

## Speciale

### **Orientalismo nel cinema muto italiano Una seduzione coreografica**

L'orientalismo nel cinema muto si è spesso manifestato attraverso la danza, forma di seduzione per eccellenza, che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento venne fortemente influenzata dalla dilagante fascinazione occidentale per l'Oriente, sia nelle forme del balletto che per quanto riguarda l'allora nascente danza moderna. L'arte tersicorea, in quanto spettacolo del movimento, è un *topos* ricorrente del primo cinema e più in generale interviene spesso all'interno del cinema muto, che per ovvie ragioni insiste più sull'interpretazione fisica che su quella verbale. Dunque l'Oriente impronta di sé la danza internazionale e questa è a sua volta motivo cinematografico ricorrente: ne deriva che le varie cinematografie nazionali, durante il primo decennio del Novecento, risultano "coreograficamente" affette dalla *maladie d'Orient*. Ci occuperemo qui del caso italiano, la cui produzione del periodo muto è ricca di scene di danza. Tra queste ne sceglieremo alcune di chiara matrice orientalista, per sottoporle a un'approfondita analisi filmica e del gesto coreografico. Prima di giungere a questa fase analitica, sarà opportuno procedere a una definizione preliminare del concetto di orientalismo e del quadro storico-antropologico e culturale di riferimento.

#### *Per una definizione di "orientalismo"*

Qualsiasi riflessione sul concetto di orientalismo non può prescindere oggi dal celebre saggio del 1978<sup>1</sup>, in cui Edward Said, oltre a definire inequivocabilmente il campo d'indagine individuato dal termine, ne descriveva analiticamente le principali tappe evolutive, mediante un approccio interdisciplinare. È dunque a quel testo che faremo riferimento, per la necessità di chiarire *d'abord* quale sia il nostro oggetto di riflessione, segnatamente nelle sue contaminazioni con la danza e il cinema, arti del movimento che nel fervore culturale a cavallo tra Ottocento e Novecento, trovano innumerevoli occasioni d'incontro.

Said 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<sup>2</sup>". 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<sup>3</sup>". 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 tempo<sup>4</sup>: se ne ricava un territorio che grossomodo si estende dal Marocco alla Cina, nel grande calderone che diviene l’orientalismo a metà Ottocento.

Con un salto funambolico funzionale al nostro discorso, da quel fatidico 1312 giungiamo al 1798, quando l’invasione napoleonica dell’Egitto aprì la strada all’orientalismo moderno<sup>5</sup>. L’occupazione francese impresso una forte accelerazione all’interesse occidentale nei confronti dell’Oriente, anche per effetto della *Description de l’Égypte*<sup>6</sup> sull’*humus* culturale europeo: grazie alla campagna napoleonica si andava ampliando il bagaglio di suggestioni, immagini e conoscenze a disposizione degli orientalisti per *creare* un Oriente “addomesticato” e dunque meno pericoloso<sup>7</sup>. Certo l’orientalismo nei secoli XIX e XX ebbe un’ampia diffusione anche perché le distanze geografiche si ridussero<sup>8</sup>, cosicché l’Europa colonialista che andava alla ricerca di nuovi mercati e risorse da sfruttare trasformava l’orientalismo stesso “da discorso di dotti a istituzione imperiale<sup>9</sup>”. 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.

### *Orientalismo coreografico: la matrice letteraria*

Sia per Nerval che per Flaubert vale la stessa considerazione: “Le loro opere di ispirazione orientale costituiscono una parte significativa della loro *oeuvre* complessiva<sup>10</sup>”. Basterà qui ricordare per il primo *Voyage en Orient* (1851<sup>11</sup>) e per il secondo il *Voyage en Égypte* (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<sup>12</sup>” 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<sup>13</sup>”.

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*<sup>14</sup> (1862-1879), ne *La tentation de Saint Antoine* (soprattutto nella prima delle sue tre redazioni<sup>15</sup>, che contiene la descrizione di una danzatrice che balla con un aspide) 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. 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”<sup>16</sup>.

Quella stessa “danza dell’ape” affiorava dalle pagine del *Voyage en Égypte*, proprio nelle sensuali movenze di Kuchuk Hanem<sup>17</sup> e da quelle stesse pagine emerge anche il referente della danza di Salomé, così come l’autore la descrive minuziosamente in *Hérodias*<sup>18</sup>. Ancora nel *Voyage* si trova: “Kuchuk si è spogliata ballando. Quando si è nuda, si tiene solo un fisciù<sup>19</sup> con cui si fa il gesto di nascondersi e si finisce col gettar via il fisciù; 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<sup>20</sup>”. 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 Salomé, così come ce l’hanno consegnata la tradizione e il dramma di Wilde ad essa intitolato (1893).

### *Balletto e danza moderna: nel segno dell'orientalismo*

Seguendo il *fil rouge* dell'orientalismo siamo arrivati all'ultimo decennio dell'Ottocento, quando la dilagante voga orientale, oltre alla pittura e alla letteratura, contagia anche l'arte coreutica occidentale, che in quel periodo era interessata da una forte spinta innovatrice<sup>21</sup>. Se la compagnia dei Ballets Russes (Parigi, 1909-1929) fondata da Sergej Djaghilev con i migliori artisti del Teatro Mariinskij, segnò un capitolo importante per la nascita del "balletto moderno"<sup>22</sup>, è nell'America del secondo Ottocento che vanno ricercate le origini della danza moderna e segnatamente in tre figure mitiche: Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, le tre pioniere della danza libera, che si formarono forse inconsapevolmente nel segno del magistero di François Delsarte, i cui principi pedagogici per attori, cantanti lirici e oratori, furono diffusi negli Stati Uniti dal suo allievo Steele McKaye<sup>23</sup>. Ciò che ci interessa qui sottolineare è il fatto che due su tre delle pioniere della coreutica moderna crearono la propria danza nel segno dell'orientalismo. Difatti 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 Fuller<sup>24</sup>, la cui *Danse Serpentine* (1892) altro non era in fondo che una rivisitazione della proverbiale danza dei veli<sup>25</sup>, che Ruth St. Denis, il cui capolavoro, *Radha. La danza dei cinque sensi* (1906), metteva in scena una dea indiana. Sappiamo inoltre che Ruth St. Denis si trovava a Parigi nel 1900, anno nel quale la città ospitò l'Esposizione Universale nell'ambito della quale le danze orientali furono "presentate pubblicamente dalle delegazioni giavanesi, siamesi e giapponesi"<sup>26</sup>. In quella stessa Esposizione "a tal punto era arrivata la sete del diverso, che [...] Cléo De Mérode danzatrice francese, di buona formazione accademica<sup>27</sup>, dovette esordire in una serie di 'danze cambogiane' che poi divennero il suo cavallo di battaglia per molti anni. Il pubblico [...] non rifiutò la contraffazione di Cléo De Mérode, al contrario: la curiosità che si era fatta desiderio prendeva la strada della produzione in serie"<sup>28</sup>.

La Fuller dal canto suo 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'Ottocento ne fecero la sigla di un Oriente in gran parte inventato. [...] Già la *Serpentine* di Loie si prestava ad essere percepita in questa chiave"<sup>29</sup>.

Vi era quindi, sia da parte della Fuller che della St. Denis, la consapevolezza di portare in scena l'Oriente, attraverso la danza. Proprio la serpentina della Fuller, nelle innumerevoli versioni delle sue imitatrici, fu protagonista di svariati film del cinema delle origini<sup>30</sup>. In effetti il cinema fin dai suoi albori ha attinto a vario titolo alla danza, in quanto spettacolo del movimento, che si prestava ad animare le prime inquadrature, fisse e autarchiche. Si pensi ad esempio al repertorio del *Phono-Cinéma-Théâtre*, presentato nella stessa Esposizione Universale di Parigi del 1900, la cui programmazione attinse a piene mani al repertorio del balletto classico.

### *L'orientalismo coreutico nel cinema muto italiano*

Se l'Oriente "costruito" dall'orientalismo impronta di sé la danza internazionale a cavallo tra Ottocento e Novecento e la danza è a sua volta motivo cinematografico ricorrente transnazionale<sup>31</sup>, allora è lecito supporre che l'Oriente coreutico contagi anche la produzione cinematografica italiana del periodo muto. In effetti, già alla semplice lettura dei titoli e delle trame dei film italiani del periodo muto (1905-1931), risultano innumerevoli<sup>32</sup> i film nei quali la danza gioca un ruolo, nelle sue varie forme, diegetizzate e non. Nel cinema muto italiano si ritrovano film di entrambe le

categorie, ma prenderemo qui in esame soltanto il caso delle danze diegetizzate, poiché è in quella specifica categoria di film comprensivi di scene di danza che l'orientalismo gioca un ruolo semantico e coreografico fondamentale.

Tra gli esempi rivelatori di uno stretto rapporto tra danza e orientalismo figura innanzitutto *Salomè*, il film che Ugo Falena realizzò per la Film d'Arte Italiana nel 1910<sup>33</sup>. Protagonista della celebre “danza dei sette veli” era in quel caso Vittorina Lepanto, nei panni di una robusta Salomè (fig.1), che si muoveva attraverso una fantasiosa mescolanza di stilemi del balletto classico (come *tendu*, *développé* e *arabesque*) 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 in una gestualità flessuosa che intendeva evocare l'immaginario orientalista coevo, esasperando i *cambré* della schiena e ricorrendo ai proverbiali sette veli<sup>34</sup>.



Fig. 1 Vittorina Lepanto in *Salomè* (Ugo Falena, 1910)

Rinviando ad altra sede per l'analisi di quella coreografia<sup>35</sup>, ci soffermeremo qui in particolare su un altro esempio di danza orientaleggiante diegetizzata all'interno di un film muto italiano. Il titolo in questione è *Come una sorella*<sup>36</sup>. Si tratta di un film del 1912, realizzato da Vincent C. Dénizot per l'Itala Film di Torino, con la fotografia di Segundo de Chomón<sup>37</sup>. È la storia di una stella del varietà, Nelly (Lydia Quaranta), che s'innamora del famoso aviatore John Kasalewsky (Giovanni Casaleggio) e pur di stargli vicino accetta di prendersene cura “come una sorella”. Poi, quando il giovane si fida con Kate (Bertha Nelson), la figlia di un milionario, Nelly si allontana da lui e trova lavoro in un ospedale, lo stesso dove finirà il ragazzo, in seguito a un incidente. Per Nelly sarà l'occasione di far innamorare di sé John, mentre la fidanzata si tirerà indietro di fronte alle pessime condizioni del giovane dopo l'incidente.

Le scene di danza presenti nel film sono in realtà due, ma quella che interessa il discorso orientalista è soltanto una, la prima<sup>38</sup>, nella quale ci viene presentata Nelly come “la star dell'Alhambra<sup>39</sup>”. Su 30'56” di durata complessiva del film, la danza arriva al minuto 01:00 e si protrae per quarantasette secondi<sup>40</sup>, 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 (figg. 2-7) si articola in quattro quadri<sup>41</sup>:



Fig. 2 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

1) Totale, colore giallo<sup>42</sup>. John 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 da destra<sup>43</sup>; indossa un costume che diremmo “da odalisca”. Dopo aver indugiato in un primo passo “trattenuto”, Nelly 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;



Fig. 3 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

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 rosso<sup>44</sup>, 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 tra noi e la danzatrice<sup>45</sup>. La coreografia termina con un giro di Nelly su se stessa su entrambi i piedi<sup>46</sup>, a passo cadenzato, ancheggiando lievemente e portando il velo dietro le spalle.



Fig. 4 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)



5. Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

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”<sup>47</sup> che la incornicia (fig. 6). 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.



Fig. 6 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

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.



Fig 7 Lydia Quaranta in *Come una sorella* (Vincent C. Dénizot, 1912)

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. 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 fuscaccia stretta in 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<sup>48</sup>”, 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<sup>49</sup>”. Quegli stessi pantaloni che pochi giorni prima aveva visto indosso al danzatore Hassan el-Bilbesi, definendolo “acconciato e vestito da donna<sup>50</sup>”. 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”?



Fig. 8 Gianna Terribili-Gonzales in *Il fiore del deserto* (Cines, 1911)

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 torna in forma simile ne *Il fiore del deserto*<sup>51</sup> (Cines, 1911<sup>52</sup>), un altro film che ben esemplifica la convergenza di orientalismo e modernismo coreutico nel cinema muto italiano, attraverso le due scene di danza che contiene (figg. 8-9).



Fig. 9 Gianna Terribili-Gonzales in *Il fiore del deserto* (Cines, 1911)

In esse, sia nella prima – funzionale alla presentazione della protagonista, la danzatrice Lahmè interpretata da Gianna Terribili-Gonzales – che nella seconda – nella quale quest’ultima danza avvolta nelle spire di un serpente – figura il motivo coreografico ricorrente del giro su se stessa,

compiuto su entrambi i piedi, a passo cadenzato, segno evidente del fatto che si tratta di un *topos* orientalista piuttosto frequentato a quel tempo. 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<sup>53</sup>”. Insieme al velo, è questa a quanto sembra la coreografia della seduzione orientale nel cinema muto italiano: un giro su se stesso, ma su entrambi i piedi, perché l’Occidente non perda l’equilibrio, obnubilato dalle ammalianti moine delle danzatrici di un Oriente addomesticato, ma dal fascino pur sempre temibile.

Elisa Uffreduzzi

## Note

<sup>1</sup> Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2007; le seguenti citazioni provengono dall’edizione italiana.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>4</sup> *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”.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>6</sup> *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, Parigi, 1809-1829.

<sup>7</sup> E. Said, *op. cit.*, p. 92.

<sup>8</sup> È del 1869 la costruzione del canale di Suez.

<sup>9</sup> E. Said, *op. cit.*, p. 100.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>11</sup> Cfr. la versione online dell’Enciclopedia Treccani, alla voce “Nerval” (<http://www.treccani.it/enciclopedia/gerard-de-nerval/#operen-1>).

<sup>12</sup> E. Said, *op. cit.*, p. 182.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>14</sup> Gustave Flaubert, *Salammbô*, Parigi, Charpentier, 1879, p. 344. Per la versione in lingua italiana, cfr. Massimo Colensanti (a cura di), *Flaubert, tutti i romanzi*, Roma, Newton Compton, 2011, p. 382.

<sup>15</sup> La prima risale al 1848-1849, la seconda al 1856 e la terza fu pubblicata nel 1874. Cfr. M. Colensanti, *Nota introduttiva all’opera*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 714.

<sup>16</sup> Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, Parigi, Charpentier, 1874, p. 48. Per la traduzione italiana, cfr. M. Colensanti (a cura di), *op. cit.*, p. 728.

<sup>17</sup> Cfr. Luca Pietromarchi (a cura di), Gustave Flaubert, *Viaggio in Egitto*, Como-Pavia, Ibis, 2004, p. 121.

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, *Trois contes*, Parigi, Charpentier, 1877, pp. 238-241. Per la versione in italiano, cfr. M. Colensanti (a cura di), *op. cit.*, pp. 842-843.

<sup>19</sup> 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”.

<sup>20</sup> Cfr. L. Pietromarchi (a cura di), *op. cit.*, p. 123.

<sup>21</sup> Cfr. Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002, cap. VIII.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>24</sup> Per un approfondimento su Loïe Fuller, cfr. Tom Gunning, “Loïe Fuller and the Art of Motion”, in Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa*, Udine, Forum, pp. 25-34; Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007; Rhonda K. Garelick, *Electric Salome: Loïe Fuller’s Performance of Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2009; Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Parigi, Stock-Somogy, 1994; Sally R. Sommer, “Loïe Fuller, la fata della luce”, in Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 237-253.

<sup>25</sup> Cfr. Elisa Uffreduzzi, *Salomé, modern dance and the liberation of female body in early cinema*, relazione tenuta al convegno internazionale “Doing Women’s Film History: Reframing Cinema Past & Future”, Centre for Research in

Media and Cultural Studies, University of Sunderland, 13-15 Aprile 2011, scaricabile online a questo 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 Patrizia Veroli, *Louï Fuller*, pp. 313 e sgg.

<sup>26</sup> A. Pontremoli, *op. cit.*, p. 157.

<sup>27</sup> Si tratta della stessa Cléo De Mérode che in quella medesima edizione dell'Esposizione Universale partecipò ai film del Phono-Cinéma-Théâtre.

<sup>28</sup> Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 315.

<sup>29</sup> P. Veroli, *op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>30</sup> Alcuni esempi: *Annabelle Serpentine Dance* (Thomas A. Edison, 1894, interprete Annabelle Withford Moore); *Danse Serpentine n. 765* (Louis Lumière, 1896, interprete ignota); *La Création de la Danse Serpentine* (Segundo de Chomón, 1908, interpreti ignote), ecc. In molti di questi film è interessante l'uso del colore per restituire l'effetto delle luci policrome utilizzate nello spettacolo teatrale originale. Cfr. Federico Pierotti, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Recco-Genova, Le Mani, 2012, pp. 30-32 e p. 34.

<sup>31</sup> Per maggiori approfondimenti sul tema della danza e il ritmo nel cinema muto si segnalano in particolare: Laurent Guido, *L'âge du Rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Losanna, Payot, 2007; Id., "Rhythmic Bodies/Movies: Dances as Attraction in Early Film Culture", in Wanda Strauven, (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded: Film Culture in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 139-156; Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford, Oxford University Press, 2011; Gaylyn Studlar, "'Out-Salomeing Salome': Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism", in Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (a cura di), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Londra, I.B.Tauris, 1997, pp. 99-128.

<sup>32</sup> Dallo spoglio dei 21 volumi de *Il cinema muto italiano (1905-1931)* di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, Roma, Nuova ERI/Edizioni RAI-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1980-1996, risultano numerosi i film dalla cui trama è lecito supporre che vi fosse una scena di danza. Come è noto, molti di questi sono andati perduti, tuttavia ne citeremo qui alcuni a titolo d'esempio, dei quali è stata verificata la reperibilità e che, a fronte della visione, hanno confermato la presenza di scene di danza: *Il bacillo della debolezza* (Cines, 1912), *In assenza dei padroni* (Cines, 1912), *Il supplizio dei leoni* (Luigi Mele, 1914), *Kri kri balla* (Cines, 1915), ecc., nonché *La nave* (1921), di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, con la celebre danzatrice Ida Rubinstein.

<sup>33</sup> Il film è giunto fino a noi mutilo di quello che presumibilmente doveva essere l'ultimo quadro, stando alla copia conservata presso La Cineteca del Friuli (Gemona). Titolo copia: *Salomè*, lunghezza originale: 285m, lunghezza copia (nitrate, 35 mm) Cineteca del Friuli: 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 del solo ultimo quadro.

<sup>34</sup> Da Elisabetta Simeons Bongi, *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, Firenze, Diple, 2008: *Tendu*: tesò, esteso; ad esempio in "battement tendu" (p. 53). *Arabesque*: posizione del corpo visto di profilo, con il peso su una gamba mentre l'altra è distesa all'indietro ad angolo retto e le braccia possono assumere diverse posizioni (p. 18). *Développé*: sviluppato; movimento nel quale la gamba operativa è alzata piegata e lentamente estesa verso una posizione aperta in aria (p. 29). *Cambré*: arcuato; il corpo è piegato all'altezza della vita in tutte le direzioni, mentre la testa segue il movimento del corpo (p. 26).

<sup>35</sup> Per la puntuale analisi della scena della danza dei sette veli nel film di Falena si rinvia a E. Uffreduzzi, *op. cit.*, pp. 3-5. Si noti che a funzionare da settimo velo era in quel caso la sopravveste che Vittorina Lepanto/Salomè si toglieva prima di iniziare a danzare.

<sup>36</sup> 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".

<sup>37</sup> Cfr. Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, "Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1912 prima parte", *Bianco & Nero*, vol. LV, n. 1-2, 1994, pp. 113-115.

<sup>38</sup> La seconda scena fa parte della sequenza di un ballo che si svolge durante un ricevimento, in un'elegante casa alto-borghese.

<sup>39</sup> Cfr. didascalia "Nelly, de ster van de Alhambra", nella copia visionata presso Eye Library (Amsterdam). Vedi nota n. 36.

<sup>40</sup> Dei quali la danza vera e propria occupa solo quattordici secondi (01:10-01:24).

<sup>41</sup> In pratica la suddivisione in quattro quadri simula un raccordo sull'asse.

<sup>42</sup> Probabilmente si tratta di un'imbibizione.

<sup>43</sup> Destra, vista frontalmente.

<sup>44</sup> Cfr. nota n. 42.

<sup>45</sup> Probabilmente si tratta di una sovrimpressionazione. Il fuoco suggerisce la presenza di uno dei due bracieri in proscenio, parte della scenografia e visti nella prima inquadratura.

<sup>46</sup> Diverso dalla *pirouette*: "Un giro completo del corpo su di un piede". E. Simeons Bongi, *op. cit.*, p. 43.

<sup>47</sup> Di nuovo, probabilmente in sovrimpressionazione.

---

<sup>48</sup> L. Pietromarchi (a cura di), *op. cit.*, p.92.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 93-94.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 68-69.

<sup>51</sup> 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".

<sup>52</sup> Cfr. A. Bernardini, V. Martinelli, *op.cit.*, pp. 189-190.

<sup>53</sup> Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 40.