a cura di, *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, Torino, Edizioni Kaplan, 2010, pp. 356-372.
- Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2011
- Poplawski, Thomas, *Iniziazione all'euritmia*, Roma, Edizioni mediterranee, 2011
- Prampolini, Enrico, *Scenografia futurista*, in «La balza futurista», n°3, 12 maggio 1915, pp. 17-21.
- Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra editrice, 1996
- Rasi, Luigi, *L'arte del comico*, Milano, A. Paganini, 1890
- Redi, Riccardo, *Film d'Arte e Teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, 2000.
- Redi, Riccardo, *Il cinema muto italiano*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999
- Rendina, Claudio, *I papi. Storia e segreti*, Roma, Newton & Compton editori, 2005 (prima edizione 1983)
- Renzi, Renzo, a cura di, *Sperduto nel buio*, Bologna, Cappelli, 1991.
- Robinson, David, *Musica delle ombre*, supplemento a «Griffithiana», n. 38/39, ottobre 1990
- Robinson, David, *Voyage autour d'une étoile*, in Surowiec, Catherine A., a cura di, *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo del 31° Pordenone Silent Film Festival, Pordenone, 6-13 ottobre 2012, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2012, pp. 137-138.
- Roche, Pierre, *Une artiste décorateur. La Loïe Fuller*, in «L'Art Décoratif», X, 1907, p. 167
- Rognoni Randi, Eva (E.R.R.), *La nave*, «Bianco e Nero», Roma, nn. 7-8, luglio-agosto 1952, pp. 111-112.
- Rossetti, Dante Gabriel, *Beata Beatrix* (c.1864-70), Oil on canvas, support: 864 x 660 mm, frame: 1212 x 1015 x 104 mm, Tate collection, N01279, London.
- Rossi, Vicente, *Cosas de negros: los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*, Córdoba, Casa editora, 1926
- Sachs, Curt, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966 [1ª ed.: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.G., Berlin, 1933]
- Said, Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2007 (1ªed.: *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978)

- Santoro, Vincenzo; Torsello, Sergio, *Il ritmo meridiano: la pizzica e le identità danzanti del Salento*, Lecce, Aramirè, 2002
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari – Roma, Ed. Laterza, 1992
- Shawn, Ted, *Every Little Movement. A Book about François Delsarte*, New York, Dance Horizons, 1974
- Shelton, Suzanne, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, University of Texas Press, Austin 1990 (1^a ed.: *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, 1981)
- Shelton, Suzanne, *Lo spettacolo dell'Oriente, Ruth St. Denis*, in Casini Ropa, Eugenia, a cura di, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 153-169.
- Silvani, Giovanna, *Il cerchio di Narciso: figure e simboli dell'immaginario wildiano*, Napoli, Liguori, 1998
- Sinisi, Silvana, *L'interprete totale, Ida Rubiņštejn tra teatro e danza*, Novara, Utet, 2011
- Sommer, Sally R., *Loie Fuller, la fata della luce*, in Casini Ropa, Eugenia, a cura di, *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 237-253.
- Spada, Aurelio, *Venere*, «Film», Napoli, 19 settembre 1920
- Stamp, Shelley, *The Dumb Girl of Portici*, in Cristalli, Paola a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVI edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2012
- Steiner, Rudolf, *Euritmia linguaggio visibile. Quindici conferenze tenute a Dornach dal 24 giugno al 12 luglio 1924*, Milano, Editrice antroposofica, 1997
- Studlar, Gaylyn, *Out-Salomeing Salome*, in *Visions of the East: Orientalism in Film*, a cura di Matthew Bernstein, Gaylan Studlar, New Brunswick (New Jersey, USA), Rutgers University Press, 1997, pp. 99-129.
- Studlar, Gaylyn, *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York, Columbia University Press, 1996
- Surowiec, Catherine A., a cura di, *Le Giornate del Cinema Muto*, Catalogo del 31° Pordenone Silent Film Festival, Pordenone, 6-13 ottobre 2012, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2012.
- Sweeney, John, *Programma 6: La muta di Portici. Auber, Pavlova, Weber*, in Cristalli, Paola a cura di, *Il Cinema Ritrovato XXVI edizione*, catalogo del festival, Bologna, Cineteca di Bologna, 2012, p. 172.
- Tagliaferri, Maurizio, *L'Unità Cattolica. Studio di una mentalità*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1993

- Tani, Gino, *Storia della danza. Dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983
- Tharrats, Juan-Gabriel, *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen*, Paris, L'Harmattan, 2009
- Toschi, Paolo, *A question about the Tarantella*, in «Journal of the International Folk Music Council», vol. II, London, 1950, p. 19.
- Trilussa (Carlo Alberto Salustri), *Tango e Furlana, 1913/1914*, ora in Trilussa, *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Costa e Lucio Felici, Milano, Mondadori – I Meridiani, 2004, pp. 946-947.
- Trombetta, Sergio, *Vaslav Nižinskij*, Palermo, L'Epos, 2008.
- Vaganova, Agrippina, *Le basi della danza classica*, a cura di Alessandra Alberti e Flavia Pappacena, Roma, Gremese Editore, 2007 (3^a ed.: Leningrado-Mosca, Iskusstvo, 1948)
- Väliaho, Pasi, *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010
- Verdone, Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, in «Bianco e Nero», anno XXVIII – numero 10-11-12, ottobre-novembre-dicembre, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1967
- Verdone, Mario, a cura di, *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Ravenna, Longo Editore, 1984
- Veroli, Patrizia, *Loie Fuller*, Palermo, L'Epos, 2009
- Veroli, Patrizia, *Loie Fuller's Serpentine Dance and Futurism: Electricity, Technological Imagination and the Myth of the Machine*, in Berghaus, Günter, a cura di, *Futurism and the Technological Imagination*, «Avant garde: revue interdisciplinaire et internationale [des] arts et littérature[s] au XXe siècle», volume 24, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 125-148.
- Veroli, Patrizia, *Una pioniera del modernismo*, in Duncan, Isadora, *L'Arte della Danza*, Duncan, Isadora, *L'Arte della Danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini; Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2007 [1^a ed.: *The Art of the Dance*, London, 1928], pp. 11-55.
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001
- Von Laban, Rudolf, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Walter Seifert Verlag, 1920
- Walker, Alexander, *Rodolfo Valentino*, Milano, Bompiani, 1977

- Wilde, Oscar, *Salomè*, a cura di Alberto Arbasino, Milano, BUR, 2006 [1^a ed.: *Salomé: drame en un acte*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893]
- Wollen, Peter, *Fashion/Orientalism/The Body*, «New Formations», n.1 Spring 1987, pp. 5-33.

Risorse Online:

- AA. VV., *Enciclopedia Treccani*, edizione online, consultabile all'indirizzo:
<<http://www.treccani.it/enciclopedia/>>
- AA. VV., *Vocabolario Treccani*, edizione online, consultabile all'indirizzo:
<<http://www.treccani.it/vocabolario/>>
- AA. VV., *Russi in Italia*. Il sito è il risultato del progetto finanziato del Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica, finalizzato alla ricostruzione della presenza russa in Italia nella prima metà del Novecento, in rapporto alla cultura e alla società italiana. Indirizzo:
<<http://www.russinitalia.it>>
- CM, *Farfalle, Le* (Cines, 1908):
scheda relativa al film, nel database de "Le giornate del cinema muto"
<http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=5002>
- Hadj-Moussa, Ratiba, *Le Corps dansant au cinéma*, in «Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies», vol. 3, n° 2-3, 1993, pp. 205-221 (consultato online all'indirizzo <http://id.erudit.org/iderudit/1001199ar>)
- Guido, Laurent, «*Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles?*». *Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», [online] n° 56, 2008, messo online il 01 dicembre 2011, consultato il 20 dicembre 2011. URL: <<http://1895.revues.org/4068>>
- S.A., *Tarantellen af Napoli* (Tarantella a Napoli, di Peter Elfelt, 1903):
scheda relativa al film nel database online di "European Film Gateway"
<<http://www.europeanfilmgateway.eu/it/>>,
pagina web presso la quale è visibile una copia del film.
- Uffreduzzi, Elisa, *Salomé, modern dance and the liberation of female body in early cinema*, paper presentato nel corso del convegno internazionale Doing Women's Film History: Reframing Cinema Past & Future, hosted by the Centre for Research in Media and Cultural Studies, University of Sunderland, in association with Women's Film

History Network-UK/Ireland (13-15 April 2011), scaricabile online all'indirizzo
<<http://wfh.wikidot.com/dwfh-full-programme>>.

Uffreduzzi, Elisa, *Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica*,
in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n.s., n°3, marzo 2013
<<http://www.cinergie.it/?p=2295>>.

S.A., <http://www.todotango.com/English/creadores/cain.html>

Gabrielli, Aldo, *Grande Dizionario Italiano*, Milano, Hoepli, versione online
<http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano>.