



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCRITTURE E PROGETTI PER LE
ARTI VISIVE E PERFORMATIVE

DAL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO: EVOLUZIONE E
RAPPRESENTAZIONE DI DIVERSI STILI DI DANZA NEL CINEMA

RELATORE

Prof. Lorenzo Donghi

CORRELATORE

Prof. Fabrizio Fiaschini

Tesi di Laurea
Magistrale di
Greta Brambilla
Matricola n. 545743

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Introduzione.....	5
1. Dalle origini al cinema muto: il corpo in movimento tra sperimentazione e danza.....	9
1.1 Il precinema e i primi studi.....	9
1.2 Loïe Fuller e la danza serpentina	14
1.3 Il cinema delle origini	15
1.4 Il corpo nel cinema muto: David W. Griffith e la scuola di danza Denishawn	17
1.5 Il movimento danzato di Charlie Chaplin	20
2. Il balletto classico: dal palcoscenico allo schermo.....	24
2.1 Le origini.....	24
2.2 Danza e cinema nella Russia delle avanguardie.....	29
2.3 George Balanchine: padre del neoclassicismo e coreografo di Hollywood.....	32
2.4 <i>Fantasia</i> : rappresentazione della danza nel cinema d'animazione	37
2.5 <i>The Red Shoes</i> : il balletto nel cinema tra tradizione e crisi	40
2.6 <i>Billy Elliot</i> e <i>Black Swan</i> : riproposizione del balletto <i>Il lago dei cigni</i> nel cinema contemporaneo	41
3. La danza moderna e contemporanea: rivoluzione teorica e corporea	45
3.1 Teorie del movimento e nascita della danza moderna.....	45
3.2 La danza contemporanea	50
3.3 Danza e cinema nell'espressionismo tedesco	52
3.4 Corpi in movimento e <i>New Waves</i>	54
3.5 La danza delle streghe in <i>Suspiria</i> di Luca Guadagnino	55
4. La danza jazz nel musical classico hollywoodiano	58
4.1 La codificazione del <i>theatrical jazz</i> e l'egemonia coreutica nel musical hollywoodiano	61
4.2 Le <i>chorus line</i> e il corpo corale di Busby Berkley	62
4.3 Tip tap e performance atletica.....	65
4.3.1 Fred Astaire e Ginger Rogers.....	65
4.3.2 La Golden Age di Gene Kelly.....	68
4.4 Rielaborazioni contemporanee: il citazionismo di <i>La La Land</i>	72
5. Rock and roll, disco e la danza come liberazione	76
5.1 Il rock and roll nel cinema e la nostalgia degli anni Cinquanta	78
5.2 La nascita della disco dance e la “ <i>Saturday night fever</i> ”	80
5.3 La liberazione del corpo queer: <i>The Rocky Horror Picture Show</i> ed <i>Emilia Pérez</i>	83
6. La cultura hip hop: l'esordio della breakdance nel cinema degli anni Ottanta e la sua riproposizione nel nuovo millennio.....	86
6.1 La rappresentazione del breaking nel cinema degli anni Ottanta	87
6.2 Critiche di rappresentazione socioculturale	89
6.3 L' <i>hip hop</i> come fenomeno commerciale negli anni Duemila: <i>Save the Last Dance</i> e la <i>Step Up saga</i>	90

7. La danza nel musical postmoderno: estetica da videoclip e influenze della cultura pop	94
7.1 Il musical postmoderno: ibridazione, videoclip ed estetica dell'eccesso.....	95
7.1.1 <i>The Blues Brothers</i>	96
7.1.2 <i>Moulin Rouge!</i>	97
Conclusioni.....	100
Bibliografia	105
Sitografia.....	106

Introduzione

Questo elaborato si propone di analizzare il legame profondo e in continua evoluzione che intercorre tra il cinema e la danza. L'obiettivo primario è quello di dimostrare come la macchina da presa non si sia mai limitata a registrare passivamente il corpo in movimento, ma lo abbia interiorizzato, traducendolo e rielaborandolo attraverso il linguaggio audiovisivo. La tesi si compone di una differenziazione per stili coreutici, in cui ognuno di essi viene analizzato partendo da una contestualizzazione storico-artistica e teorica, per poi passare all'analisi di film come casi di studio che ne esemplificano le implicazioni estetiche, culturali e sociali.

Il primo capitolo posa le basi della ricerca esaminando la transizione dal precinema alla nascita della cinematografia, evidenziando come la volontà di catturare e riprodurre il movimento dinamico e in particolare il gesto danzato, si intrecciasse perfettamente con le aspirazioni tecnologiche dell'epoca. Attraverso una presentazione dei principali dispositivi ottici, si dimostra come la danza sia stata fondamentale nella nascita del nuovo mezzo cinematografico. In questo scenario si nominano pionieri dell'epoca come Thomas Edison e la creazione del suo studio cinematografico Black Maria, all'interno del quale si filmarono alcune delle prime danze serpentine. Figura chiave di questo passaggio è la danzatrice Loïe Fuller, la cui danza fantasmagorica, caratterizzata da lunghi drappi a estensione dei suoi arti, diede vita a effetti visivi spettacolari e innovativi per la macchina da presa. Si prosegue poi con il cinema delle origini dei fratelli Lumière e di Georges Méliès. In particolare, si evidenzia come in un pilastro della storia del cinema come *Le Voyage dans la Lune*, Méliès abbia impiegato come attori acrobati, circensi e ballerini, che hanno contribuito a dare all'opera un aspetto spettacolare dato dai movimenti danzati. Allo stesso modo David W. Griffith, si avvale della collaborazione della celebre scuola di danza Denishawn, per mettere in atto le potenzialità dei principi coreutici applicati alla regia. Si affronta poi la figura chiave di Charlie Chaplin; la tesi analizza come egli abbia trasformato il proprio corpo in un veicolo espressivo capace di comunicare una molteplicità di emozioni senza mai ricorrere alla parola. La sua iconica camminata e la mimica corporea si uniscono al movimento danzato, integrando all'interno della sua comicità elementi del balletto classico.

A partire dal secondo capitolo, la tesi comincia la sua suddivisione per stili affrontando il balletto classico. Dopo un'inquadratura storica e teorica del genere, l'attenzione si sposta sulla percezione e sulla costruzione dell'archetipo del ballerino classico, un immaginario strettamente connesso alla simbologia de *Il lago dei cigni*, che si interseca con tre film emblematici: *The Red Shoes*, *Billy Elliot* e *Black Swan*. Attraverso queste pellicole viene

mostrato come il cinema abbia rappresentato il balletto oscillando tra la dedizione totalizzante e fatale all'arte, la rottura degli stereotipi legati alla danza classica come l'ossessione per la perfezione.

Il terzo capitolo prende in esame la danza moderna, mettendo in luce un concetto parallelo: così come la danza moderna nasce dal netto rifiuto dei canoni e delle regole rigide del balletto classico, come teorizzato ampiamente dai teorici François Delsarte, Émile Jacques-Dalcroze e Rudolf Laban, allo stesso modo il cinema vive stagioni di rottura e liberazione dalle grammatiche narrative tradizionali. Questo parallelismo si analizza attraverso il cinema espressionista tedesco, la *Nouvelle Vague* francese e il *New American Cinema*. Il capitolo si conclude con il remake di *Suspiria* diretto da Luca Guadagnino nel 2018. L'analisi evidenzia il significato dell'opera che, differenziandosi dal film originale di Dario Argento, sostituisce la danza classica con la danza moderna, trasformandosi in un horror d'autore ambientato nella Berlino degli anni Settanta dove un covo di streghe praticano la *modern dance*. Il film diventa così un'opera fortemente rappresentativa perché capace di rievocare e includere l'eredità espressiva di danzatrici del passato come Martha Graham e la *Hexentanz* di Mary Wingman.

Il quarto capitolo affronta la danza jazz, definendola come il motore espressivo principale della tradizione del musical hollywoodiano e di Broadway. Se ne analizzano gli aspetti tecnici, ma anche il lato politico del genere, tra cui le origini, le complesse dinamiche di appropriazione culturale e la sua progressiva assimilazione da parte della cultura bianca. Successivamente, il capitolo ripercorre l'evoluzione della macchina da presa nel musical: dalle geometrie rivoluzionarie di Busby Berkley, legate alla nascita delle *chorus line*, dei backstage musical e dei film *all talking - all singing - all dancing*, fino all'eleganza di Fred Astaire e Ginger Rogers. Di questi ultimi si evidenzia la profonda devozione verso l'arte coreutica e la scelta di registrarne le performance attraverso lunghi piani sequenza, indispensabili per mostrare la bellezza del movimento nella sua interezza, contribuendo a fare del musical il vero cinema del popolo negli anni difficili del Secondo dopoguerra. Con Gene Kelly e i grandi musical della Golden Age, la tesi analizza l'introduzione del corpo atletico del performer-ballerino e il momento in cui la danza cessa di essere una mera interruzione spettacolare per diventare un espediente narrativo. Questo si analizza in film come *An American in Paris* e *Singin' in the Rain*. A chiusura del capitolo si parla di *La La Land*, inteso come musical contemporaneo che rende omaggio ai classici del passato, rielaborandone i codici registici, canori e coreografici all'interno di un contesto contemporaneo.

Il quinto capitolo unisce il rock and roll e la disco dance, teorizzandoli come danze della liberazione. Il rock and roll viene esaminato come catalizzatore della liberazione giovanile degli

anni Cinquanta e analizzato attraverso il fenomeno della *fifties nostalgia* esploso negli anni Ottanta con film iconici come *Grease*. In questo ambito, la *social dance* e i balli di gruppo vengono indagati come nuove pratiche sociali che, riflesse nello schermo, sono capaci di parlare a un pubblico adolescenziale e di trasformarsi in veri e propri cult della storia del cinema. La disco dance degli anni Settanta viene invece inserita nel contesto storico delle prime rivolte della comunità LGBTQ+ e delle minoranze marginalizzate, per le quali le piste da ballo diventano luoghi sacri di espressione e liberazione corporea e sessuale. A questo scenario si affianca l'analisi di *Saturday Night Fever*, un'opera tanto celebre quanto controversa, affrontata sia per le sue concomitanze con la cultura della disco *dance*, sia per la rappresentazione della mascolinità tossica, della bianchizzazione del fenomeno e delle ingiustizie sociali. Il capitolo si conclude con l'analisi comparata di *The Rocky Horror Picture Show* ed *Emilia Pérez*, scelti per il loro profondo legame con la libertà queer e le tematiche della transessualità, affrontate ed esplicitate anche attraverso i numeri di danza. Pur differendo notevolmente per epoca storica, tecniche audiovisive, trame e scopi, entrambi i film condividono l'uso della danza e del canto come strumenti di liberazione.

Il sesto capitolo analizza l'avvento e l'impatto della cultura hip hop. Dopo aver delineato la storia della disciplina, la tesi prende in esame i primi film degli anni Ottanta (*Flashdance*, *Breakin'*, *Style Wars* e *Wild Style*), dimostrando come il medium cinematografico sia stato determinante per la diffusione e la popolarizzazione internazionale dello stile, provocando allo stesso tempo significativi cambiamenti interni alla cultura stessa (tra cui la ridefinizione terminologica da *b-boying* a *breakdance*). Successivamente, la trattazione compie un salto temporale fino agli anni Duemila per affrontare la rinascita del fenomeno dopo la sua interruzione tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta. Attraverso film come *Save the Last Dance* e la saga di *Step Up*, rivolte a un pubblico prevalentemente adolescenziale, vengono analizzate le analogie, le trasformazioni e le controversie legate all'adattamento della *street dance* per le logiche commerciali del cinema, insieme alle tensioni sociali e razziali che continuano ad accompagnare queste narrazioni.

Il settimo e ultimo capitolo si focalizza sul musical postmoderno, esaminando l'influenza che il linguaggio dei videoclip e la cultura pop hanno esercitato sul cinema contemporaneo. I film presi ad esempio sono *The Blues Brothers*, tra i primi a intraprendere questo percorso di frammentazione e contaminazione, e *Moulin Rouge!*, con la sua quantità di citazioni e rielaborazioni pop.

In conclusione, la tesi affronta temi legati alla contemporaneità come i social media, specialmente TikTok, dove brevissimi frammenti danzati estrapolati da serie TV e film famosi

(*Wednesday, Barbie, Saltburn*) si staccano dall'opera originale per diventare tendenze globali riprodotte su scala di massa. Infine, si parla brevemente della performatività corporea nel panorama contemporaneo e alle trasformazioni che la danza sta affrontando all'interno degli spazi e degli ambienti della realtà virtuale.

1. Dalle origini al cinema muto: il corpo in movimento tra sperimentazione e danza

Il rapporto tra corpo e movimento costituisce uno degli elementi fondanti della rappresentazione visiva ben prima della nascita del cinema. Già nei dispositivi del precinema, l'interesse per la riproduzione del movimento si traduce in una serie di sperimentazioni tecniche e scientifiche volte a scomporre e ricomporre l'azione nello spazio e nel tempo. In questo contesto, il corpo in movimento emerge come uno dei soggetti privilegiati di osservazione. Con l'avvento del cinema alla fine del XIX secolo, tale interesse trova una nuova forma di espressione: la possibilità di registrare e riprodurre il movimento in maniera continua; non è un caso che tra i primi soggetti filmati compaiano danze, performance e gesti coreografici, che permettono di esplorare le potenzialità del nuovo mezzo. La danza, quindi, è sempre stata un soggetto perfetto e di conseguenza lo sono stati ballerini, artisti, acrobati, dando vita a un passo a due che continua da allora.

1.1 Il precinema e i primi studi

Già a partire dal Settecento alcuni dispositivi come la lanterna magica¹ e la scatola ottica, erano utilizzati nei gabinetti di fisica come strumento di divulgazione scientifica, per osservare fenomeni naturali e le loro conseguenze tramite illusioni ottiche. Questi strumenti sfruttano fenomeni come la persistenza della visione e il movimento apparente, mostrando come una rapida successione di immagini statiche possa essere percepita come movimento continuo, un principio fondamentale per la nascita del cinema.

Riprodurre il movimento della vita e il suo mutare nello spazio e nel tempo è quindi stato un obiettivo fin dalla nascita dei primi dispositivi medialità; le vedute mostrate dal Mondo novo², grazie ai cambiamenti della luce, davano l'illusione del cambiamento dal giorno alla notte e quindi del passaggio del tempo.

¹ La lanterna magica è un apparecchio di proiezione ottica sviluppato nella seconda metà del XVII secolo, associato agli studi di Christiaan Huygens. Il dispositivo è costituito da una sorgente luminosa (una candela o una lampada a olio), un sistema di lenti convergenti e una lastra di vetro su cui è dipinta o incisa l'immagine: la luce, attraverso la lastra e le lenti, proietta l'immagine ingrandita su una superficie. Impiegata in ambito scientifico, educativo e spettacolare, la lanterna magica rappresenta uno dei principali antecedenti del cinema, in quanto introduce il principio della proiezione di immagini.

² Il Mondo novo (o scatola ottica) è un dispositivo ottico diffuso tra XVIII e XIX secolo, costituito da una scatola all'interno della quale erano inserite immagini dipinte o stampe prospettiche, osservabili attraverso apposite lenti. Utilizzato soprattutto in contesti popolari e ambulanti, offriva vedute di città, paesaggi esotici o scene narrative, creando un'esperienza visiva immersiva e individuale che anticipa alcune forme di spettacolarizzazione dell'immagine tipiche del precinema.

Per parlare dello studio del movimento è opportuno citare Joseph-Antoine Plateau che, dopo le elaborate ricerche sulla persistenza retinica³ di quegli anni, brevetta un interessante giocattolo filosofico chiamato anortoscopio, che richiede un'impeccabile precisione nel disegno delle immagini in successione. Plateau è per questo considerato un precursore del cinema d'animazione e come colui che scopre il principio del disegno animato⁴. Plateau si occupa di ottica ed è grazie a questa scienza di riferimento che riesce a creare nel campo artistico delle illusioni di visione, interessandosi di come le immagini vengano percepite dall'occhio e di conseguenza da tutto il resto del corpo, sconvolgendo i sensi di chi guarda: "la sua formazione in campo artistico, oltre che in quello matematico e fisico, la capacità di realizzare gli apparecchi di dimostrazione e i dispositivi che progetta, lo portano a vivere la fisica con la sistematicità del ricercatore puro e, insieme, come un luogo dove si incontrano differenti competenze che possono agire in modo sinergico e favorire così l'indagine scientifica e la sua più ampia diffusione."⁵ L'anortoscopio in quanto primo dispositivo di sua invenzione è un esempio di come i suoi studi scientifici lo portano a creare un oggetto non solo di divulgazione educativa, ma anche di rilevanza artistica; consiste in un sistema composto da un'immagine intenzionalmente deformata e da un disco rotante provvisto di fessure radiali e il principio di funzionamento si basa sulla sincronizzazione tra la rotazione del disco e l'osservazione attraverso le fessure. Questo permette all'immagine distorta di venire percettivamente ricomposta dall'occhio umano, apparendo corretta e proporzionata. Questo fenomeno è reso possibile dai meccanismi della percezione visiva e dalla persistenza retinica, che consente la fusione temporale di stimoli visivi discontinui. Dopo l'invenzione dell'anortoscopio Plateau brevetta il primo fenachistiscopio, un dispositivo ottico che mostra attraverso un disco di cartone ruotabile i disegni in successione. Il primo disco raffigurava proprio "un ballerino che prende vita da sedici differenti pose disegnate sul disco per eseguire una giravolta sul posto, quando si fa girare il disco davanti a uno specchio si vedono con sorpresa tutti questi piccoli ballerini girare su sé stessi."⁶

Da qui in poi l'idea di proiettare immagini in movimento diventa sempre più popolare e diversi studiosi sviluppano le loro ricerche e molto spesso le figure di riferimento per mostrare le

³ La persistenza retinica è il fenomeno per cui un'immagine rimane impressa sulla retina per una frazione di secondo dopo la sua scomparsa; questo principio consente alla rapida successione di immagini statiche di essere percepita come movimento continuo, costituendo uno dei presupposti teorici alla base dei dispositivi ottici del precinema e, successivamente, del cinema.

⁴ D. Pesenti Compagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET Università, Torino 2007, p. 119

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p.121

fotografie animate sono ballerini e figure danzanti. Nel 1870 Henry Renno Heyl tiene uno dei primi spettacoli a pagamento di immagini fotografiche in movimento, proiettando proprio sei fotografie di una coppia di ballerini che ballano un valzer e sei di un acrobata che compie una piroetta. Per ogni scatto ne vengono stampati tre esemplari da proiettare con il fasmotropio, ovvero un fenachistoscopia da proiezione. Le fotografie vengono riportate lungo la circonferenza di un grande disco di ferro montato dietro l'otturatore della lanterna magica.⁷

Lo stesso principio di ricerca sull'immagine in movimento viene eseguita da Etienne-Jules Marey, un medico e filosofo francese che sviluppò la cronofotografia, che consiste nello scattare e registrare in un'immagine unica le varie posizioni di un soggetto nel tempo. Marey sviluppò la cronofotografia nell'ambito dei suoi studi sul movimento che rivolse in particolare al volo degli uccelli, alla corsa dei cavalli e al movimento umano. Il dispositivo, chiamato "fucile fotografico", consentiva di registrare attraverso la regolare e continua apertura e chiusura dell'otturatore, una successione di immagini che scomponavano il gesto nelle sue diverse fasi per poi ricomporle in un'unica rappresentazione visiva. L'attenzione di Marey si concentrò non solo sul dispositivo tecnico, ma anche sulla preparazione del soggetto in movimento: per analizzare il cammino umano fece indossare ai soggetti una tuta nera su sfondo scuro, sulla quale erano applicate linee bianche lungo le articolazioni e le parti laterali del corpo, così da rendere più leggibili le traiettorie del movimento.

Sempre parlando di sperimentazioni fotografiche anche gli studi di Eadweard Muybridge si basano sui corpi in movimento. Muybridge rappresenta una figura centrale nel passaggio dalla rappresentazione artistica statica all'analisi del movimento. Attraverso la fotografia sequenziale, come nella serie *The Horse in Motion* del 1878, scompone l'azione in una successione di immagini che rendono visibili fasi altrimenti impercettibili, trasformando il gesto in un fenomeno osservabile e analizzabile. Nonostante Muybridge non si occupi direttamente di danza, la sua scomposizione fotografica del movimento introduce un modello analitico del gesto che influenzerà la concezione del corpo nelle pratiche coreografiche e, successivamente, nella danza del cinema.

Negli stessi anni delle prime sperimentazioni fotografiche della cattura del movimento, c'è un altro studioso che si occupa di restituzione di immagini animate in movimento. Il suo nome è Émile Reynaud ed è noto per aver presentato al pubblico le sue pantomime luminose, proiezioni animate proiettate al pubblico grazie all'utilizzo del teatro ottico. Il suo obiettivo era quello, come per gli altri dispositivi dell'epoca, di riprodurre l'illusione del movimento. Reynaud,

⁷ *Ibidem*, p. 198

diversamente dai suoi colleghi, non proviene dagli studi scientifici, ma coltiva il suo interesse per l'ottica grazie alla collaborazione delle sale del progresso della città di Puy-en-Valey dove tiene delle conferenze illustrate su temi scientifici che gli permettono di scoprire le potenzialità divulgative delle proiezioni luminose.⁸ È in questo contesto che Reynaud costruisce il primo prassinoscopio, “un dispositivo che combina il principio su cui si basano fenachistiscopi e zootropi con le più elementari leggi della riflessione speculare: al centro di un cilindro rotabile, in tutto simile a uno zootropio ma privo di fessure, è posto infatti un prisma di piccoli specchi che riflettono le figure raffigurate in successione sulla banda collocata all'interno; facendo girare il dispositivo, appare il riflesso di un'immagine che si anima con una precisione, una morbidezza e soprattutto una luminosità mai ottenute fino ad allora.”⁹ Il primo prassinoscopio del 1876 permette in primo luogo di avere un'immagine inquadrata, ovvero di isolare la figura dall'insieme, in secondo luogo di esibire dei personaggi in movimento secondo una concezione teatrale. Reynaud dà, infatti, un nuovo nome all'apparecchio, chiamandolo prassinoscopio-teatro, avvicinandosi così alla riproduzione teatrale su un dispositivo pre-cinematografico. In questo caso i personaggi si muovono su uno sfondo intercambiabile e su un palco in miniatura.¹⁰ Gli spettacoli che mise a punto Reynaud con l'utilizzo del prassinoscopio sono considerati come i precursori del cinema d'animazione; il suo apparecchio si serviva di un prassinoscopio a proiezione che proiettava su uno schermo le immagini animate delle sue piccole strisce, dando ai suoi micro spettacoli le dimensioni d'uno spettacolo pubblico a partire dal 1892.¹¹ Successivamente il più perfezionato teatro ottico permette a Reynaud di utilizzare una pellicola a scorrimento di celluloidi, così da non avere più le strisce di fotografie limitate, ma possono contenerne centinaia, così da consentire la realizzazione di una vera e propria storia animata. Le brevi narrazioni animate di Reynaud, della durata compresa tra i sei e i quindici minuti, erano composte da disegni realizzati direttamente sulla pellicola, immagine per immagine, e successivamente proiettati nel suo teatro ottico. Le proiezioni erano arricchite da fondali scenografici dipinti dallo stesso Reynaud, che cambiavano in relazione allo sviluppo delle vicende dei personaggi. Si trattava di storie semplici ed essenziali, con un numero ridotto di personaggi, che si muovevano con eleganza all'interno di ambienti colorati dai toni delicati, vicini all'estetica dell'illustrazione per l'infanzia. Delle cinque pantomime realizzate da

⁸ D. Pesenti Compagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET Università, Torino 2007, p. 133

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 134

¹¹ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, 2014, p. 7-8

Reynaud tra il 1889 e il 1894, solo due sono giunte fino a oggi: *Pauvre Pierrot* e *Autor d'une cabine*.¹²

Da qui in poi si sviluppano le tecniche riguardanti la riproduzione della realtà in movimento in riferimento a Thomas A. Edison che, grazie ai suoi brevetti, si avvicina alla spettacolarità popolare. Edison viene ricordato per l'invenzione del kinetografo, utilizzato per la ripresa, e per il kinetoscopio, utilizzato per la proiezione di immagini in movimento, che vennero sviluppati sul piano tecnico grazie a William Kennedy Laurie Dickson. Si ottennero dei "micro spettacoli che il pubblico poteva osservare, individualmente, attraverso un oculare applicato sulla parte alta di una grossa scatola contenente appunto la pellicola impressionata. Con ulteriori perfezionamenti, il kinetoscopio, il cui funzionamento era azionato dall'introduzione di una moneta nell'apposita fessura, venne diffuso in America e in Europa a partire dal 1894, ottenendo un notevole successo al pubblico."¹³ La differenza tra gli spettacoli di Edison e quelli precedenti era che ora il pubblico poteva osservare delle vere e proprie figure umane, filmate, ed era questo che catturava principalmente l'attenzione degli spettatori. Si poteva assistere a fatti autentici, successi davvero, non più mediati dal disegno di un artista. Gli spettatori erano spinti anche da un'attrazione *voyeuristica* di poter sbirciare da un piccolo foro, ma una volta appagata la curiosità scompariva la voglia di vedere sempre il medesimo spettacolo. Edison e Dickson si ingegnarono per costruire un vero e proprio studio cinematografico, chiamato Black Maria all'interno del quale poter girare a qualsiasi ora del giorno dei veri e propri piccoli cortometraggi per ampliare l'offerta dei loro spettacoli, i cui soggetti variavano tra artisti di teatro, circensi, ballerini, che si esibivano principalmente utilizzando abilità fisiche e mimica del corpo.

Edison era appassionato di danza e "già nel 1894 si dedica alla ripresa di danze etniche dello spettacolo *Greatest Show on Earth* di Barnum e Riley come *Short Stick Dance* con i danzatori indiani e *Paddle Dance*, eseguito dalle danzatrici delle isole Fiji o *Sioux Ghost Dance*, danza rituale di invocazione dei defunti con adulti e bambini protagonisti."¹⁴

Non solo, Edison dedica il suo studio cinematografico Black Maria alla realizzazione di cortometraggi riguardanti imitazioni della famosa danza serpentina di Loïe Fuller. Il primo *Annabelle in the Butterfly Dance*, risale al 1895 e rappresenta la ballerina Annabelle Moore che, con un ampio vestito, si muove sinuosa nello spazio roteando e agitando le braccia. È un filmato

¹² *Ibidem*, p. 8

¹³ *Ibidem*, p. 11

¹⁴ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 7

dalla breve durata di circa sessanta secondi il cui obiettivo non era quello di raccontare una storia, ma mostrare il corpo in movimento, creando uno spettacolo visivo.

1.2 Loïe Fuller e la danza serpentina

Uno degli esempi più celebri riguardanti gli spettacoli al kinetoscopio è la danza serpentina che all'inizio del XX secolo diventa popolare tra ballerine e registi dell'epoca. Questa danza consiste nell'avere dei bastoni come estensione delle braccia della ballerina, dai quali pendono drappi che si collegano anche al costume indossato. Ai movimenti delle braccia, di conseguenza, si ampliano quelli del tessuto che vanno a creare degli effetti ottici che si sposano perfettamente con le possibilità della ripresa cinematografica e che permettono di creare delle illusioni ottiche. L'inventrice della danza serpentina è la danzatrice Loïe Fuller, che inizia la sua carriera negli Stati Uniti per poi spostarsi in Europa per cercare fortuna nel 1892. Quando Loïe Fuller arriva a Parigi, davanti al teatro delle Folies-Bergère nota con stupore come davanti al teatro ci fosse un cartellone che promuoveva proprio la "danzatrice serpentina" Maybelle Stewart, che si rivelò essere una danzatrice che aveva osservato e imitato la danza inventata da Fuller nelle sue esibizioni newyorkesi e trasportata in Europa prima di lei. Loïe Fuller però dimostra di essere la vera danzatrice serpentina in un'esibizione davanti al direttore delle Folies-Bergère, Édouard Marchand, che licenzia Maybelle Stewart e concede lo spettacolo da solista a Loïe Fuller. L'esibizione consisteva in un numero di danza durante il quale Fuller era avvolta in un costume di seta bianco che la avvolgeva completamente, lasciando libero solo il volto e le mani. All'interno del costume erano cucite delle aste che, collegate al movimento delle braccia, modellavano il tessuto dandogli delle forme ondulate, roteanti e continui, che davano l'illusione ottica di una formazione e deformazione continua del corpo della ballerina, che si trasformava in figure diverse. Dopo la sua prima esibizione al teatro delle Folies-Bergère tutta Parigi parlava di Loïe Fuller creando un successo senza precedenti e fece iniziare così la carriera di una delle danzatrici più importanti d'Europa. Nonostante il suo successo, Loïe Fuller è stata spesso criticata per il suo aspetto fisico poco aggraziato, per la sua statura bassa e per la sua età avanzata, trent'anni, che all'epoca era considerata un'età di pensionamento ballerine e artiste del music hall. Appena però l'artista saliva sul palco a prevalere non erano i passi di danza, ma i movimenti che faceva con il corpo e le braccia, l'unione unica tra l'azione umana, la potenza della sua tecnologia e i paesaggi onirici evocati da questa combinazione corpo-macchina. Loïe Fuller aveva inventato una nuova forma d'arte in equilibrio tra organico e inorganico, nelle cui esibizioni non si limitava a interpretare ma diventava le forme che disegnava, le assorbiva con

il proprio corpo. Nonostante la sua immagine fuori dal palco non coincideva con il fascino che esercitava in scena fu una figura molto amata dal pubblico. La sua immagine presta il volto a pubblicità di saponi e profumi, le copie dei suoi costumi venivano venduti nei grandi magazzini, ma non solo, il suo nome era utilizzato per la promozione di cocktail e cravatte da uomo.¹⁵

Loïe Fuller è punto di incontro fondamentale tra cinema e danza, non solo perché la danza serpentina si rivela essere particolarmente fascinosa e interessante da filmare, ma anche perché Fuller riesce a portare il cinema nei suoi spettacoli strabilianti cogliendo tutte le potenzialità del mezzo cinematografico utilizzando lanterne magiche, effetti, trucchi e dispositivi illuminotecnici da lei brevettati. Nel 1920 dirige insieme alla compagna Georgette Sorrère un lungometraggio che si ispira a uno spettacolo precedentemente portato in scena e scritto dalla regina Maria di Romania intitolato *Le Lys de la vie*. Il film dura ottanta minuti e narra di situazioni fantastiche ispirate dal filone del teatro illusionista di Méliès; è la storia di due principesse di nome Corona e Mora che si contendono l'amore di un principe, interpretato da René Clair; una favola che si svolge in un tempo sospeso nel quale Corona, pur essendo stata scartata, intraprende un lungo viaggio per recuperare il giglio magico per curare il principe malato. Fondamentali sono le scene di danza, amplificate dalla magia del cinema, insieme agli effetti speciali proiettati dalle lanterne magiche. Loïe Fuller non si limita ad essere fondamentale solo per il suo essere ballerina, ma diventa una vera e propria innovatrice, capace di fondere corpo, luce, movimento e tecnologia in un'arte sinestetica che anticipa il linguaggio cinematografico moderno, dimostrando come la danza possa trasformarsi in spettacolo visivo.

1.3 Il cinema delle origini

Gli storici fanno risalire al 28 dicembre 1895 la nascita vera e propria del cinema, grazie al cinematografo dei fratelli Auguste e Louis Lumière. Nonostante questo, il cinematografo non era il primo dispositivo dell'epoca di questo tipo, anzi, solo in Inghilterra si registrano circa trecentocinquanta brevetti e nomi come cinegrafoscopio, cinografo, cronofotografoscopio, fotokinematografo e molti altri.¹⁶

A differenza del kinetoscopio di Edison, che permetteva la visione singolarmente, il cinematografo dei fratelli Lumière diede vita alle proiezioni pubbliche di brevi cortometraggi, come i più famosi *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *Le Déjeuner de bébé*, *L'Arroseur arrosé* e *La Danse Serpentine*. Il cinematografo non

¹⁵ R. K. Garelick, *Loie Fuller and the Serpentine*, The Public Domain Review, 6 novembre 2019

¹⁶ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo, storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, 2020

era utilizzato solamente per proiettare, ma, cambiando l'obiettivo, permetteva anche di utilizzare lo strumento per filmare. A seguito delle prime famose proiezioni molte persone acquistarono l'apparecchio e incominciarono a utilizzarlo con intenzione documentaristica, in giro per il mondo, per poi mostrare le scene esotiche a chi non aveva la possibilità di viaggiare. Così fecero anche gli operatori viaggianti dei fratelli Lumière che riportarono alcune scene provenienti da paesi lontani riuscendo a catturare le prime immagini di indigeni davanti alla cinepresa. Molto spesso queste riprese raffiguravano le danze tradizionali del paese visitato, dando vita a brevi cortometraggi documentari come *Negres dansant dans la rue a Londres*, *Bal espagnol*, *Danse tyrolienne*, *Danse mexicaine*, *Danse russe*, *Danse Egyptienne*; la danza diventava un veicolo di informazione di queste terre sconosciute. Non solo i Fratelli Lumière ma anche altri registi si cimentarono nelle realizzazioni di cortometraggi raffiguranti delle famose danze: sono del 1898 *Danses espagnoles*, una serie di dodici brevi vedute realizzate a Siviglia, e *Quadrille du Moulin Rouge della Pathé*, considerata forse la prima registrazione del celebre can-can del Moulin Rouge parigino. Nel 1900, inoltre, Alice Guy¹⁷ realizza alcune riprese di danze folkloriche con accompagnamento musicale sincronizzato grazie al cronofono della Gaumont, tra cui *Les danses gitanes*, *Danses mondaines* e *Les ballets de l'Opéra*.¹⁸

Nel caso dei fratelli Lumière lo scopo non è mai quello di attribuire al cinematografo il valore di mezzo di spettacolo, ma si interessano principalmente alla documentazione di eventi; nel caso della danza, quindi, il valore della testimonianza supera quello spettacolare.

È con Georges Méliès che la danza viene unita al cinema per creare degli spettacoli trasportati su pellicola. Méliès è noto per le sue abilità illusionistiche che utilizzava già sul palcoscenico si interessa al cinematografo perché con il cinema la possibilità di sfruttare i giochi di illusione ottici era maggiore. Non potendosi procurare un apparecchio cinematografico Lumière, Méliès ne costruì uno utilizzando il modello di Edison, che fece brevettare nel 1896 con il nome di kinetografo e che lo portò a girare settantotto film nel suo primo anno di attività.¹⁹

I suoi film sono differenti rispetto a quelli documentaristici dei fratelli Lumière in quanto vanno a riprendere l'illusionismo che cercava a teatro per riproporlo al cinema dove, grazie specialmente all'utilizzo del montaggio, era portato al suo massimo potere di utilizzo. Uno dei primi film con il quale è evidente la sua passione per la spettacolarizzazione dell'immagine e per il cinema di finzione è *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* del 1896 in cui è

¹⁷ Alice Guy (1873-1968) è stata una regista, sceneggiatrice e produttrice francese, considerata una delle prime figure fondamentali della storia del cinema. Attiva inizialmente presso la casa di produzione Gaumont, fu tra i primi a sperimentare il cinema narrativo e l'uso creativo degli effetti visivi e del sonoro sincronizzato.

¹⁸ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 10

¹⁹ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, 2014, p. 23

presente una donna che viene trasformata in uno scheletro da un mago. Risale al 1897 il primo balletto filmato della storia del cinema, *Danse au Serail*, e al 1902 *Le Voyage dans la Lune*; si tratta di un film avventuroso e fantascientifico, la cui struttura richiama quella di un balletto di matrice teatrale, caratterizzato da un umorismo grottesco, da un'evidente esagerazione scenografica e da un gusto barocco. Gli interpreti provengono in larga parte dal mondo dello spettacolo popolare, sono infatti acrobati e ballerini i protagonisti, che furono i primi a interessarsi al cinema. Al contrario, gli attori di teatro guardarono a lungo e con diffidenza a questa nuova forma espressiva, ritenuta inizialmente minore e potenzialmente screditante.²⁰

Georges Méliès è anche autore di *La danseuse microscopique*, sempre del 1902, che utilizza lo stratagemma del montaggio per portare un numero di magia sulla pellicola; il film mostra un mago che fa comparire delle uova nella bocca del suo assistente per poi romperle nel suo cappello da prestigiatore. Dopo averne ricavato un uovo gigante, lo stesso si trasforma in una piccola ballerina che si mette a danzare sul tavolo e che poco dopo riprenderà forme umane. Il film è una breve scenetta comica, dove non solo è presente la danza come atto artistico, ma tutti i personaggi si muovono in modo sinuoso e aggraziato portando nel film il movimento performativo tipico del teatro.

1.4 Il corpo nel cinema muto: David W. Griffith e la scuola di danza Denishawn

Negli anni Dieci del Novecento negli Stati Uniti, precisamente in California, si inizia a parlare di nascita dello *studio system*, di *producer*, *director*, di nuove case di produzione, di set cinematografici. Nasce l'industria hollywoodiana e con essa anche i primi grandi registi di cinema narrativo e di finzione, con le sue accortezze per le luci, i colori, il montaggio e le didascalie; comincia il periodo del cinema muto.

David W. Griffith approda al cinema nel 1908, anno in cui produce per la Biograph più di un cortometraggio alla settimana, e poi una volta lasciata la casa di produzione, inizierà a produrre i lungometraggi per i quali diventa famoso a livello internazionale. Il suo cinema riflette ciò che in quegli anni caratterizzava i film, ovvero narrazioni di ispirazione letteraria o teatrale, ambientate nel presente o nel passato, che nella loro brevità racchiudevano tutti i generi e i modi del cinema narrativo. Griffith metteva nei suoi film tagli di inquadrature particolari, utilizzo dei primi piani e di soluzioni espressive, in concomitanza con l'attenzione per gli aspetti tecnici come effetti luministici e l'utilizzo del montaggio, cominciando così a sviluppare uno stile

²⁰ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 10

personale. Per esempio, in film come *For Love of Gold* e *After Many Years*, entrambi del 1908, l'impiego di particolari inquadrature come il piano americano, del montaggio alternato conferiscono alla rappresentazione un movimento interno innovativo, oppure l'utilizzo della suspense, che in *The Lonely Villa* (1909) contrappone i personaggi in due differenti situazioni drammatiche. Viene assorbita come linguaggio nel cinema anche la danza, che grazie alla sua fluidità, dinamismo e tempismo permette di alludere agli stati d'animo dell'uomo moderno.²¹ La danza viene utilizzata non tanto come forma d'arte a sé stante, quanto per esprimere sentimenti e regalare atmosfere.

Griffith conferisce ai propri film ritmo e movimento, utilizzando proprio la danza come spunto. Nei numerosi film girati tra il 1908 e il 1913 infatti inserisce molte scene danzate con salti e *pirouettes*, assumendo anche una giovane ballerina, Gertrude Bambrick, come consulente per le scene di danza. Non solo, il regista collabora anche con un'importante scuola di danza americana, la Denishawn, che prende il nome dai suoi fondatori, la coppia formata da Ruth St. Denis e Ted Shawn.

Ruth St. Denis è considerata una pioniera della danza libera, che anticipa la danza moderna, e riceve un'educazione basata sui principi estetici di François Delsarte, che la porta fin da bambina a vivere nelle comunità utopiche nate alla fine dell'Ottocento, dove si riceveva un'educazione al movimento del corpo, all'esercizio fisico, al benessere mentale e dove si faceva riferimento alla liberazione della donna e alla modernizzazione del gusto per la bellezza. L'educazione di Ruth St. Denis può quindi essere definita moderna: "anzitutto perché il corpo viene considerato nella sua totalità di elementi organici e di vissuto spirituale, in secondo luogo perché viene prodotto un movimento continuo, senza fratture, tecnicamente basato su flessioni graduali, fluidi spostamenti di peso, azioni fisiche a spirale, in un ancoraggio evidente e ben saldo al terreno."²²

Importante per St. Denis è l'incontro, avvenuto a Parigi durante l'esposizione universale con le danzatrici Loie Fuller e Sada Yacco, che contribuiranno a spingerla verso un tipo di danza orientaleggiante e ispirato al buddismo. La danza per lei è un rituale composto di movimenti armonici caratterizzati da castità e impudicizia. I movimenti corporei sono collegati all'anima, in quanto corpo e mente sono due facce della stessa medaglia e ballare è per St. Denis sinonimo di vivere in armonia con il mondo. Nel 1913 Ruth St. Denis incontra Ted Shawn con il quale intraprende una relazione sentimentale e un lungo sodalizio artistico e con il quale condivideva i valori artistici e una comune idea della danza. su questa base nel 1914 nasce a Los Angeles la

²¹ *Ibidem*, p. 14

²² A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

Denishawn, una “scuola laboratorio per l’educazione al movimento e alla danza e nel contempo compagnia di danza moderna.”²³

Anche Ted Shawn ricevette un’educazione in linea con i principi delsartiani, aggiungendo un interesse specifico anche per l’arte della coreutica. “Alla Denishawn si studiano gli stili coreografici di *music-visualisation*, espressione di timbri, dinamiche, ritmi e forme musicali”²⁴, ed è questo il motivo per cui nasce una collaborazione con il cinema permeato di danza di David W. Griffith, non solo a livello narrativo, ma anche coreografico.

A partire da *Oil and Water* (1913) in cui la protagonista è una ballerina la cui volontà è contesa tra famiglia e carriera, per passare poi a *Judith of Bethulia* (1914) dove sono presenti lunghe sequenze di danze orientali; in entrambi i film si esibisce la ballerina Blanche Sweet²⁵, che collabora frequentemente con il cinema di Griffith. In questi film il mimo e la danza sono influenzati anche da imitazioni dei balletti russi, pose delsartiane e dalla Radha²⁶, che si fondono ritmicamente con il movimento narrativo. In *The Avening Conscience* (1915), che narra la storia di una giovane ragazza intenzionata a uccidere lo zio che si vuole opporre al suo matrimonio, sono presenti delle scene allegoriche e idilliache rappresentate come un balletto classico. “Quando si scopre che l’assassinio era solo un sogno spuntano bambini danzanti vestiti alla greca. La danza, composta di saltelli e sorrisi, restituisce al film la piacevolezza del risveglio da un incubo: la leggerezza e la gioia cancellano la brutta avventura.”²⁷

Il momento in cui l’intera compagnia Denishawn viene coinvolta è quello della realizzazione di *Intolerance* (1916), film che tratta di quattro diversi periodi storici. Nell’episodio ambientato in epoca moderna compaiono danze come il valzer e la mazurka, ma è soprattutto nella sezione dedicata a Babilonia che la danza assume un ruolo centrale, riflettendo il fascino esercitato dalla cultura ritualistica sull’arte e sulla moda americana, desiderose di emanciparsi dai residui dello stile puritano. La danza diventa il fulcro della scena più spettacolare del film: la lunga carrellata lungo i monumentali scaloni di babilonia, dove file imponenti di danzatori, in salita e in discesa,

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 15

²⁵ Blanche Sweet è stata una delle attrici più importanti del cinema muto; iniziò la sua carriera nel mondo del ballo e dello spettacolo teatrale, con una formazione legata alla scena e al movimento, che influenzò il suo modo di recitare, grazie al controllo del corpo e l’espressività fisica, tipici della danza, che contribuirono alla sua efficacia performativa nel cinema muto, dove il linguaggio del corpo era fondamentale. Entrò nel mondo del cinema lavorando con David W. Griffith con cui realizzò numerosi film, tra cui uno dei più noti è *The Birth of a Nation*.

²⁶ La Radha è una celebre danza creata da Ruth St. Denis nel 1906, considerata uno dei primi esempi di danza moderna ispirati all’oriente. Si tratta di una coreografia solistica in cui una danzatrice incarna la figura di Radha, ovvero un personaggio della tradizione indù e simbolo di amore spirituale e devozione. La danza è strutturata come una serie di “meditazioni sensoriali”, in cui ogni movimento rappresenta un senso attraverso gesti stilizzati. La Radha, pur ispirandosi a danze tradizionali orientali, ne è una riproduzione occidentale, caratterizzata da una forte espressività, spiritualità e attenzione al corpo come veicolo di esperienza interiore.

²⁷ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 15

tracciano linee geometriche e celebrano la vittoria della città attraverso movimenti geometrici. Le coreografie si ispirano alla danza *Radha*; le braccia sono sollevate, con i gomiti all'altezza delle spalle e le mani aperte verso l'esterno; a tratti si abbassano verso terra mentre i danzatori ruotano su sé stessi in movimenti collettivi lenti e rituali che si alternano grazie al montaggio a sequenze più dinamiche con figure singole o di coppia. La danza si configura come un rituale sacro, un ripetersi di gesti di sottomissione e gratitudine, che dà forma a un grandioso quadro di devozione collettiva, trasformandosi in un inno di fratellanza e alla comprensione universale. Cinema e danza appaiono così profondamente intrecciati, tanto che la Denishawn arriva a istituire corsi specifici per la formazione di attori cinematografici.

1.5 Il movimento danzato di Charlie Chaplin

Charles Spencer Chaplin, prima di diventare famoso con il nome di "Charlie", inizia la sua carriera nel mondo del teatro, del music hall e del vaudeville, esibendosi con la compagnia di pantomime di Fred Karno²⁸, dove diede vita per la prima volta al personaggio di Charlot. Inizialmente le sue doti attoriali non erano tanto diverse dagli altri personaggi facenti parte della scuola di Mack Sennett²⁹, a causa della narrazione sempre uguale caratterizzata da gag e dalla mimica esagerati degli attori. "Tutti costruiti su una mimica esagerata, sugli inseguimenti e le fughe, sui lazzi volgari, i film di Sennett erano dei perfetti meccanismi per la produzione del riso, ma la stessa meccanicità delle situazioni, sempre uguali e ripetitive, li chiudeva in uno schema fisso e stereotipato."³⁰

Dopo il periodo passato con la casa di produzione di Sennett, la Keystone, Chaplin passa alla Essanay, dove ha la possibilità di scrivere e dirigere i propri film. Questo è il periodo in cui Chaplin perfeziona il suo personaggio e sviluppa una maggiore cura nei soggetti e nella realizzazione dei film da lui ideati. Fondamentali per la sua comicità è tutto quello che riguarda il linguaggio del corpo, compreso di mimo, danza e acrobazie, che, uniti all'arte della *slapstick comedy*, non possono mancare d'ora in avanti nei suoi film rendendoli unici.

²⁸ Fred Karno è stato un impresario e produttore teatrale inglese, noto soprattutto per aver rivoluzionato il teatro comico di varietà tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Fu il creatore di celebri *sketch* di *slapstick* basati su gag visive, ritmo serrato e comicità fisica, in gran parte privi di dialogo. La sua compagnia, la Fred Karno's Army, divenne una palestra per futuri protagonisti del cinema muto, tra cui Charlie Chaplin. È grazie alle tournées con Karno che Charlie Chaplin approda negli Stati Uniti, avviando la sua carriera cinematografica.

²⁹ Mack Sennett è stato un produttore, regista e attore canadese considerato uno dei principali pionieri del cinema comico muto statunitense. Fondatore dei Keystone Studios nel 1912, divenne celebre per la sua *slapstick comedy*, caratterizzata dal ritmo frenetico, gag visive e inseguimenti caotici, spesso interpretati dai "Keystone Cops". È stato lui a lanciare la carriera di numerosi comici, tra cui Charlie Chaplin.

³⁰ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, 2014, p. 100

Chaplin è quindi fin dagli esordi legato all'arte della danza, non solo per l'atto artistico in sé, ma anche grazie ai suoi movimenti e alla sua postura; non a caso, testimoni come Alistair Cooke, affermano come Charlie Chaplin avesse un portamento che ricordasse quello di un ballerino classico anche fuori dallo schermo, nella vita di tutti i giorni. I piedi "in prima", il bacino inclinato all'indietro e la posizione regale da parodia di un ballerino classico, si compone l'immagine stereotipica di Charlie Chaplin che è rimasta impressa nella storia del cinema.

L'aspetto coreutico nei film di Chaplin va oltre la sua postura, la grazia dei suoi movimenti personali, le sene da sala da ballo e quelle di lotta coreografata. Uno dei suoi risultati più significativi fu quello di portare sullo schermo la qualità del movimento che fino ad allora si poteva vedere solamente su un palcoscenico gremito di ballerini. I film di Chaplin riescono a trasportare gli spettatori, a farli meravigliare della potenza del movimento, del ritmo; si tratta di danza nel senso più ampio del termine, un movimento che nei film di Chaplin è così attentamente costruito tanto che si potrebbe dire che i suoi film non sono tanto diretti quanto coreografati.³¹

Nel film *Charlot boxeur* (1915), si vede un incontro di boxe tra Charlot e il suo avversario, che diventa un *pas de deux* passando da acrobazie con le clave, balletti col *punching-ball* e salti con la corda che sono raccontati con la grazia della danza. L'incontro è strutturato come se fosse un vero e proprio passo a due, anche se viene più volte coinvolto anche l'arbitro.

Charlie Chaplin passa poi alla casa di produzione Mutual, con la quale tra il 1916 e il 1917 realizza una serie di film dove la coreografia ha un ruolo fondamentale, ma è il primo film con la Mutual, *The Floorwalker* (1916), con il quale accade un cambiamento. Chaplin è travestito da commesso in un negozio di scarpe e, mentre sta servendo una cliente inizia a muoversi per il negozio su una scala a rotelle, facendo dei movimenti di vera e propria danza. si spinge via dal muro con il piede e torna da lei scivolando con grazia, con una gamba elegantemente distesa in un'*arabesque*³². Già dall'inizio del film Chaplin si muove come se fosse in un balletto, ma questa è la prima volta che Chaplin utilizza una citazione specifica del repertorio classico a fini comici.³³ Più tardi nel film, Charlie scopre una borsa piena di denaro in cui si tuffa, preso dall'euforia. Non solo, danza un piccolo assolo davanti ad uno sbalordito Eric Campbell,

³¹ D. Kamin, *Shall we dance?, The comedy of Charlie Chaplin, Artistry in Motion*, Scarecrow Press, 2008

³² L'*arabesque* è una posizione di danza classica che implica il restare fermi su una gamba mentre l'altra è stesa e sollevata, con il busto leggermente inclinato in avanti e le braccia distese in modo armonico per mantenere l'equilibrio.

³³ D. Kamin, *Shall we dance?, The comedy of Charlie Chaplin, Artistry in Motion*, Scarecrow Press, 2008

compreso di *pirouettes*³⁴, *entrechats*³⁵ e una parodia della danza sulle punte, concludendo l'esibizione con un inchino.

I dodici film prodotti con la Mutual fanno parte del suo periodo più felice e creativo, a detta di Chaplin, e sono prodotti in un momento della sua carriera molto florido composto da un successo dopo l'altro. I personaggi di questo periodo risultano divertenti, semplici e senza ancora la serietà che caratterizzerà i suoi lavori futuri.

Per Chaplin è stato fondamentale includere nelle sue esibizioni comiche gli elementi appartenenti alla danza così da conferirgli non solo il piacere della scenetta comica, ma anche quello della visione artistica. La danza gli permetteva di rendere le sue scenette comiche coreografate.

È con *Modern Times* (1936) che Chaplin sfrutta il potere del movimento danzato e coreografato per raccontare una storia di ritmicità e i movimenti ripetuti. Dopo il periodo dei film di stampo quasi esclusivamente comico, Chaplin passa ad affrontare temi politici e sociali importanti, film in cui la comicità è trainante, ma che racchiudono significati profondi. In *Modern Times* si narra delle disavventure di un operaio di fabbrica, interpretato dallo stesso Charlie Chaplin, che si ribella contro l'assurdità della produzione capitalista. nella prima parte, Charlie, fatica a stringere i bulloni che scorrono rapidamente sulla catena di montaggio, mentre una serie di distrazioni gli impedisce di mantenere il ritmo imposto. La ripetizione meccanica del gesto finisce per condizionare il suo sistema nervoso al punto che, anche quando viene sostituito per la pausa, continua a muoversi in modo involontario; solo con uno sforzo estremo riesce a liberarsi temporaneamente di questo automatismo. Al momento della pausa pranzo, lo stesso problema provoca un incidente, facendogli rovesciare la zuppa bollente su un collega. Durante il pranzo, Charlie viene scelto come cavia per testare una nuova macchina automatica per l'alimentazione, progettata per eliminare la pausa e nutrire gli operai mentre lavorano. Il tentativo di regolare meccanicamente l'atto del mangiare si rivela disastroso poiché una scodella di zuppa si inclina per permettergli di bere, ma finisce per rovesciargli il contenuto in faccia, un dispositivo spinge il cibo nella sua bocca, includendo anche bulloni metallici finiti per errore nel piatto. Una pannocchia rotante accelera fino a sfuggire al controllo. Dopo ogni inconvenienza, un meccanismo per pulire la bocca interviene con movimenti eleganti, creando un contrappunto ironico alla violenza subita, finché anche questo non impazzisce, finendo a

³⁴ La *pirouette* è un passo appartenente al repertorio della danza classica, con il quale il ballerino ruota su sé stesso mantenendo una gamba stesa come asse e l'altra in posizione di *retiré* (piegata con la punta del piede che va a toccare il ginocchio della gamba di terra).

³⁵ L'*entrechat* appartiene all'insieme dei salti e durante la sua esecuzione il ballerino incrocia più volte le gambe tra di loro prima di tornare a terra.

colpire Charlie in modo incontrollato. All'avanzare dello scorrere del tempo Charlie impazzisce sempre di più, fino a quando, nel vedere una segretaria; a smuoverlo non è la signora stessa, quanto più i bottoni sul suo vestito. Charlie non può che rincorrerla cercando in tutti i modi di “stringere” i bottoni e, durante l'inseguimento, sono molteplici i passi di danza che si vedono: salti, pirouettes e arabesque. Chaplin è in grado di scatenare un caos coreografato che interrompe i ritmi meccanici e disumanizzanti della fabbrica, sostituendoli temporaneamente con una scansione gestuale autonoma, eccentrica e irriducibile alla logica produttiva.³⁶

³⁶ D. Kamin, *Shall we dance?, The comedy of Charlie Chaplin, Artistry in Motion*, Scarecrow Press, 2008

2. Il balletto classico: dal palcoscenico allo schermo

2.1 Le origini

Nel maggio del 1664, Luigi XIV inaugurò a Versailles i *Plaisirs de L'Ile enchantée*, una sfarzosa festa articolata in più giornate e ricca di spettacoli, tornei e rappresentazioni teatrali. In questo contesto, la danza assunse un ruolo centrale, sia all'interno di opere come quelle di Molière, sia nelle *comédies-ballets* realizzate in collaborazione con Jean-Baptiste Lully e il coreografo Pierre Beauchamps. Seguendo la tradizione del *ballet de cour*, questi eventi celebravano la monarchia attraverso l'integrazione delle arti, con la corte al tempo stesso spettatrice e protagonista. Lo stesso sovrano, raffinato danzatore, contribuì a elevare la danza a strumento politico e culturale, sancendone l'importanza con la fondazione dell'Académie Royale de Danse, che ne formalizzò lo studio e il ruolo nell'educazione aristocratica. Per Luigi XIV, conosciuto anche come Re Sole, modo in cui egli stesso decise di chiamarsi dopo aver interpretato il ruolo di Apollo, dio del Sole, nel *Ballet de la nuit* del 1653, la danza aveva un significato fondamentale, che lo portò a consolidare la disciplina nel suo regno. La danza, quindi, divenne protagonista dei provvedimenti del Re all'interno della sua corte per la politica e per l'educazione e l'etichetta del tempo; era considerata al pari di tutte le arti e sostenuta da supporti teorici e scientifici per poter concorrere in modo adeguato all'educazione della società civile e della sua corte.³⁷ È in questo periodo che iniziano a fondarsi i principi della danza classica, che, oltre ad essere l'unica disciplina corporea praticabile anche dalle donne, viene utilizzata anche per la preparazione all'esercizio delle armi. Lo studio della danza e dei suoi movimenti non solo permette di curare il portamento, ma anche di avere uno stile di vita più sano e di contrastare alcuni dei problemi di salute dell'epoca come l'ipotonia muscolare³⁸, contrastata grazie alla posizione del corpo: il tronco eretto, il ventre rientrato e il petto sporgente. Alla corte del Re Sole la pratica della danza non era solo per diletto, ma era considerata una disciplina fondamentale, da praticare regolarmente e obbligatoriamente. Nasce in questo contesto anche la figura del maestro di danza, che insegnava non solo a muoversi aggraziatamente durante il momento del ballo, ma anche a come tenere le braccia, il busto, l'inclinazione del volto durante una semplice conversazione o passeggiata. La danza garantiva

³⁷ F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

³⁸ L'ipotonia muscolare è una condizione caratterizzata da una diminuzione del tono dei muscoli, che si manifesta con ridotta resistenza alla mobilitazione passiva e una generale sensazione di debolezza o flaccidità muscolare.

un vero e proprio stile di vita dove la grazia e l'eleganza avevano pari importanza sui gioielli o sugli abiti indossati.³⁹

Nasce così la costruzione dei passi nella danza accademica, che si fondava sui principi codificati che univano osservazione del corpo umano, leggi naturali del movimento e modelli estetici dell'arte classica, ispirati a opere come l'Apollo del Belvedere e la Venere Medicea. Centrale era la postura eretta del busto, chiamata *aplomb*⁴⁰, simbolo di equilibrio e controllo, accompagnata dalla rotazione esterna delle gambe, l'*en dehors*⁴¹, che garantiva stabilità ed esaltava la linea estetica del corpo. I movimenti, regolati in ampiezza, direzione e ritmo, si organizzavano a partire dalle cinque posizioni dei piedi e delle braccia, coordinate da mani e sguardo che seguivano un principio di armonia ed eleganza. Sono anche gli anni in cui nasce il concetto di coreografia e della grammatica della danza, ovvero un'organizzazione di principi e regole che si traduce in una trascrizione delle coreografie. Uno dei principali metodi di trascrizione fu quello di Pierre Beauchamps, che venne tradotto in diverse lingue europee. Il termine francese "*chorégraphie*" deriva proprio da *choré* e *graphie*, di origine greca, che significa rispettivamente danza, da *choros*, e *grafia*, scrivere.⁴² La *chorégraphie* di Pierre Beauchamps rappresentò un'importante sintesi tra visualizzazione e astrazione del movimento; tuttavia, proprio questa sua natura innovativa ne segnò col tempo anche i limiti. Stretta alla danza di corte, ne seguì l'evoluzione, ma venne progressivamente abbandonata quando il sistema non fu più in grado di descrivere adeguatamente la crescente complessità tecnica, in particolare nelle ampiezze dei movimenti e nelle variazioni ritmiche. Questo passaggio coincise con l'affermazione della pantomima nobile e con la nascita del balletto narrativo. In tale contesto, il termine coreografia mutò significato: da semplice trascrizione del movimento divenne creazione artistica, e la figura del coreografo si trasformò da notatore ad autore del balletto.⁴³

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento, il balletto si sviluppa come forma narrativa, segnando l'inizio di una fase in cui la danza non è più concepita come semplice successione di movimenti isolati, ma si orienta verso la costruzione di veri e propri intrecci drammatici, aprendo così la strada alla nascita del balletto narrativo che troverà piena espressione nel periodo romantico. Il linguaggio del corpo e la mimica, derivanti dal melodramma italiano

³⁹ F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

⁴⁰ Con l'espressione *aplomb* (a piombo) nel Settecento si voleva indicare verticalità, sicurezza, calma, quindi padronanza dello spazio scenico.

⁴¹ L'*en dehors* è una posizione di danza classica che presuppone che i piedi e le gambe siano ruotati verso l'esterno.

⁴² F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

⁴³ *Ibidem*.

seicentesco, sono un modo per esprimere i sentimenti all'interno della danza, in cui i ballerini utilizzano gesti universali per esprimere determinati stati d'animo, riprendendo i principi del teatro antico, si sottolinea l'importanza di un'espressività del movimento capace di svincolarsi dalle tecniche e dai codici convenzionali, al fine di rappresentare in modo più autentico le passioni dell'animo. Il balletto è un'arte appartenente al teatro in cui alle parole si sostituiscono i gesti e i movimenti del corpo. La pantomima antica risulta essere lo strumento attraverso cui si tenta di rifondare il teatro di danza. A sostegno di questa tesi, John Weaver, danzatore, coreografo e ballerino attivo tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, scrive il suo trattato *An Essay Towards an History of Dancing* del 1712, in cui riflette sulla danza come linguaggio espressivo autonomo, capace di rappresentare emozioni e azioni. Inoltre, con il suo balletto *The Lovers of Mars and Venus* del 1717, mette in pratica questi principi, realizzando uno dei primi esempi di balletto d'azione. Nel libretto di questo balletto, Weaver spiega questa nuova impostazione teatrale della gestualità intrecciata alla danza ed è considerato come una sorta di guida per lo spettatore rispetto ai principi del balletto pantomimico. Nel testo Weaver spiega come, ispirandosi al teatro antico greco e romano, abbia introdotto alcune modifiche significative, come il distribuire i ruoli tra più interpreti invece di affidarli a una sola persona. Il suo obiettivo principale è la ricostruzione di un sistema di gesti codificati e di un'espressività facciale in grado di rendere visibili le passioni e gli stati d'animo. Weaver descrive ventuno gesti che presentano un'impostazione convenzionale, probabilmente derivata dalla tradizione iconografica italiana e dalle pratiche pantomimiche inglesi; essi si basano prevalentemente su movimenti delle mani e delle dita, coordinati con lo sguardo e con la parte superiore del corpo, includendo anche atteggiamenti di forte realismo, come lo schiacciare delle dita per esprimere disprezzo o il mordersi le unghie come segno di minaccia. L'ammirazione invece è rappresentata sollevando la mano destra con il palmo rivolto verso l'alto e le dita chiuse, ruotando poi il polso e aprendo le dita, mentre il corpo si inclina e lo sguardo si fissa sull'oggetto osservato.⁴⁴ Weaver voleva giungere a un tipo di espressione comunicativa dettata da una rappresentazione che volesse trasmettere, più di ogni altra cosa, un messaggio al pubblico osservatore e non solo spettacolarizzazione estrema dei movimenti del balletto.⁴⁵

Anche Jean-Georges Noverre, teorico e coreografo, contribuisce con i suoi studi alla diffusione dell'idea che il balletto non deve essere solo decorazione e virtuosismo tecnico, ma raccontare una storia ed esprimere emozione attraverso il movimento. egli è considerato il padre del balletto d'azione e considera la danza come vero e proprio linguaggio drammatico. Nel suo

⁴⁴ F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

⁴⁵ *Ibidem*.

testo *Lettres sur la danse et sur les ballets* del 1760 propone maggiore naturalezza ed espressività del movimento, un uso del volto e del corpo per comunicare passioni, abolizione delle maschere, che impedivano di vedere le espressioni facciali e l'integrazione tra danza, musica, scenografia e narrazione. Egli prende le intuizioni di Weaver e le porta a piena maturazione, dando al balletto una struttura coerente e un obiettivo artistico chiaro. Oltre a voler rendere il soggetto del suo balletto comprensibile, Noverre aveva l'obiettivo di farlo diventare spettacolare e suggestivo per lo spettatore. Ci riuscì mettendo in pratica alcuni schemi tradizionali del teatro drammatico francese, ovvero la divisione del balletto in atti e scene, la tripartizione del soggetto in esposizione, l'intreccio e lo scioglimento, e portando innovativi parametri legati all'estetica moderna della sorpresa, come la velocità e l'enfaticizzazione della parte visiva. L'effetto sorpresa veniva spesso ottenuto attraverso colpi di scena ed effetti spettacolari, sia visivi che sonori.⁴⁶ In questo senso Noverre attribuì grande importanza alla componente visiva, ricorrendo a principi propri della pittura come la prospettiva, l'uso del colore, il ritmo visivo, la varietà e il cosiddetto "bel disordine", e attingendo al repertorio iconografico delle arti figurative e del teatro lirico francese. Parallelamente reinterpretò i codici simbolici della coreografia tardo-seicentesca e sfruttò in modo innovativo le risorse scenotecniche e illuminotecniche, costruendo scenari di forte impatto, capaci di suscitare stupore e coinvolgimento nello spettatore. Sul piano espressivo, Noverre privilegiò sempre una comunicazione chiara e incisiva, spesso supportata dalle descrizioni dettagliate dei libretti, affinché il significato risultasse comprensibile. Per rappresentare situazioni particolarmente intense o drammatiche fece ricorso a soluzioni tecniche d'effetto come voci e grida improvvise, effetti sonori, apparizioni spettacolari e figure allegoriche. Questi elementi erano ulteriormente enfatizzati da costumi ricchi di simbolismo e da una gestualità volutamente accentuata e talvolta grottesca, volta a rendere ancora più potente l'impatto emotivo della scena.⁴⁷

All'inizio dell'Ottocento la scena francese è attraversata dal tentativo di ristabilire un ordine dopo le fratture della Rivoluzione, cercando un equilibrio tra tradizione e innovazione. In questo contesto, il balletto conosce trasformazioni profonde che investono i soggetti, la struttura coreografica, lo stile mimico e la tecnica, sia maschile che femminile. L'affermazione dell'*arabesque*⁴⁸, già valorizzata da Noverre, apre la strada a nuove possibilità espressive e a un dialogo con generi considerati minori, favorendo l'introduzione di elementi destinati a

⁴⁶ F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Con il termine "*arabesque*", Jean-Georges Noverre non si riferisce ancora alla posizione codificata della danza accademica ottocentesca, ma a un principio estetico basato sull'armonia delle linee corporee e sulla loro capacità di creare figure eleganti, naturali e dinamiche nello spazio scenico.

diventare centrali nel balletto romantico, come la danza sulle punte, il *tour en l'air*⁴⁹ multiplo e il *pas de deux*⁵⁰. Le regole accademiche non vengono più percepite come vincoli rigidi, ma come base per una tecnica in continua evoluzione. In questo panorama dinamico, le danze nazionali assumono un ruolo sempre più rilevante: da elemento accessorio o alternativo alla danza accademica, si trasformano progressivamente in una componente strutturale del balletto, dando origine alla danza di carattere⁵¹. Il repertorio di inizio secolo si presenta estremamente variegato: accanto ai soggetti mitologici e storici promossi in età napoleonica, si affermano progressivamente temi contemporanei, borghesi e narrativi, spesso ispirati alla letteratura e al teatro. I cosiddetti *ballets de genre*, diffusi a partire dagli anni Dieci dell'Ottocento, incontrano il favore del pubblico grazie a una maggiore attenzione ai personaggi e alle dinamiche emotive, ridimensionando al contempo l'eccesso di spettacolarità scenica. Questa fase di transizione è caratterizzata da una forte eterogeneità di stili e contenuti, in cui convivono elementi tradizionali e spinte innovative. Proprio da questa pluralità emerge progressivamente il nuovo orientamento romantico, che porterà il balletto a privilegiare la dimensione fantastica, il sentimento e la centralità della figura femminile. Il recupero della fiaba e il successo dei soggetti legati al soprannaturale preparano il terreno per opere come *La Sylphide*⁵², destinata a diventare il simbolo della danza romantica e dell'estetica della leggerezza sulle punte.⁵³

Dal punto di vista critico, la danza classica è un'ideologia sottesa a un sistema formale di regole e rimanda a una concezione del corpo come opera d'arte, espressione non solo di canoni estetici ed erotici, ma anche dei rapporti sociali e di potere propri dell'Europa ottocentesca. Tali dinamiche emergono in modo particolarmente evidente nella rappresentazione della figura femminile, costruita come fragile, eterea e costantemente sospesa in un equilibrio precario,

⁴⁹ Il *tour en l'air* è un salto della tecnica della danza classica, eseguito generalmente dal danzatore, che consiste in una rotazione completa (o multipla) in aria o su sé stessi, con partenza e arrivo in posizione eretta.

⁵⁰ Il *pas de deux* è una forma coreografica della danza classica eseguita da due danzatori, generalmente un uomo e una donna, strutturata in più sezioni (adagio, variazioni solistiche e coda) e basata sull'interazione tecnica ed espressiva tra i partner.

⁵¹ Con danza di carattere si indica una tipologia coreografica che rielabora in forma stilizzata e teatrale danze di origine popolare o nazionale (come mazurche, czarde e tarantelle), integrandole nel linguaggio del balletto. Pur mantenendo elementi riconoscibili delle tradizioni di provenienza, tali danze sono adattate alle esigenze tecniche ed espressive della scena e assumono una funzione sia decorativa sia drammaturgica all'interno dello spettacolo.

⁵² *La Sylphide* è un balletto romantico rappresentato per la prima volta nel 1832 all'Opéra di Parigi, con coreografia di Filippo Taglioni e ha interpretato dalla figlia Marie Taglioni. Considerato uno dei capolavori del balletto romantico, racconta la storia di James, giovane scozzese attratto da una silfide, creatura soprannaturale che lo conduce ad abbandonare la realtà e la promessa di un matrimonio. Il balletto è celebre per l'introduzione dell'estetica romantica nella danza: centralità della figura femminile eterea, uso delle punte per suggerire leggerezza e spiritualità, ambientazioni fantastiche e tensione tra mondo reale e soprannaturale.

⁵³ F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

condizione enfatizzata dall'uso della danza sulle punte e contrapposta a una figura maschile prevalentemente di sostegno, spesso relegata a un ruolo secondario sul piano drammaturgico.⁵⁴ In questo contesto, l'espressività si concentra soprattutto nel movimento delle braccia e nell'uso del volto, contribuendo a veicolare un'immagine della danzatrice improntata a grazia, passività e subordinazione. Ne deriva una rappresentazione in cui il corpo femminile si configura come oggetto estetico e simbolico, inscritto in un sistema di valori e gerarchie riconducibile alla cultura borghese del tempo.⁵⁵

Nel corso dell'Ottocento in Russia si sviluppa una tradizione importante per quanto riguarda il balletto classico, che raccoglie e rielabora l'eredità della tradizione francese. In questo contesto prendono vita alcuni dei balletti più famosi al mondo, come *Il lago dei cigni*, *La bella addormentata* e *Lo Schiaccianoci*, nei quali si raggiunge un equilibrio tra virtuosismo tecnico, struttura coreografica e dimensione spettacolare. Il balletto russo si configura così come un sistema altamente formalizzato, sostenuto da istituzioni statali e orientato alla costruzione di un ideale estetico rigoroso e codificato. Proprio questa forte istituzionalizzazione, tuttavia, costituirà anche il punto di partenza per le successive trasformazioni di linguaggio coreutico, che si manifesteranno con particolare evidenza all'inizio del Novecento, in un contesto storico e culturale profondamente mutato.

2.2 Danza e cinema nella Russia delle avanguardie

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la tradizione del balletto russo si intreccia con le avanguardie storiche e si confronta con quel periodo di rivoluzioni, politiche e artistiche, che porteranno a una scissione tra le due arti.

Dopo il florido periodo del balletto classico nell'Ottocento, con il nuovo secolo le sue regole codificate si affievoliscono, lasciando spazio a una rivoluzione espressiva che continuerà per tutto il resto del Novecento. Dalla figura fragile della ballerina protagonista, si passa a un nuovo ruolo maschile preminente, cambiano scene e personaggi e le musiche assumono ritmi esotici e orientaleggianti. La struttura del balletto sta cambiando, fino a raggiungere il neoclassico. Il 1912 è un anno importante in quanto segna la messa in scena dello spettacolo *L'après midi d'un faune*, accompagnato dalla musica di Debussy, che marca una rottura tra passato e presente, uno scandalo per tutto ciò a cui il mondo del balletto classico aveva studiato fino ad allora: si passa da l'*en dehors* a l'*en dedans*, le braccia si rovesciano in posizioni nuove e i ballerini assumono

⁵⁴ F. Pappacena, *La danza classica, Le origini*, Editori Laterza, 2014

⁵⁵ A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

delle mimiche selvagge e dinamiche sensuali sul palco. Con l'avvento della Rivoluzione d'ottobre del 1917 anche le forme dello spettacolo vengono scosse e i film e la danza cambiano il loro indirizzo, anche se in modi diversi. Per il cinema il cambiamento è avvenuto dal punto di vista della struttura, da film narrativi si passa quasi esclusivamente a film con fine documentaristica o cinegiornali a fini propagandistici, mentre la danza appunto fa il cambiamento di cui ho parlato prima.

Il 1928 è una data cruciale per il cinema, anno che segna il passaggio dal muto al sonoro, e conseguentemente anno in cui i registi russi sottoscrivono il manifesto dell'asincronismo. Il cosiddetto manifesto dell'asincronismo, elaborato nel 1928 da Sergej Ejzenstejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov, si inserisce nel dibattito teorico sorto con l'avvento del cinema sonoro alla fine degli anni Venti. In opposizione all'uso naturalistico e sincronico del suono i registi sovietici sostengono la necessità di un impiego non coincidente tra traccia sonora e immagine. L'asincronismo viene così concepito come principio estetico capace di preservare la specificità del linguaggio cinematografico, evitando una regressione verso forme di mera registrazione teatrale. In questa prospettiva, il suono non deve limitarsi a duplicare il visibile, ma entrare in rapporto dialettico con esso, generando nuovi livelli di significato attraverso il contrasto e il montaggio, secondo cui il senso emerge dalla collisione tra elementi eterogenei, e riflette al contempo l'esigenza ideologica di un cinema attivo, in grado di stimolare una partecipazione critica dello spettatore nel contesto della cultura post- Rivoluzione russa. Non sono gli unici a parlare della danza nel cinema, ad esporsi è anche Viktor Sklovskij⁵⁶, il quale affermava l'impossibilità di riprodurre la danza nel cinema. Egli osserva come le altre forme artistiche oltre al cinema, come il teatro, appaiono superate; tuttavia, è soprattutto in relazione alla danza che il teorico russo sviluppa una posizione più radicale. Egli riconosce che il cinematografo sembrerebbe offrire una nuova possibilità espressiva, ossia quella di rappresentare il movimento pure, avvicinandosi in tal senso alla dimensione del balletto. Nonostante ciò, Sklovskij nega che la danza possa essere adeguatamente trasposta sullo schermo: il problema non è di natura tecnica, né riguarda la sincronizzazione tra musica e immagini, ma risiede nella stessa essenza del mezzo cinematografico. Secondo Sklovskij, infatti, mentre il movimento umano, il linguaggio, il pensiero e l'arte si configurano come

⁵⁶ Viktor Sklovskij è, nel quadro delle teorie delle avanguardie russe, uno dei principali esponenti del Formalismo. Al centro della sua riflessione si colloca il concetto di ostranenie (straniamento), attraverso il quale l'arte viene intesa come dispositivo capace di sottrarre la percezione alla sua automatizzazione quotidiana. Secondo Sklovskij la funzione primaria dell'opera artistica non è quella di rappresentare fedelmente la realtà, bensì di renderla nuovamente percepibile, rallentando e complicando i processi percettivi abituali. Tale impostazione teorica risulta particolarmente rilevante anche in ambito cinematografico dove si intreccia con le sperimentazioni sul montaggio e con le riflessioni dei registi sovietici degli anni Venti.

fenomeni continui, il cinema appartiene invece a un ordine discontinuo. Il movimento filmico non è reale, ma illusorio, poiché nasce dalla successione di immagini statiche che l'occhio percepisce come fluide. Di conseguenza, il "movimento puro", inteso come esperienza immediata e continua, non può essere restituito dal cinema. In questa prospettiva, il teorico arriva a collocare il cinematografo in una posizione problematica rispetto all'arte: esso necessita infatti di codici convenzionali, di una gestualità enfaticizzata e riconoscibile per essere compreso, a differenza delle arti della visione e della danza, che si fondano su una continuità percettiva autentica.⁵⁷

Si tratta di un periodo in cui danza e cinema, pur condividendo una comune centralità dei concetti di ritmo e movimento, vengono considerati ambiti tra loro distanti. Anche il regista Dziga Vertov interviene nel dibattito relativo al rapporto tra cinema e danza, collocandolo all'interno delle trasformazioni culturali e politiche della Russia rivoluzionaria. Secondo Vertov, il cinema deve assumere come proprio compito fondamentale la registrazione della vita così come è, in quanto strumento privilegiato per cogliere la dinamica del processo storico e rendere visibile la struttura economico-sociale della realtà. In questa prospettiva, egli sostiene la necessità di superare il cinema spettacolare, ancora legato ai modelli del teatro e della letteratura, per affermare un linguaggio filmico autonomo, capace di produrre immagini che offrano un'interpretazione critica del reale, priva di costruzioni drammatiche o narrative. All'interno di tale concezione, la danza perde ogni statuto artistico autonomo e viene ricondotta a uno dei molteplici fenomeni della vita quotidiana che il cine-occhio è chiamato a registrare.⁵⁸ Essa non è più intesa come forma estetica da rappresentare, ma come evento reale tra gli altri, colto nella sua immediatezza e restituito senza mediazioni, in quanto parte integrante del flusso della realtà. Vertov però non abbandona l'utilizzo della danza nei suoi film, bensì la ricolloca in modi differenti. Nel suo film più celebre *L'uomo con la macchina da presa* del 1929, si vede un significativo esempio di meta cinema in cui il dispositivo cinematografico riflette su sé stesso e sulla propria funzione attraverso i propri mezzi espressivi. Le operazioni di ripresa, selezione, montaggio e proiezione vengono rese esplicite, contribuendo a chiarire i processi di produzione delle immagini e il loro significato. In questa prospettiva, il film non si limita a registrare la realtà fenomenica, ma costruisce una nuova realtà, in cui la forma coincide con il contenuto dell'opera cinematografica. all'interno di tale dinamica, la danza entra in gioco in virtù della sua natura intrinsecamente dinamica e della sua immediatezza visiva: compaiono così immagini di ballerine alla sbarra, dettagli di salti e primi piani di piedi sulle punte. Tuttavia, tali elementi

⁵⁷ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 37

⁵⁸ *Ibidem*.

non vengono presentati in modo unitario o realistico, bensì scomposti e riorganizzati secondo una logica tipicamente avanguardistica. Emblematica, in tal senso, è la costruzione di un'inquadratura quadripartita, che si articola simultaneamente più frammenti: in alto a sinistra il primo piano del volto e del collo di una ballerina in movimento, in alto a destra i piedi, in basso a destra un pianoforte e, a sinistra, le gambe di una coppia impegnata in un fox-trot. Attraverso questa frammentazione, il film produce nuove configurazioni visive e nuovi significati, evidenziando il ruolo attivo del montaggio nella costruzione dell'esperienza cinematografica. un momento di particolare rilievo per la sua valenza simbolica è rappresentato dalla sequenza finale, in cui il cinema rivoluzionario sembra imporsi sul Teatro Bolshoi, ex teatro imperiale e simbolo di un'arte percepita come ormai datata, pomposa e legata al passato. L'immagine costruisce un effetto di duplicazione speculare dell'edificio ai lati dell'inquadratura. Attraverso un effetto a tendina, convergente verso l'alto e divergente verso il basso, il teatro appare progressivamente deformato: la struttura si apre, si ripiega e infine sembra implodere, come soffocata su sé stessa. La sequenza assume quindi un significato metaforico, in quanto il crollo del teatro tradizionale allude alla crisi delle forme artistiche del passato e alla loro sostituzione da parte del linguaggio cinematografico, percepito come mezzo nuovo, dinamico e capace di interpretare la realtà in modo più aderente alle trasformazioni storiche in atto.⁵⁹

2.3 George Balanchine: padre del neoclassicismo e coreografo di Hollywood

Nel contesto del balletto neoclassico, Georges Balanchine rappresenta una figura di svolta, in grado di ridefinire i codici della tradizione accademica orientandoli verso una nuova concezione della danza. A differenza dei principi totalmente innovativi della danza moderna, che utilizza un linguaggio totalmente innovativo, con il neoclassico viene ripreso il linguaggio coreografico accademico, utilizzato però in modo più libero e introducendo nuovi passi e nuove figure, utilizzando insieme alle classiche posizioni in *en dehors*, anche quelle in parallelo (*en dedans*), proponendo una maggiore libertà di movimento, sia della parte inferiore del corpo, sia di quella superiore, che porta i ballerini a lavorare fuori asse. Il balletto neoclassico nasce negli Stati Uniti, dove Balanchine si trasferisce dopo essersi prima formato nella Scuola Imperiale di Danza di San Pietroburgo e dopo aver collaborato con i *Ballets Russes*⁶⁰ fino al loro

⁵⁹ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 40

⁶⁰ I Ballets Russes furono una compagnia di danza fondata nel 1909 a Parigi dall'impresario Sergej Djagilev. Attivi fino al 1929, ebbero un ruolo decisivo nel rinnovamento del balletto occidentale, promuovendo una stretta collaborazione tra coreografi, musicisti e artisti visivi. Tra i principali collaboratori figurano coreografi come

scioglimento. Nel 1934 a New York, Balanchine inaugura la School of American Ballet e compone la sua prima coreografia americana *Serenade*, su musica di Tchaikovsky (*Serenade for Strings in C major, op. 48*), emblematico per lo stile neoclassico; privo di una trama definitiva, il lavoro sviluppa una struttura coreografica astratta fortemente aderente alla partitura musicale. La produzione di Balanchine si compone di 425 coreografie per il balletto, tra le quali le celebri *Jewels*⁶¹ e la sua rivisitazione de *Lo Schiaccianoci*.⁶²

Facendo una riflessione sulla coreografia, Balanchine la associa alle arti visive, come l'architettura e il cinema. Egli fa partire questa riflessione dallo studio del movimento e di conseguenza dal funzionamento del corpo umano. Egli dice che l'occhio non coglie il movimento in quanto tale, ma come una successione di posizioni statiche, analoghi ai singoli fotogrammi di un film. È la memoria che connette ogni immagine a quella precedente, costruendo così la continuità del movimento; il balletto nasce dunque dalla relazione tra le diverse posizioni del corpo nello spazio e nel tempo.⁶³ Si stabilisce un legame tra danza e architettura, in quanto anche quest'ultima viene esperita come una sequenza di "scene" attraverso il movimento dell'osservatore, ma anche come con il linguaggio del cinema, che organizza il movimento proprio a partire dalla giustapposizione e dal montaggio di immagini fisse. Se nella danza lo spettatore resta immobile di fronte al movimento, e nell'architettura è invece il corpo a muoversi nello spazio, nel cinema queste due dimensioni si fondono: è lo sguardo della macchina da presa a costruire il percorso, determinando ritmo, continuità e relazione tra immagini. In questo senso, la coreografia balanchiniana, fondata su principi di chiarezza formale, organizzazione geometrica e rigorosa adesione alla struttura musicale, si presta a essere letta come una forma di "montaggio nello spazio", in cui ogni posizione del

Vaslav Nijinsky e Georges Balanchine, e compositori come Igor Stravinskij. La compagnia si distinse per l'innovazione stilistica e per l'influenza esercitata sullo sviluppo del balletto moderno e neoclassico.

⁶¹ *Jewels* è un balletto in tre parti creato nel 1967 da George Balanchine per il New York City Ballet. Considerato il primo balletto astratto di lunga durata, privo di una vera e propria trama narrativa, è suddiviso in tre sezioni, Emeralds, Rubies e Diamonds, ciascuna ispirata a una diversa tradizione della danza classica e caratterizzata da una precisa atmosfera stilistica e musicale. Emeralds richiama il balletto romantico francese, Rubies presenta uno stile energico e moderno influenzato dal jazz americano, Diamonds omaggia la grande tradizione imperiale russa.

⁶² Nel confronto con la versione originale de *Lo Schiaccianoci* di Marius Petipa e Lev Ivanov su musica di Tchaikovsky, la rilettura di Balanchine si distingue per una riorganizzazione profonda del rapporto tra narrazione e struttura coreografica. La trama fiabesca, incentrata sul sogno natalizio della giovane protagonista Clara, non cambia, però Balanchine riduce il peso degli elementi puramente narrativi, privilegiando una costruzione più astratta e comporta da una coreografia che si adatta alla musica. La danza non si limita a illustrare l'azione, ma ne diventa il principio ordinatore, articolandosi in una serie di quadri in cui il ritmo, geometria e organizzazione dello spazio scenico riflettono direttamente la partitura. Inoltre, la maggiore centralità attribuita alla dimensione infantile, evidente sia nel ruolo di Clara sia nell'impiego di giovani ballerini, contribuisce a ridefinire il tono dell'opera, accentuandone il carattere onirico e festivo. Ne deriva una versione che, pur fedele a quella originale, trasforma *Lo Schiaccianoci* da balletto narrativo di tradizione ottocentesca a composizione coreografica coerente con i principi del neoclassicismo.

⁶³ E. Hofmeister, *Balanchine, A special issue of the journal Choreography and Dance*, Routledge, 2020. D. Gans, *The Architecture of Balanchine*.

corpo funziona come un'inquadratura e ogni transizione come un raccordo visivo. Questa impostazione risulta coerente con il neoclassicismo di Balanchine, che condivide con l'architettura rinascimentale il primato della geometria con principio ordinatore; nella sua danza il corpo umano si inserisce in un sistema proporzionale regolato da equilibrio, simmetria e rapporto tra le parti. Tuttavia, è proprio il confronto implicito con il dispositivo cinematografico a rendere questa geometria dinamica e temporale: non più soltanto struttura spaziale, ma processo percettivo che si sviluppa nel tempo, secondo una logica affine a quella del film. In tal modo, il passaggio dal palco al cinema non rappresenta una frattura, ma l'estensione naturale di un pensiero coreografico già intrinsecamente "cinematografico", in cui il movimento nasce dalla relazione tra immagini e dalla loro organizzazione ritmica.

Il cinema offre al balletto possibilità esperienziali e percettive che il palcoscenico non consente, introducendo modalità visive differenti. Come osserva George Balanchine nelle sue note del 1938, la macchina da presa permette di ridefinire il campo dell'azione: selezione ciò che deve essere visibile, elimina il superfluo e dirige lo sguardo dello spettatore.⁶⁴ A differenza della visione teatrale, esclusivamente frontale, nel cinema lo spettatore si muove insieme alla macchina da presa e la danza, in questo contesto, non è più soltanto eseguita nello spazio, ma costruita attraverso lo sguardo cinematografico. L'interesse per il rapporto tra l'immagine, la musica e il movimento viene dagli anni precedenti l'emigrazione di Balanchine negli Stati Uniti, quando, ancora in Russia, egli lavorava come pianista accompagnatore per il cinema muto, sviluppando già allora una spiccata sensibilità tra ritmo visivo e sonoro. Nello stesso periodo entra in contatto con la cultura americana e afroamericana, esperienza che lascia tracce anche nella sua produzione coreografica: interpreta ruoli come il "Danzatore nero" in *Jack in the Box* e *Snowball* in *The Triumph of Neptune*, e nel 1925 ha l'occasione di conoscere e collaborare con Josephine Baker⁶⁵. Probabilmente anche nel suo balletto innovativo *Apollon musagète* del 1928, Balanchine utilizza elementi appartenenti alla cultura africana.⁶⁶

Una volta arrivato negli Stati Uniti, l'attività di Balanchine si estende oltre il balletto in senso stretto, includendo spettacoli che integrano danza, musica e canto, in linea con la forma della commedia musicale; a New York collabora con il Metropolitan Opera e con Broadway, dove si confronta anche con forme coreutiche popolari come il tip tap e con il cinema. Viene infatti

⁶⁴ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025. *George Balanchine a Hollywood*.

⁶⁵ Josephine Baker è stata una danzatrice, cantante e attrice statunitense, tra le figure più emblematiche dello spettacolo del primo Novecento. Si distinse per uno stile performativo innovativo che mescolava danza, musica jazz e immaginari esotici, contribuendo alla diffusione della cultura afroamericana in Europa.

⁶⁶ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025. *George Balanchine a Hollywood*.

coinvolto nella produzione di *Shall We Dance*, nel 1936, con Fred Astaire e Ginger Rogers. Nel 1938 Balanchine si trasferisce a Hollywood, dove inizia una collaborazione con Samuel Goldwyn per la trasposizione cinematografica del musical *The Goldwyn Follies*, sancendo il suo ingresso come coreografo nel mondo del cinema.

Il film è privo di una trama lineare e costruita, ma è composto da una successione di numeri di canto, danza e spettacolo, con una leggera cornice narrativa che comprende lo stesso Samuel Goldwyn, guidato da figure immaginarie come muse e presenza fiabesche, che cerca di creare lo spettacolo perfetto. Da qui in poi il film nel film si susseguono scene ambientate in luoghi diversi e fantastici che però non hanno una continuità narrativa; si vedono scenette comiche, numeri musicali e coreografie elaborate, nelle quali la danza viene costruita direttamente per la macchina da presa e non per il palcoscenico. Balanchine progetta le sue coreografie già in funzione dell'inquadratura servendosi di modellini delle scene, mentre negli studi vengono costruiti i set, ovvero gli spazi coreografici veri e propri e le prove con i ballerini si svolgono in ambienti modellati in relazione ai movimenti dei danzatori e al punto di vista della camera, che conferma l'approccio pienamente cinematografico che ha Balanchine verso la composizione e creazione dello spazio. Nel film i due principali balletti sono *Romeo and Juliet* e il *Water Nymph Ballet*. Il primo si compone di tre scene: nella prima si vedono dodici ballerine di tip tap, provenienti dal contesto hollywoodiano, che rappresentano i Montecchi e dodici ballerine classiche dell'American Ballet, rappresentanti dei Capuleti. Il confronto si sviluppa come una competizione tra linguaggi coreutici, dove da un lato si vedono ballerina sulle punte attraversare la scena con *pas de bourrée*⁶⁷, arabesque e salti, dall'altro si susseguono i passi di tip tap. La rivalità si intensifica progressivamente, passando da configurazioni di gruppo a quartetti, duetti e infine assoli, fino alla temporanea supremazia della ballerina classica. La seconda scena è dedicata al passo a due tra Romeo e Juliet. Qui la macchina da presa mantiene inizialmente un'impostazione frontale, accompagnando i danzatori con movimenti di carrello, ma interviene attraverso una serie di tagli che alternano campi lunghi, mezze figure e primi piani, cercando di estrarre dai volti e dai corpi il senso narrativo della scena. In una lunga ripresa, la relazione amorosa evolve fino all'esito tragico del doppio suicidio, suggerito attraverso una gestualità mimica essenziale. La terza sezione riunisce nuovamente tutti i danzatori in una scena corale, caratterizzata da un clima di festa. L'intreccio tra tecnica classica

⁶⁷ Il *pas de bourrée* è un passo della tecnica del balletto classico composto da una breve sequenza di piccoli movimenti rapidi dei piedi, eseguiti in successione, solitamente dietro, lato, davanti, che permettono al danzatore di spostarsi nello spazio o di collegare altri passi, mantenendo continuità e fluidità del movimento.

accademica e tip tap si risolve in una giustapposizione stilistica che richiama una logica patchwork.

Il secondo numero di danza, il *Water Nymph Ballet*, si sviluppa invece in un'atmosfera pienamente neoclassica e simbolica. La scena è dominata da un'architettura idealizzata, un arco bianco contro un cielo azzurro, al cui centro si colloca un cavallo bianco. In primo piano compare uno specchio d'acqua accanto al quale un danzatore attende; un gruppo di ballerine entra in scena, componendosi e scomponendosi secondo un ritmo incalzante, talvolta vicino al valzer. L'emersione di una ninfa (Vera Zorina) introduce un momento solistico culminante, in cui il riflesso nello specchio d'acqua evoca il mito di Narciso. Dopo una trasformazione che la conduce temporaneamente nel mondo umano, un improvviso vento la riporta al suo destino acquatico: la ninfa ritorna allo specchio e vi scompare, in una chiusura dal forte valore simbolico.

Dal punto di vista cinematografico, questa sequenza sono costruite attraverso una varietà di inquadrature e un montaggio serrato, che enfatizza la velocità e la dinamica dei gruppi, richiamando per certi aspetti le configurazioni spaziali di *Serenade*. L'intento di Balanchine è esplicito: dimostrare come il balletto possa trovare nel cinema un mezzo privilegiato di espressione. Come egli stesso afferma, le possibilità offerte dal cinema al balletto sono persino superiori a quelle offerte dal balletto al cinema. L'inquadratura, infatti, è trasformabile, svincolata dalla frontalità del palcoscenico, e consente una ridefinizione continua dello spazio e della mobilità scenica.⁶⁸

Balanchine collabora come coreografo anche nel musical *On Your Toes* del 1936, la vicenda ruota attorno a Junior, giovane ballerino scoperto dalla collega Frankie Frayne, che ne favorisce l'ingresso in una compagnia di balletto russo diretta da Sergei Alexandrovitch, figura chiaramente ispirata a Sergej Djagilev. La compagnia, sostenuta economicamente da un mecenate, richiama in chiave ironica il mondo dei Ballets Russes, anche attraverso personaggi caricaturali come la prima ballerina Vera Barnova (allusione a Irina Baronova) e il coreografo Konstantine Morrosine (dietro a cui si cela Léonide Massine). Dopo una prima apparizione marginale in un balletto parodico dal nome *La Princesse Zenobia*, evidente rielaborazione orientalista di *Shéhérazade*, Junior ottiene l'occasione di esibirsi in *Slaughter on Tenth Avenue*, balletto jazz che diventa il fulcro dello spettacolo. In questa sequenza, egli danza accanto a una performer di striptease, ma viene minacciato da sicari incaricati di ucciderlo al termine della musica: per salvarlo, l'orchestra è costretta a prolungare indefinitamente il finale, in attesa

⁶⁸ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025. *George Balanchine a Hollywood*.

dell'intervento della polizia. Il numero, coreografato da Balanchine unisce tensione narrativa, ironia e sperimentazione coreografica. Già nella versione teatrale, *On Your Toes* si distingueva per l'integrazione tra linguaggi diversi, balletto accademico e tip tap, che, più che fondersi, venivano accostati secondo una logica di giustapposizione.

Il numero *Slaughter on Tenth Avenue* rappresenta il momento di maggiore rilevanza coreografica e suggerisce una riflessione importante su Balanchine e su come costruisce il rapporto tra danza, narrazione e spettacolo. A differenza di altri numeri di musical qua la danza non svolge una funzione decorativa, ma si configura come vero dispositivo narrativo: l'azione, incentrata sulla minaccia di un omicidio imminente, è interamente costruita attraverso il movimento, senza ricorrere a un supporto drammaturgico esterno. Il balletto si fonda su una tensione tra linguaggi coreutici differenti. Da un lato, la tecnica classico-accademica, evidente nella figura femminile, dall'altro una componente jazz legata al tip tap, rappresentata da Junior. Più che fondersi, questi codici rimangono in una relazione di attrito e giustapposizione. Un elemento centrale è il rapporto tra musica e movimento: la coreografia si sviluppa in stretta adesione alla struttura musicale, ma introduce una variazione decisiva nel momento in cui la musica viene prolungata artificialmente all'interno della narrazione. il tempo musicale diventa tempo drammatico, costringendo il danzatore a proseguire la performance in una condizione di sospensione e pericolo, e rendendo evidente come la durata stessa della danza diventi elemento narrativo. nel passaggio al cinema del 1939, *Slaughter on Tenth Avenue* subisce alcune trasformazioni significative. La coreografia viene riorganizzata in funzione della macchina da presa: il montaggio, i cambi di inquadratura e i movimenti della camera intervengono attivamente nella costruzione del ritmo, amplificando la dimensione spettacolare e sottolineando momenti di tensione e di virtuosismo. In questo senso, la danza non è più soltanto eseguita nello spazio, ma articolata attraverso il linguaggio cinematografico, che ne ridefinisce percezione e dinamica. *Slaughter on Tenth Avenue* anticipa una concezione della danza nel musical e nel cinema in cui il movimento diventa portatore di senso autonomo, capace di strutturare la narrazione e di integrare linguaggi differenti.⁶⁹

2.4 Fantasia: rappresentazione della danza nel cinema d'animazione

Con il cinema d'animazione, la coreografia non è più esclusivamente eseguita dai corpi umani, ma viene reinventata attraverso il disegno e il montaggio. Nel film *Fantasia* del 1940, tutto

⁶⁹ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025. *George Balanchine a Hollywood*.

diventa potenzialmente danza: il movimento non appartiene più soltanto al corpo del ballerino, ma si estende a ogni elemento visivo.⁷⁰ Realizzato dalla Walt Disney Production, il film rappresenta un esperimento innovativo che combina musica classica e animazione. La Philadelphia Orchestra, diretto da Leopold Stokowski, rielabora alcuni brani del repertorio classico, mentre sullo schermo prendono forma immagini animate che danzano in perfetta sincronia con la musica. In alcune sequenze iniziali, le figure non sono riconducibili a forme definite, ma ricordano linee, raggi di luce, macchie, colori che evocano dei paesaggi naturali come le onde del mare, nuvole, riflessi. L'animazione qua diventa un mezzo per tradurre la musica in esperienza visiva. Priva di una trama unitaria, *Fantasia* è un film a episodi, all'interno del quale emergono diverse modalità di relazione tra musica e movimento, sempre introdotte dal direttore d'orchestra Stokowski. Si possono individuare almeno quattro tipologie: la musica narrativa, la musica assoluta, la musica balletto e la musica balletto con intenti parodistici.⁷¹

La danza non è mai semplicemente rappresentata, ma costantemente reinterpretata attraverso il linguaggio cinematografico. Particolarmente significativa è la sequenza dedicata al *Lo Schiaccianoci* con le musiche di Tchaikovsky. Qui i balletti vengono riorganizzati in episodi autonomi che raccontano le scene ambientate in un mondo naturale e fantastico; pur non seguendo fedelmente la trama del balletto originale, hanno dei dettagli che lo ricordano e che ne fanno omaggio. Nella danza della Fata Confetto, ad esempio, delle piccole fate animano la natura circostante con dei tocchi leggeri, facendo fiorire piante, scorrere l'acqua, in una coreografia delicata di risveglio della natura, che si adatta perfettamente alla melodia. Nella Danza cinese, invece, compaiono dei funghetti antropomorfi, i cui cappelli richiamano i tradizionali copricapi asiatici in paglia. La scena, pur costruita su una struttura coreografica semplice, introduce un elemento narrativo riconoscibile, ovvero le difficoltà del fungo più piccolo a seguire il gruppo. Nella Danza dei flauti, i protagonisti sono fiori che galleggiano sull'acqua, i cui movimenti rotatori evocano chiaramente i tutù delle ballerine classiche, trasformando lo spazio circostante in un palcoscenico astratto. La Danza araba si svolge invece in un ambiente subacqueo, dove pesci sinuosi e fluttuanti reinterpretano i movimenti morbidi e curvilinei della coreografia originale, enfatizzati dall'assenza di gravità e dalla continuità del movimento acquatico. La Danza russa, più breve e dinamica, traduce i salti e le figure tipiche del repertorio maschile in fiori, i cui steli e corolle richiamano rispettivamente i costumi e copricapi della tradizione russa, eseguendo movimenti energici e grandi salti. Infine, il celebre Valzer dei fiori viene reinterpretato in una diversa stagione. Mente nel balletto classico si

⁷⁰ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 90

⁷¹ *Ibidem*.

richiama la primavera, in cui si vedono le ballerine vestite con ampi tutù che ricordano i fiori freschi, nel film il paesaggio è chiaramente autunnale. Si vedono, infatti, delle foglie arancioni staccarsi dagli alberi per roteare nell'aria creando coreografie. Come nella sequenza iniziale della Danza Fata Confetto, anche qui si vedono le piccole creature alate che ballano tra gli abeti e che al loro tocco sembrano portare la stagione fredda. La natura gela, e la neve inizia a cadere, tanto da permettere alle magiche creature di pattinare sul lago ghiacciato e di vestirsi di fiocchi di neve. Questo potrebbe essere un modo di includere il celebre Valzer dei fiocchi di neve all'interno del film. In questa sequenza, la danza viene smaterializzata: non più affidata al corpo umano, ma trasferita su elementi naturali e forme astratte. Il risultato è una coreografia impossibile nella realtà scenica, che sfrutta pienamente le potenzialità del cinema d'animazione, dove il movimento non è vincolato alle leggi fisiche ma può trasformarsi liberamente nello spazio e nel tempo.⁷²

All'interno del film si vede un'altra sequenza legata alla danza classica, chiamata *Danza delle ore*, della *Gioconda* di Ponchielli.⁷³ La sequenza fa parte della musica-balletto in chiave parodica, che voleva probabilmente prendere in giro le grandi compagnie accademiche. Al principio si vede un gruppo di struzzi con le scarpette da punta e piume bianche che somigliano a tutù che, interpretando l'alba, si risvegliano e iniziano una variazione classica con tanto di passi riconoscibili come *relevé*⁷⁴, *pas de bourrée*, *pirouettes* e *arabesque*. Gli struzzi in questione si rubano la frutta l'una con l'altra, probabilmente a voler simboleggiare la grande competizione presente. Dopo di queste compaiono sullo schermo degli ippopotami vestiti da danza, anch'essi intenti a ballare le proprie variazioni. La ballerina principale è esausta e si addormenta su di un lettino nelle ore del pomeriggio. All'arrivo della sera invece, i protagonisti sono degli elefanti, mentre di notte compaiono dei cocodrilli che si cimentano in una danza energica tipicamente maschile. Alla fine della sequenza tutti i ballerini si ritrovano a insieme sulla scena in una coreografia vorticoso e allegra.

⁷² Nonostante, come detto in precedenza, la trama non è pienamente fedele al balletto classico, la struttura e l'ordine delle sequenze non è casuale. *Lo Schiaccianoci* è diviso in due atti: nel primo atto, più narrativo, si vede la festa, l'inizio del sogno di Clara e il viaggio con la Danza dei fiocchi di neve, mentre nel secondo atto, Clara e il principe sono arrivati nel regno dei dolci, dove vengono accolti dalla Fata Confetto e dai *divertissement*, che indicano proprio una sequenza di danze autonome inserite nel balletto, che non fanno avanzare la trama ma servono a creare spettacolo. Nel balletto, la Danza cinese simboleggia il Tè, la Danza araba il caffè, la Danza russa, chiamata anche *Trepak*, invece, è chiamata anche la danza dei bastoncini di zucchero.

⁷³ La "Danza delle ore" è un balletto inserito nel terzo atto dell'opera *La Gioconda* di Ponchielli. Si tratta di una sequenza coreografica di carattere allegorico che rappresenta il susseguirsi delle diverse ore del giorno, ovvero mattina, giorno, sera, notte, attraverso variazioni di ritmo, atmosfera e movimento. Priva di funzione narrativa diretta, la danza assume un ruolo prevalentemente spettacolare e decorativo, anche questo è considerato un esempio di *divertissement*.

⁷⁴ Il *relevé* è un movimento fondamentale della danza classica che consiste nel sollevarsi sulle mezze punte o sulle punte partendo da una posizione di piedi piatti.

2.5 *The Red Shoes*: il balletto nel cinema tra tradizione e crisi

Nel film *The Red Shoes* (1948), diretto da Michael Powell ed Emeric Pressburger, la protagonista principale è Victoria Page (Moira Shearer), giovane ballerina che viene scelta come solista principale nella compagnia di Boris Lermontov, direttore autoritario e manipolatore che sviluppa nei suoi confronti un interesse ambiguo, sospeso tra ammirazione artistica, controllo. Victoria viene scelta per interpretare il ruolo principale nel nuovo balletto di Lermontov, intitolato proprio “*The Red Shoes*”, che racconta la storia di una ragazza che indossa delle scarpette rosse incantate, capaci di costringere chi le porta a ballare fino allo sfinimento e infine alla morte. Parallelamente, all’interno della compagnia, Julian Carter viene nominato nuovo compositore e direttore d’orchestra e uno dei suoi primi impieghi è proprio con *The Red Shoes*. La lunga sequenza del balletto all’interno del film rappresenta uno dei momenti più innovativi e importanti nella storia del cinema. Della durata di circa venti minuti, la scena inizia con una ripresa frontale che richiama il modo tradizionale di filmare la danza, quasi come se lo spettatore si trovasse a teatro. Progressivamente, però, il linguaggio cinematografico prende il sopravvento: la macchina da presa segue i ballerini entrando nello spazio scenico, i personaggi guardano in camera rompendo la quarta parete e il palco smette di essere soltanto palco, trasformandosi in uno spazio onirico e fantastico. Dal momento in cui Victoria indossa le scarpette rosse, il balletto assume una dimensione sempre più irrealistica, passando dal sogno all’incubo. Le scenografie si ampliano, le inquadrature cambiano continuamente prospettiva e gli effetti speciali permettono trasformazioni impossibili da realizzare in teatro. I costumi cambiano come per magia, gli spazi si deformano, compaiono sovrimpressioni e giustapposizioni visive che rendono il racconto fantastico reale proprio grazie al cinema. Nella parte finale del balletto, Victoria sembra addirittura fluttuare in una dimensione sospesa, accompagnata da immagini di nuvole, fiori e uccelli, mentre il tono diventa sempre più cupo e inquietante, fino alla morte della protagonista, che riesce a liberarsi delle scarpette rosse soltanto in questo modo. L’ambiente iniziale e finale del balletto richiama inoltre quella di *Giselle*⁷⁵, soprattutto nell’immagine del villaggio e nell’ingresso in scena della protagonista. Anche il destino delle due ballerine presenta delle somiglianze: entrambe vengono condotte alla follia da una forma di amore assoluto e distruttivo, Giselle per un uomo, Victoria per il balletto

⁷⁵ *Giselle* è un balletto romantico in due atti, rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1841 su musica di Adolphe Adam e coreografie di Jean Coralli e Jules Perrot. La storia racconta di Giselle, giovane contadina innamorata di Albrecht, un nobile che si finge popolano per conquistarla nonostante sia già promesso a un’altra donna. Quando Giselle scopre l’inganno, impazzisce e muore di dolore. Nel secondo atto, ambientato in un bosco notturno e soprannaturale, Giselle entra a far parte delle Villi, spiriti di giovani donne morte prima del matrimonio che condannano gli uomini a danzare fino alla morte. Nonostante ciò, Giselle protegge Albrecht dall’ira delle Villi, salvandolo grazie alla forza del suo amore.

stesso. Questo conflitto si riflette anche nella vita reale della protagonista. Quando lei e Julian si innamorano, Lermontov si arrabbia e decide di cacciare il compositore dalla compagnia, perdendo di conseguenza anche Victoria, che sceglie di seguire il suo futuro sposo. Dopo un periodo lontano dalla danza, durante il quale Victoria sceglie di vivere accanto a Julian, Lermontov la convince a tornare per interpretare nuovamente “*The Red Shoes*”. La sera del debutto coincide però con la prima della nuova opera composta da Julian a Londra. Julian raggiunge Victoria a Monte Carlo e tra i tre si crea uno scontro emotivo sempre più violento. Da una parte Lermontov insiste sulla necessità di dedicarsi completamente all’arte, dall’altra Julian le chiede di scegliere lui e abbandonare il balletto. Victoria, incapace di conciliare queste due dimensioni della propria vita, precipita in un’estrema confusione che la porta a compiere l’estremo gesto. La ballerina muore indossando le scarpette rosse dello spettacolo, fondendosi con il personaggio che aveva interpretato sulla scena.

2.6 Billy Elliot e Black Swan: riproposizione del balletto *Il lago dei cigni* nel cinema contemporaneo

Il balletto classico ha fatto, e continua a fare, parte della cultura generale, soprattutto attraverso quei titoli che hanno segnato profondamente la storia della danza, come *Il lago dei cigni*. Proposto per la prima volta al Teatro Bolshoi nel 1877, rappresenta il primo balletto composto da Tchaikovsky. Per il compositore si trattava di un modo completamente innovativo di concepire la musica per balletto: non più un semplice accompagnamento dei passi, ma una vera e propria struttura sinfonica autonoma, capace di sostenere lo sviluppo drammaturgico. Alla sua prima rappresentazione, tuttavia, non ebbe il successo sperato; è solo dopo la sua morte che il balletto viene ripreso e rielaborato presso il Teatro Mariinskij, dove nel 1895 viene riproposto grazie alle coreografie di Marius Petipa e Lev Ivanov, assumendo quella forma e riconoscimento che conserva ancora oggi a livello mondiale.

In *Billy Elliot*, film del 2000 diretto da Stephen Daldry, si racconta la storia di Billy (Jamie Bell), un ragazzo che cresce in un ambiente difficile nell’Inghilterra degli anni Ottanta, durante lo UK miners’ strike⁷⁶. Le difficoltà sociali si riflettono direttamente sulla sua famiglia: il padre e il fratello partecipano attivamente agli scioperi e agli scontri con la polizia, mentre la situazione è ulteriormente aggravata dalla recente morte della madre. Billy viene inizialmente

⁷⁶ Lo UK miners’ strike del 1984-1985 fu uno dei più importanti conflitti sociali della storia britannica recente, che contrappose il sindacato dei minatori al governo guidato da Margaret Thatcher, la lunga mobilitazione ebbe pesanti conseguenze economiche e sociali, colpendo duramente tutte le comunità minerarie del nord dell’Inghilterra.

costretto dal padre a frequentare un corso di pugilato, per il quale mostra scarso interesse. Per caso, nella stessa palestra, si svolge anche il corso di danza classica di Miss Wilkinson (Julie Walters), un'insegnante disillusa che insegna senza particolare entusiasmo. Billy inizia per una serie di inconvenienti a seguire le lezioni e la donna riconosce subito in lui un talento particolare e decide di sostenerlo. Billy abbandona presto la boxe per dedicarsi alla danza, entrando in un mondo che deve però tenere nascosto alla famiglia, consapevole del fatto che non verrebbe accettato. L'insegnante lo incoraggia a prepararsi per l'audizione alla prestigiosa scuola Royal Ballet School di Londra, alla quale Billy non si presenta a causa delle sempre più drammatiche difficoltà familiari. Quando il padre scopre la sua passione, la reazione è negativa e si crea un forte conflitto; in un secondo momento, però, comprende il valore di ciò che il figlio sta inseguendo e decide di dargli il suo pieno sostegno, lavorando per permettergli di affrontare l'audizione, che Billy riuscirà finalmente a superare. Il collegamento con *Il lago dei cigni* emerge in modo significativo nel film. Viene evocato sia attraverso il racconto della storia di Odette, sia soprattutto nella celebre scena finale, ambientata una quindicina di anni dopo, in cui Billy, ormai adulto, interpreta il ruolo principale in una rappresentazione del balletto. Tuttavia, non si tratta della versione tradizionale: la coreografia rimanda infatti alla reinterpretazione di Matthew Bourne, che nel 1995 propose una lettura radicalmente innovativa dell'opera. In questa versione, il corpo di ballo è composto esclusivamente da uomini, i quali incarnano i cigni attraverso una fisicità imponente e dinamica; il protagonista maschile assume il ruolo del cigno, sovvertendo la tradizionale assegnazione del personaggio a una ballerina. Bourne mantiene l'originale partitura di Tchaikovsky, ma rielabora profondamente l'impianto coreografico e la resa scenica, a metà tra balletto e teatro di musical contemporaneo. La scelta di inserire proprio questa versione del finale di *Billy Elliot* non è casuale: il protagonista adulto è interpretato da Adam Cooper, primo interprete del Cigno protagonista nella storia del balletto di Bourne. In questo modo il film non solo racconta una storia di crescita e di riscatto attraverso la danza, ma inserisce anche un riferimento preciso a una delle più importanti reinterpretazioni contemporanee de *Il lago dei cigni*.

In *Black Swan* il ritmo del film segue un progressivo decrescendo: quello che inizialmente appare come un mondo delicato e sognante, legato all'immaginario della danza classica, lascia gradualmente spazio a una realtà sempre più oscura e distruttiva, in cui la competizione e l'ossessione per la perfezione conducono inevitabilmente alla tragedia. La danza, associata all'inizio a tutù bianchi, scarpette da punta e musica classica, quasi come incarnazione di un sogno infantile, si trasforma in un ambiente fatto di spazi chiusi, corpi stremati, dita sanguinanti e segni fisici evidenti dello sforzo. La protagonista, Nina (Natalie Portman), sembra

inizialmente vivere la vita dei suoi sogni: è giovane, talentuosa e ha la possibilità di trasformare la propria passione in una carriera, all'interno di una prestigiosa compagnia di danza di New York. Durante le selezioni per il ruolo della *Swan Queen*, che richiede l'interpretazione sia del cigno bianco sia del cigno nero, Nina si distingue per disciplina e dedizione assoluta. La sua vita appare scandita da un controllo rigoroso: vive ancora in una stanza infantile, dominata dal rosa e da oggetti che rimandano a un'infanzia mai realmente superata, mentre la madre esercita su di lei una presenza costante e opprimente, proiettando sulla figlia le proprie ambizioni artistiche irrealizzate. Il rapporto con il coreografo Thomas (Vincent Cassel) è altrettanto problematico, in quanto egli riconosce in Nina la perfezione tecnica necessaria per interpretare il cigno bianco, grazie, precisione, leggerezza, ma la ritiene incapace di incarnare il cigno nero a causa della sua rigidità e mancanza di sensualità. Nonostante ciò, Nina ottiene il ruolo, anche all'interno di una dinamica ambigua di potere e attrazione che la pone in una posizione di costante vulnerabilità nei confronti di Thomas. Il film procede a distruggere l'immagine idealizzata del mondo della danza, mostrando la fatica, il dolore e la competizione che lo caratterizzano. Questa dimensione è evidente anche nel personaggio di Beth (Winona Ryder) ex prima ballerina ormai sostituita, sia dal mondo della danza che dalle attenzioni di Thomas, incapace di accettare il proprio declino, e da Lily (Mila Kunis), nuova arrivata che incarna in modo naturale le qualità richieste per il cigno nero. Lily diventa per Nina una presenza ambigua, al tempo stesso rivale e proiezione dei suoi desideri repressi. A partire da questo momento, la percezione della realtà da parte di Nina si incrina progressivamente: compaiono allucinazioni, sdoppiamenti della sua identità, alterazioni del corpo. Il film assume sempre di più caratteristiche legate all'horror e al thriller psicologico: Nina non si riconosce più allo specchio, vede il proprio corpo trasformarsi, immagina ferite e mutazioni che la avvicinano sempre più alla figura del cigno nero. La sua lotta diventa universale; contro la madre, Thomas, Lily, ma soprattutto contro sé stessa e contro la possibilità di conciliare controllo e abbandono. Nella sera della prima, all'apice della tensione psicologica, Nina crede di affrontare e uccidere Lily, pronta a sostituirla nel suo ruolo. Solo successivamente si comprende che si tratta di un'allucinazione: Nina in realtà ha ferito sé stessa, in un gesto che rende esplicito il conflitto interiore che la attraversa. Dopo una performance straordinaria, in cui riesce finalmente a incarnare anche il cigno nero, come presa da un incantesimo, Nina raggiunge quella perfezione che le era stata richiesta, ma al prezzo della propria distruzione. Nel finale, subito dopo la morte di Odette sulla scena, anche Nina muore, felice di aver raggiunto per un'istante la perfezione. Il balletto de *Il lago dei cigni* presenta nelle sue versioni finali diversi fra loro; tra le molte sfumature, generalmente divise in speranzosa e tragica, in *Black Swan* si opta, anche se è una

versione del balletto creata esclusivamente per il film, per il finale tragico, quello in cui Odette si getta da una rupe per mettere fine alla sua vita e interrompere l'incantesimo del mago Rothbart. La scelta di utilizzare questo finale è perfettamente in linea con le vicende tragiche del film.

I finali di *The Red Shoes* e *Black Swan* mostrano come il balletto smetta di essere semplice spettacolo per trasformarsi in una forza totalizzante che consuma le protagoniste. Victoria e Nina arrivano entrambe a identificarsi in maniera irreversibile con il ruolo che interpretano: la distinzione tra palco e realtà si dissolve progressivamente fino a scomparire. Victoria muore indossando le scarpette rosse del balletto, diventando parte della storia che stava mettendo in scena, mentre Nina raggiunge la perfezione artistica solo nel momento della propria distruzione, dopo la performance del cigno nero. In entrambi i film la danza non coincide con un ideale romantico o puramente estetico, ma con un'esperienza estrema che coinvolge il corpo e la mente fino all'annullamento dell'identità personale. Allo stesso tempo però ne *The Red Shoes* ne *Black Swan* rinunciano a mostrare la bellezza visiva del balletto. Anzi, proprio attraverso il cinema la danza emerge come dimensione espressiva: la macchina da presa entra nello spazio scenico, amplifica il movimento, rende visibili dimensioni psicologiche e fantastiche impossibili da rappresentare sul palco teatrale. In *The Red Shoes* questo avviene attraverso l'elemento magico e onirico del balletto, mentre in *Black Swan* la trasformazione assume toni horror disturbanti, legati alla frammentazione mentale della protagonista. Entrambi i film mostrano come il cinema possa reinterpretare il balletto non limitandosi a registrarlo, ma trasformandolo in linguaggio cinematografico autonomo.

3. La danza moderna e contemporanea: rivoluzione teorica e corporea

3.1 Teorie del movimento e nascita della danza moderna

Alle origini della riscoperta del corpo ebbe un ruolo fondamentale la *Jugendbewegung*, il movimento giovanile sviluppatosi in Germania tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Nato come forma di opposizione dei giovani borghesi ai modelli di vita imposti dalla società urbana e industriale, percepiti come artificiali, repressivi e moralmente decadenti, il movimento promuoveva un ritorno alla natura intesa come spazio di autenticità e rigenerazione. Nel contatto con l'ambiente naturale venivano riconosciuti valori di purezza, armonia e vitalità, considerati essenziali per la formazione di individui fisicamente sani e spiritualmente liberi. In questo clima culturale maturò anche una nuova concezione del corpo, non più vincolato alle rigide convenzioni sociali, ma riscoperto come mezzo di espressione spontanea e autentica.⁷⁷ I giovani tedeschi, in questo modo, scelgono di dare un nuovo valore e una nuova ricomposizione al proprio corpo, a partire dalla cura interiore, come il vegetarianismo e il rifiuto del consumo di alcol, e dell'aspetto esteriore, dedicandosi principalmente ad attività all'aperto e di esercizio fisico consapevole. La *Jugendbewegung* si collega al movimento per la *Lebensreform*, riforma della vita, ovvero un insieme di movimenti culturali e sociali che proponevano un ritorno a forme di esistenza considerate più naturali, sane e autentiche. Il movimento non era unitario, ma comprendeva pratiche come il culto del corpo, la vita comunitaria e a contatto con la natura, la valorizzazione dell'attività fisica e del movimento libero e nuove concezioni dell'educazione e della spiritualità. Per contrastare e rifiutare la vita legata alla rivoluzione industriale, alla quale si associa la deformazione dell'uomo in macchina, nascono le città-giardino, dei luoghi isolati nella natura nei quali ci si poteva dedicare a tutte quelle forme di riconnessione autentica del corpo e dell'anima. Il mito neoclassico della bellezza olimpica e il rinnovato interesse per la cultura greca, particolarmente diffusi nell'ambiente tedesco contribuirono alla riscoperta del corpo e della dimensione fisica. In questo contesto si sviluppò la *Körperkultur*, ovvero la cultura del corpo, un fenomeno destinato a trasformare profondamente la mentalità e i costumi dell'epoca. Nei primi decenni del Novecento questa nuova sensibilità si tradusse nella nascita di esperienze individuali e collettive volte alla sperimentazione di modelli alternativi di vita, fondati su nuovi principi di

⁷⁷ E. Casini Ropa, *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali. Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 295

educazione fisica, armonia corporea e benessere psicofisico.⁷⁸ Alla base di questa corrente di pensiero c'è quindi l'idea del movimento in quanto principale modo per conferire al corpo armonia e bellezza e per collegarlo al mondo della natura. Allo stesso modo, il ritmo è fondamentale per regolarizzare il movimento stesso. La salute e la bellezza del corpo iniziarono così a essere concepite come elementi strettamente legati a un ideale di ordine e armonia, visibili tanto nei lineamenti quanto nei movimenti. A questa concezione estetica si associava anche una dimensione etica e intellettuale: l'equilibrio fisico veniva infatti considerato il riflesso di qualità morali e spirituali altrettanto armoniose. La formazione del corpo e quella dell'individuo dovevano quindi procedere parallelamente, secondo un modello educativo che univa sviluppo fisico, disciplina interiore e crescita culturale.

In questo contesto iniziarono a svilupparsi anche i primi studi teorici legati alla *Körperkultur*, nei quali la riflessione sul corpo coinvolgeva contemporaneamente l'ambito teatrale e quello della danza. Tra i primi studiosi a dedicarsi a tali ricerche vi fu il francese Francois Delsarte (1811-1871). Formatosi in piena epoca romantica, la sua riflessione risentì profondamente del clima culturale del tempo, caratterizzato dall'esaltazione della figura dell'artista, cantante, attore o ballerino, spesso rappresentato come protagonista assoluto dell'immaginario teatrale e letterario. Nel Romanticismo, infatti, l'artista non veniva più considerato soltanto come creatore di un'opera esterna a sé, ma come incarnazione stessa dell'arte: il corpo dell'interprete diventava così luogo privilegiato dell'espressione estetica, emotiva e spirituale. Francois Delsarte viene spesso considerato uno dei primi teorici dell'espressione corporea e un precursore della danza moderna, anche per la sua esplicita diffidenza nei confronti del balletto classico e delle sue rigidità formali. Al centro delle sue ricerche vi era lo studio del gesto e della mimica, ritenuti strumenti comunicativi più immediati ed efficaci rispetto alla parola e alla voce. Secondo Delsarte, infatti, senza il supporto del gesto il significato di un'espressione rischia di essere frainteso o impoverito nel processo comunicativo. Per Delsarte, la verità dell'espressione nasceva dalla perfetta corrispondenza tra la dimensione emotiva interiore e la sua manifestazione esteriore attraverso il corpo. Da questa concezione derivò quella che egli definì "legge della corrispondenza", secondo la quale ogni stato emotivo autentico si traduce in posture, atteggiamenti e movimenti specifici. Il corpo diventava così il luogo privilegiato dell'espressione della vita interiore, anticipando molte delle riflessioni che saranno poi centrali nella danza moderna del Novecento.⁷⁹

⁷⁸ E. Casini Ropa, *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali. Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 296

⁷⁹ A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

Particolarmente significativo è il modo in cui Delsarte collegò i propri studi sulla mimica e sul movimento alla danza. Furono soprattutto i suoi allievi a sviluppare il rapporto tra la sua estetica applicata e la danza, riconoscendo nel corpo il principale strumento espressivo sulla scena. Uno degli aspetti più rilevanti della teoria delsartiana è la cosiddetta “topografia del corpo”, egli suddivide infatti il corpo umano in tre aree fondamentali, ulteriormente frazionabili fino a raggiungere il numero nove, simbolo di armonia ed equilibrio: la testa era associata alla sfera spirituale e intellettuale, il tronco alla dimensione emotiva e affettiva, mentre gli arti rappresentavano la componente vitale e fisica.⁸⁰

Alla luce di queste considerazioni, Delsarte si presume come la danza classica, o danza accademica, rappresenta per lui tutto ciò che è opposto alla sua concezione di movimento. Per lui la danza classica è un’arte priva di slancio vitale e con poca espressione emotiva; Delsarte individua questa mancanza di vitalità in specifiche posture corporee come l’inutilizzo del pollice addotto e la rigidità del bacino, legato alla sfera riproduttiva e l’impostazione delle spalle forzatamente abbassate, che denotano una freddezza di fondo.⁸¹ Il metodo di Delsarte conobbe una notevole diffusione negli Stati Uniti tra gli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento, influenzando le tendenze artistiche di celebri pioniere della danza moderna come Isadora Duncan.⁸² Il sistema di Delsarte non venne applicato solo al teatro o alla danza, ma anche all’educazione fisica e alla formazione personale. Nasce infatti come tecnica destinata principalmente ad attori e oratori, per poi essere offerta a tutti. La diffusione del metodo fu

⁸⁰ A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Isadora Duncan è riconosciuta come una delle figure pionieristiche della danza moderna occidentale. Attiva a cavallo tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, la coreografa e ballerina si formò negli anni di massima espressione del delsartismo, crescendo in un contesto familiare particolarmente stimolante dal punto di vista artistico, che favorì lo sviluppo di una visione artistica intesa come progressivo avvicinamento a uno stato di armonia naturale, interpretato da Duncan come una via di redenzione e salvezza per l’essere umano. Per conseguire tale ideale, l’individuo avrebbe dovuto spogliarsi di ogni costrizione sociale e abitudine acquisita, riappropriandosi di una dimensione mitica di libertà e bellezza. La sua ricerca si orientò verso un movimento libero, basato sull’imitazione della natura e particolarmente delle onde, ispirato ai modelli risalenti agli antichi greci. Nell’antichità classica Duncan rintracciava l’ideologia di un corpo concepito come intrinsecamente libero: a piedi nudi, avvolto da tuniche leggere e guidato da un impulso interiore. Questa estetica della natura si traduceva in una prassi performativa completamente svincolata da schemi rigidi e codificati, in cui il corpo si muoveva in armonia con i ritmi del cosmo. Il cuore di questo movimento veniva individuato come “plesso solare”, ovvero la sede delle passioni e delle emozioni, a loro volta sollecitate dall’incontro con la musica; da questo centro propulsore, l’energia si irradiava nello spazio circostante per onde successive, trasfigurando il gesto naturale in una pura espressione dell’anima. Questo innovativo linguaggio del movimento e dell’emozione trovò la sua estensione in una vocazione pedagogica che Duncan trasformò nella sua missione. Contraria ai rigidi addestramenti accademici, fondò diverse scuole in Europa, dedicate all’educazione di giovani ragazze. Il suo progetto pedagogico mirava a risvegliare nelle allieve l’amore naturale per la vita, insegnando loro il movimento spontaneo. Saranno proprio le sue prime allieve, chiamate “*Isadorables*”, a portare avanti il suo lavoro e a diffondere le sue idee rivoluzionarie in tutto il mondo anche dopo la sua morte.

favorita anche dalla pubblicazione del volume *Delsarte System of Expression* di Genevieve Stebbins, che contribuì a sistematizzare e divulgare le principali teorie delsartiane.

Queste premesse teoriche contribuiscono ad aprire la strada alla nascita della danza moderna, verso la quale la stessa Genevieve Stebbins mostrò un particolare interesse. Nelle sue riflessioni, Stebbins individuava infatti nel diaframma la vera e propria fonte del movimento, considerandolo il centro nevralgico dell'emozione e dell'energia corporea. Da questo nucleo interiore il movimento si propagherebbe all'interno del corpo, determinandone ritmo, dinamica ed espressività. Numerosi esponenti della danza moderna iniziarono a parlare di “fuochi” del corpo, intesi come nuclei fondamentali dell'essere umano da cui originano impulso, emozione e movimento. Il gesto non veniva più concepito come semplice forma esteriore o decorativa, ma come manifestazione diretta di un'energia interna capace di coinvolgere la totalità del corpo. Del rapporto tra ritmo, musicalità e movimento si occupò in maniera specifica Emile Jaques Dalcroze, musicista e pedagogista attivo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, particolarmente interessato all'educazione infantile. Proprio in questo periodo prese forma la sua concezione della ritmica come disciplina pedagogica finalizzata all'apprendimento musicale attraverso il coinvolgimento del corpo. Secondo Dalcroze, infatti, la musica non doveva essere percepita soltanto tramite l'ascolto, ma sperimentata fisicamente dall'allievo attraverso il movimento. Il ritmo diventava così un'esperienza corporea totale, capace di coinvolgere coordinazione, equilibrio, respirazione e percezione dello spazio. Attraverso la cosiddetta “euritmica”, il corpo veniva trasformato in uno strumento di comprensione musicale, in cui gesto e suono risultavano profondamente interconnessi. Con Dalcroze prende forma anche la cosiddetta ginnastica ritmica, concepita come strumento capace di tradurre il ritmo musicale in movimento cosciente e controllato. A questo scopo il pedagogista elaborò una serie di esercizi basati sul movimento coordinato di braccia e gambe, finalizzati non soltanto allo sviluppo motorio, ma anche all'affinamento del cosiddetto “orecchio interiore”. L'integrazione tra percezione sonora e movimento corporeo aveva come obiettivo quello di coinvolgere armonicamente l'intero organismo, unificando dimensione fisica, ritmica e sensoriale. Il corpo veniva così concepito come uno strumento vivente attraverso cui la musica poteva essere interiorizzata ed espressa. Dalcroze unì i suoi intenti artistici e pedagogici a quelli di Adolphe Appia⁸³, che aggiunse al ritmo e al movimento la dimensione dello spazio, che contribuì alla

⁸³ Adolphe Appia (1862-1928) è stato uno scenografo e teorico svizzero considerato uno dei principali riformatori della scenografia moderna. La sua importanza deriva soprattutto dalla critica alla scenografia pittorica ottocentesca e dalla proposta di uno spazio scenico tridimensionale, essenziale e plastico, in cui la luce assume un ruolo drammaturgico centrale. Appia contribuì in modo decisivo alla nascita del teatro moderno, ponendo le basi per una concezione della scena come ambiente integrato con il movimento dell'attore e della musica.

definizione plastica degli esercizi ideati da Dalcroze, dando vita a delle vere e proprie coreografie.⁸⁴

Insieme, Dalcroze e Appia, continueranno quell'idea proveniente dagli studi delsartiane delle città-giardino, dando vita alla residenza artistica di Hellerau, nelle campagne fuori la città di Dresda. Lo scopo era quello di far diventare Hellerau una scuola in cui si potessero applicare gli insegnamenti dei due teorici, e dove coltivare uno stile di vita sano e in perfetto equilibrio con la natura; l'ambiente perfetto per la salute del corpo e della mente. All'apertura della scuola accorsero studenti da tutta la Germania e da tutta l'Europa, per partecipare non solo alle classi apposite per i bambini, ma anche per ballerini professionisti, attori, musicisti, e classi dedicate all'apprendimento del solfeggio, dell'improvvisazione, anatomia, musica corale, plastica animata, danza ed euritmica.⁸⁵ Per Dalcroze è importante sottolineare che il movimento ritmico non è mai fine a sé stesso, ma comprende una serie di sfumature appartenenti all'espressione dei sentimenti, del mondo interiore di ogni persona. Hellerau era una residenza artistica a tutti gli effetti, che oltre all'aspetto artistico, prevedeva un sistema di vita collegiale che metteva in contatto gli studenti anche nelle pratiche della vita quotidiana.

Fondamentale per le teorie relative alla danza moderna e contemporanea, soprattutto per quanto concerne la coreografia, è Rudolf Laban. Ungherese di nascita, cresce tra le marce delle parate militari e tra il mondo fantastico dell'immaginario ungherese, caratteristiche che lo porteranno a sviluppare una forte personalità artistica. È proprio grazie all'organizzazione di parate militari e feste paesane che si avvicina al mondo del movimento corale, che trasporterà poi nella danza. Laban si impegnò nella ricerca di una danza nuova e pura, priva di contenuti descrittivi, che emergesse come una manifestazione dinamica e strutturata dell'essenza profonda sia dell'individuo che della comunità, riflettendo i loro bisogni fondamentali e la loro fiducia nella vita. La sua indagine perseguì due obiettivi complementari: da un lato, liberare l'individuo sia fisicamente che spiritualmente; dall'altro, unire queste due parti in modo da creare un coro di movimenti che le integrasse armoniosamente. Discepolo della coppia Dalcroze-Appia e di Hellerau, nasce ad Ascona nel 1913 una località ambientata da artisti dedicati alla *Lebensreform*, chiamata Monte Verità. La vita sul Monte verità era incentrata sulla semplicità e sull'armonia con la natura, sostenuta dalla cura dell'orto, i cui prodotti aiutavano alla preparazione dei pasti, inoltre gli abitanti si dedicavano anche alla tessitura e alla creazione dei propri indumenti. Gli studenti si impegnavano in un lavoro sul corpo gioioso e rigoroso,

⁸⁴ E. Casini Ropa, *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali. Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 312

⁸⁵ *Ibidem*, p. 313

focalizzandosi sull'espressività dell'anima, spesso in un contesto naturale e in totale nudità. Da questa esperienza nacque la "danza libera", precursore della danza moderna europea e fulcro di una visione pedagogica e teatrale radicale. Questo approccio mirava alla liberazione e all'elevazione psicofisica, dove il movimento diventava l'agente diretto dell'anima, promuovendo una piena coscienza e una connessione fondamentale tra energia fisica, tempo e spazio.⁸⁶

Laban, a differenza dell'importanza al ritmo in perfetta armonia con il movimento teorizzato da Dalcroze, diceva che per danzare era fondamentale andare a tempo con il proprio suono interiore, come il respiro, il battito cardiaco e i flussi energetici. La danza moderna prevede dunque una perfetta conoscenza del proprio corpo, distinguendosi dalla danza classica per una serie di movimenti e pulsioni del corpo che perdono la delicatezza e la grazia accademica e si trasformano in emozioni e stati d'animo interiori che vengono fuori. Il petto è spesso iniziatore di movimenti, le braccia non hanno più una linea precisa da seguire, ma si aprono e si chiudono. Nelle mani ricompaiono i pollici, la testa trova lo spazio di muoversi non più solo per guardare a destra e a sinistra, il corpo diventa libero, si sprigiona.

3.2 La danza contemporanea

Se all'inizio del secolo la modern dance trovava terreno fertile per l'espressione della forza del mondo interiore, caricandola di emotività e intensità, verso la metà del Novecento una nuova forma di danza nasce ed evolve negli ambienti performativi. La danza contemporanea si sviluppa tra gli anni Sessanta e Settanta tra gli Stati Uniti e la Germania, nel mezzo delle ribellioni giovanili, tra le quali la presa di consapevolezza di un corpo dell'uomo nella sua quotidianità. Delimitare con una definizione la danza contemporanea risulta difficile, in quanto le appartengono diverse forme e tempi di sviluppo ai quali è complesso dare delle etichette; perciò, è opportuno parlare della danza contemporanea attraverso le sue differenze rispetto alla danza moderna e al suo concetto di spazio.⁸⁷

Protagonista di questo cambiamento di paradigma è Merce Cunningham, il quale proietta la danza in una dimensione coreografica inedita, caratterizzata da una tensione costante verso uno spazio aperto e potenzialmente illimitato. L'approccio di Cunningham segna una netta presa di distanza dalle convenzioni della modern dance: se quest'ultima tendeva a strutturare la coreografia attorno alle zone nevralgiche e drammaturgicamente forti della scena, come il

⁸⁶ *Ibidem*, p. 323

⁸⁷ R. Mazzaglia, *Danza e Spazio. La metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi Editore, 2015

centro del palcoscenico, Cunningham azzera ogni gerarchia spaziale. Sotto la sua influenza il perno geometrico della rappresentazione si frantuma, restituendo a ogni singolo punto del palco uguale dignità espressiva e autonomia.⁸⁸ Cunningham introduce così il concetto di “processo aleatorio”, chiamato originariamente “*chance operation*”, ovvero del caso come strumento di composizione coreografica, che sarà fondamento della danza contemporanea a partire dagli anni Quaranta, con la creazione delle sue prime performances. Fin da subito risulta fondamentale il sodalizio con il musicista John Cage, insieme al quale crea *The Seasons* (1947) e la celebre *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), in cui le performance dei singoli danzatori erano prestabilite, ma venivano eseguite in modo diverso in base al lancio di una moneta.⁸⁹ Quando Cunningham e Cage si uniscono al pittore Robert Rauschenberg⁹⁰ creano il primo *happening*, composto da danza, musica e arte. È uno spettacolo senza struttura definitiva, ma che segue il metodo aleatorio, in cui tutti i partecipanti svolgono la propria attività senza un tempo e una successione definiti.

Per Cunningham nella danza contemporanea non c'è più il fenomeno di causa ed effetto e l'imprevedibilità della danza si collega all'imprevedibilità della vita; sul palco, come nello spazio urbano. Il coreografo, infatti, si interessa del funzionamento della natura, non più quella bucolica di inizio secolo, ma della natura urbana, della vita quotidiana dell'uomo contemporaneo. Per lui, al movimento nella città corrisponde anche la disarticolazione del movimento, un altro modo in cui si discosta dalla *modern dance*, in quando non è più il torso ad essere il centro dell'emozione e ad aver più importanza del movimento delle braccia e questo concetto è riassumibile come un'assenza di centralità del corpo e dello spazio; l'opera non gira più intorno all'individuo, ma lo incita a lasciare spazio al caso.⁹¹

In Europa, precisamente in Germania, la rivoluzione coreutica della danza contemporanea si traduce nell'invenzione del *Tanztheater* di Pina Bausch. Il “teatro danza”, la cui evoluzione ortografica, passata dal termine composto con il trattino a parola unica, ne testimonia l'universale assimilazione critica, trova la sua massima espressione tra gli anni Settanta e Ottanta, affondando le proprie radici nella *Ausdruckstanz* degli anni Venti e Trenta. Pina Bausch recupera l'eredità espressionista del disagio, della denuncia sociale e della rivolta dell'individuo contro un mondo ostile, e la proietta su forme del nuovo teatro d'avanguardia, dialogando con l'*happening*, il Living Theater e le ricerche di Jerzy Grotowski. Il Teatro danza di Pina Bausch

⁸⁸ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 127

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Robert Rauschenberg è stato un pittore e artista visivo statunitense, appartenente al movimento New Dada e Pop Art. Celebri sono le sue opere d'arte che includono materiali di recupero, i *Combines*.

⁹¹ R. Mazzaglia, *Danza e Spazio. La metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi Editore, 2015

non interroga il movimento in sé, ma l'urgenza umana che lo produce, trasformando l'atto coreografico in uno strumento di indagine psicologica in cui l'azione fisica si fa parola dell'Essere.⁹²

3.3 Danza e cinema nell'espressionismo tedesco

Tra la Prima Guerra Mondiale e la Repubblica di Weimar, la Germania assiste alla nascita dell'Espressionismo, avanguardia che contamina la danza e il cinema; a legare queste due forme d'arte c'è una profonda attrazione per l'orrendo e lo spaventoso. Si tratta di un magnetismo oscuro, un'esplorazione del macabro e dell'irrazionale che rifiuta qualsiasi logica o controllo intellettuale per dare voce alle inquietudini più recondite dell'epoca.⁹³

Nell'ambito della nascente danza moderna, come menzionata in precedenza, si trova in questo periodo storico Mary Wingman con la sua *Hexentanz*, in cui questa estetica si traduce in un'azione coreografica che si sviluppa interamente al suolo. Il rapporto con la terra viene esasperato fino a diventare una magnetica attrazione verso forze profonde e oscure, capaci di agire sul corpo della danzatrice e costringerlo a ripiegarsi su sé stesso. Il movimento si risolve in un raggomitolarsi continuo, un guscio chiuso che evoca una dimensione claustrofobica, angosciante e drammatica.⁹⁴

In questo contesto si assiste al recupero della *Totentanz*, tradotta come danza macabra o danza dei morti, ovvero un archetipo culturale di origine tardomedievale. Si tratta di una rappresentazione allegorica in cui la morte, che assume le sembianze di uno scheletro, conduce una danza verso l'aldilà, alla quale nessun essere umano può scampare, a prescindere dalle differenze sociali.⁹⁵ La danza espressionista tedesca trasforma le emozioni interiori in movimento, facendo diventare il corpo il fulcro espressivo del trauma.

Parallelamente all'interesse mostrato dalla danza, il motivo della *Totentanz* viene esplorato anche dal cinema. Un caso emblematico riguarda il cinema d'animazione, rappresentato dal cortometraggio del 1929 *The Skeleton Dance*, una delle settantacinque *Silly Symphony*⁹⁶

⁹² A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

⁹³ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 44

⁹⁴ *Ibidem*, p. 48

⁹⁵ La *Totentanz* nasce originariamente in un clima segnato dalle epidemie di peste e dalle crisi sociali. Dopo una vasta diffusione tra il Quattrocento e il Cinquecento, il tema subisce una profonda riattualizzazione tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Le avanguardie storiche, in particolare l'Espressionismo tedesco, ne ereditano la carica drammatica e formale, spogliando l'archetipo del suo originario significato religioso per trasformarlo in un riflesso dell'angoscia esistenziale, della nevrosi metropolitana e della catastrofe bellica.

⁹⁶ Le *Silly Symphony* costituiscono una serie di settantacinque cortometraggi animati prodotti dalla Disney tra il 1929 e il 1939. Questa serie nacque come una piattaforma di sperimentazione tecnica, nella quale il principio cardine era il ribaltamento del processo produttivo standard; non era la musica ad adattarsi all'animazione, bensì

prodotte da Walt Disney. Il film si apre introducendo una classica atmosfera gotica e notturna ambientata in un cimitero, dove elementi tipici dell'immaginario funebre, come gufi, lupi e gatti neri, introducono la comparsa di scheletri, la quale danza spettrale viene immediatamente privata di ogni carica horror. Fu il compositore Carl Stalling a proporre a Disney una serie di cortometraggi musicali in cui figure inanimate prendevano vita, associando la loro performance proprio a numeri di vaudeville. Gli scheletri animati si dispongono in cerchio, si tengono per mano, mimano i passi di un ballo popolare, trasformando l'antico rituale macabro in una scenetta comica. L'animazione disneyana si serve della gag visiva e della musica per veicolare l'angoscia esistenziale e per esorcizzare i tabù legati alla morte.

Facendo un passo indietro rispetto all'animazione appartenente agli Stati Uniti, è alle origini della cinematografia espressionista tedesca che il tema dell'orrore inizia a trovare la sua espressione visiva. In questo panorama d'avanguardia si inserisce una figura centrale come quella di Fritz Lang, che nel 1919 firma la sceneggiatura di *Totentanz*, diretto da Otto Rippert. La narrazione ruota intorno alla figura del Dottor Sephar, un uomo il cui unico scopo è quello di seminare morte e distruzione e che tiene prigioniera nella propria villa una ragazza di straordinaria bellezza. Sephar la istruisce e la manipola affinché seduca le vittime da lui prescelte e lo strumento di ammalimento è proprio una danza che conduce gli amanti alla morte. La narrazione si complica quando la donna si innamora di una delle vittime; il dottore le permette la libertà, ma solo a patto che il suo amato, anche lui un assassino, dovrà riuscire a fuggire da un intricato labirinto. Il legame tra danza e morte è un tema tipicamente romantico, già centrale nel balletto classico, come si nota nei balletti ottocenteschi de *La Sylphide*, *Giselle* e *Il lago dei cigni*, il cui filo conduttore è la figura della donna irreale, eterea e irraggiungibile, simboleggiata visivamente dalla leggerezza dei tutù e dalle scarpette da punta. Una creatura così impalpabile dal bisogno dell'amore di un uomo per potersi ancorare alla realtà e trovare il proprio spessore terreno.⁹⁷

Il binomio tra danza, morte e seduzione torna nel capolavoro di Fritz Lang *Metropolis* (1927), nella celebre scena del bordello di Yoshiwara, l'androide con le sembianze della falsa Maria esegue una danza erotica pensata per ammaliare la classe dirigente e condurre la città in rovina. Questa coreografia meccanica e spietata scatena nel protagonista una visione in cui la statua della morte prende vita, trasformando lo spettacolo in una vera e propria *Totentanz* moderna.

il disegno e i movimenti dei personaggi a essere adattati a una struttura musicale preesistente. In questo caso l'animazione viene trasformata in una forma di danza grafica.

⁹⁷ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 52

Se nel balletto romantico la figura femminile era eterea e vulnerabile, in *Metropolis* la danza diventa l'arma ipnotica di una donna-macchina, capace di seminare follia e distruzione.

3.4 Corpi in movimento e *New Waves*

Nel corso del Novecento il cinema cambia seguendo la stessa direzione della danza moderna e contemporanea: entrambi si allontanano dalle regole dello stile classico e accademico. Questo processo di rinnovamento avviene soprattutto con la *Nouvelle Vague* in Francia, il *Free Cinema* in Inghilterra e il *New American Cinema* negli Stati Uniti.⁹⁸

L'obiettivo è superare il vecchio modo di fare cinema, visto come rigido e limitante, per lasciare spazio a un linguaggio nuovo, astratto, libero e provocatorio. Al centro di questo cambiamento c'è la figura del regista-autore, che vuole portare sullo schermo la propria visione del mondo e il proprio stile. In Francia spiccano registi come Alain Resnais, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette e Jacques Demy, mentre in Inghilterra si affermano invece Karel Reisz, Ken Russell e Lindsay Anderson. Nel 1968, Karel Reisz dirige *Isadora*, un film dedicato proprio alla vita di Isadora Duncan, una delle figure simbolo della danza libera.⁹⁹ In questo contesto, Jean-Luc Godard usa la danza come uno spunto per riflettere sul cinema stesso e sui modi di fare arte. In *Bande à part* (1964), la famosa scena del ballo non propone una coreografia di danza moderna in senso stretto, ma mostra la modernità nel modo in cui viene girata: la storia si interrompe all'improvviso, come avviene anche nella scena del minuto di silenzio, lasciando spazio ai tre protagonisti che ballano il madison senza un reale motivo legato alla trama. Sul ballo si inserisce la voce fuoricampo dello stesso Godard, che racconta i pensieri dei personaggi mentre si muovono in modo libero e spensierato. Questa scena è diventata iconica tanto da ispirare anni dopo la celebre scena del *twist* tra Uma Thurman e John Travolta in *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994). Un uso simile della danza si trova anche in *Pierrot le fou* (1965), dove durante la canzone *Ma ligne de chance*, i due protagonisti (Anna Karina e Jean-Paul Belmondo) improvvisano dei movimenti leggeri per esprimere i loro sentimenti.

Per quanto riguarda il *New American Cinema*, un esempio fondamentale è il cinema sperimentale di Maya Deren. Nel suo cortometraggio *A Study in Coreography for Camera* (1945), la regista riprende un danzatore (Talley Beatty) che unisce la tecnica classica a un'espressività moderna: la base accademica è notevole, ma le linee del corpo si spezzano e il

⁹⁸ F. Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008, p. 126

⁹⁹ *Ibidem*.

movimento diventa più libero. Il film è un esperimento su come la nuova danza possa legarsi al mezzo cinematografico che, in quel momento, sta a sua volta cercando di liberarsi dalle regole tradizionali. Ciò che rende quest'opera fondativa della cosiddetta "cine danza"¹⁰⁰ è la scelta di fare della macchina da presa non un semplice strumento di registrazione passiva, ma un vero e proprio componente della coreografia. Attraverso un virtuosistico utilizzo del montaggio e dei raccordi sul movimento, la continuità del gesto del ballerino va contro le leggi fisiche dello spazio e del tempo. I passi di danza iniziano in un ambiente interno, come la stanza di un appartamento, e si concludono in un contesto completamente diverso, come un bosco o una sala da museo. In questo modo, lo spazio cinematografico diventa elastico e la danza smette di essere pensata per la visione frontale del palcoscenico teatrale, esistendo in funzione dell'obiettivo e del linguaggio filmico. Il cortometraggio è un esperimento su come la nuova danza e il cinema d'avanguardia possano integrarsi per superare i rispettivi codici e liberarsi dalle convenzioni tradizionali.

3.5 La danza delle streghe in *Suspiria* di Luca Guadagnino

Il film *Suspiria* (2018) di Luca Guadagnino si configura come una rielaborazione dell'omonimo e film di Dario Argento del 1977. Guadagnino sceglie di ambientare il suo film nel 1977 (anno di uscita della pellicola di Argento) durante l'Autunno Tedesco, un periodo storico segnato dai rapimenti e dagli attacchi terroristici della RAF nella Berlino Ovest. Di ispirazione sono stati il film originale, insieme alla visione della coreografia di Damien Jalet *Les Médusés* (2013) e della performance di Pina Bausch *Palermo Palermo* (1989).¹⁰¹ Non solo, le coreografie sono chiaramente ispirate alla *Ausdruckstanz*¹⁰², danza espressionista tedesca, studiando i percorsi

¹⁰⁰ La cine-danza indica la fusione tra il linguaggio coreografico e quello cinematografico. In questo tipo di opera, la danza non viene semplicemente documentata o registrata, ma esiste e prende forma soltanto attraverso il dispositivo filmico. Elementi quali il montaggio sul movimento, le variazioni di piano, il ritmo dell'inquadratura e la manipolazione dello spazio-tempo rendono la cinepresa un vero e proprio co-coreografo della performance.

¹⁰¹ W. Lim, *Breathing Back the History of German Modern Dance through the Horror Film Genre in Luca Guadagnino's Suspiria (2018)*, «Dance Research Journal», vol. 55, n. 1, 2023, p. 83

¹⁰² Con il termine *Ausdruckstanz* si intende la corrente di danza moderna sviluppatasi in Germania nella prima metà del Novecento. Rifiuta i codici rigidi del balletto classico accademico, mettendo al centro la libertà d'espressione, la visceralità, l'uso principale del torso e del respiro, in cui l'esperienza emotiva dell'individuo supera la capacità tecnica.

di grandi figure della danza come Mary Wingman¹⁰³, Martha Graham¹⁰⁴ e Sasha Waltz. Da questo incontro nasce un film in cui la danza non è solo un elemento spettacolare e performativo, ma ha potere trasformativo, magico e politico. Nel passaggio dal film di Dario Argento a quello di Guadagnino si assiste a una serie di cambiamenti, il più significativo dei quali riguarda la concezione della danza. se nel film originale la protagonista è un'allieva di danza classica, qui trionfa l'espressione contemporanea e moderna. Se prima la danza era quasi un semplice espediente narrativo, nel remake diventa un atto politico e di liberazione: sia sul piano storico, integrandosi perfettamente nella Berlino dell'epoca (e nelle istanze del femminismo), sia su quello narrativo, come rottura con la tradizione. Guadagnino non usa più la danza come contorno, ma la trasforma nel veicolo stesso del male, la via attraverso cui la narrazione prende forma. La narrazione segue l'arrivo dell'americana Susie Bannion (Dakota Johnson) presso la prestigiosa *Markos Dance Company*. Susie, che mentre racconta della sua formazione da ballerina, nomina di aver studiato presso il *Martha Graham centre* di New York, stabilisce fin dalla sua audizione un'affinità particolare con Madame Blanc (Tilda Swinton). Fin da subito si vede come Susie utilizzi profondamente il respiro sia durante che fuori le sue esibizioni: nelle teorie della danza libera e moderna, il respiro è proprio ciò che riconnette il corpo alla sua forza interiore. Nel film però, il respiro ha anche una valenza magica, in quanto Susie attraverso le inalazioni riesce a incarnare la storia complessa e tormentata della scuola di danza abitata da streghe, diventandone una prescelta, accompagnandola fino alla rivelazione finali della sua identità come Mater Suspiriorum, che culmina nella sua affermazione al vertice del covo al posto di Madame Blanc. A questo si collegano le scelte coreografiche di Damien Jalet, che sceglie di recuperare le forme della celebre *Hexentanz II* (danza delle streghe) di Mary Wingman. I movimenti di Susie partono dal torso, per passare poi agli arti e alla testa che ne assecondano il ritmo. Emergono posture a quattrozampe, contorsioni e un forte radicamento a terra (ad eccezione della sequenza dei salti, che risulta isolata dal resto dei passi utilizzati nelle coreografie) all'interno del quale i gesti tracciano forme geometriche, principalmente

¹⁰³ Mary Wingman dà vita alla sua prima coreografia chiamata *Hexentanz* nel 1914, alla quale ne seguiranno molte altre. Nel crearla utilizza espedienti demoniaci e violenti e maschere che coprono i volti dei danzatori per cancellarne l'identità individuale a favore dell'universalità dell'essere umano. Spesso danza senza l'utilizzo della musica, ma con l'aiuto di tamburi per tenere il ritmo, basando il suo metodo su *Anspannung* e *Abspannung*, tensione e distensione del respiro, anticipazione della *contraction-release* di Martha Graham. Durante la *Hexentanz*, che si svolge esclusivamente da seduta, il corpo si stringe su sé stesso in modo angosciante e demoniaco.

¹⁰⁴ Martha Graham è considerata la madre della modern dance americana, priva di pose statiche e caratterizzata da un forte dinamismo. Ha sviluppato un sistema tecnico e teorico fondato sul principio del *contraction and release*, focalizzato sull'uso del bacino, della colonna vertebrale e del respiro, da cui parte ogni movimento. Ciò si oppone alla grazia e alla leggerezza del balletto classico, valorizzando il radicamento a terra, la gravità e la drammaticità delle emozioni umane, esplorando spesso temi psicologici e rituali.

triangolari, che ritornano costantemente nel film.¹⁰⁵ La macchina da presa accompagna i movimenti danzati roteando insieme a Susie durante i *tour fouettes*, restituendo una dimensione visiva disorientante. La valenza magica e disturbante del movimento si vede nella sequenza del “duetto a distanza” tra Susie e Olga. Mentre Susie esegue nella sala principale il ruolo da protagonista che era prima di Olga, nella sala affianco quest’ultima rimane incastrata in una maledizione; attraverso la mediazione gestuale di Madame Blanc, le due danzatrici si collegano a livello soprannaturale e a ogni passo di danza di Susie corrisponde un’atroce punizione sul corpo di Olga. La danza si trasforma in *body horror*, dove le ossa vengono spezzate dall’interno, i muscoli si lacerano e la carne viene deformata. Il ballo cessa di essere arte e diventa maledizione e tortura. La stessa Susie, alla fine dell’esecuzione, accusa sensazioni di nausea, testimoniando la natura malefica dell’incantesimo appena compiuto.

Un ruolo cruciale nella vicenda è svolto dal balletto *Volk* e dai significati che porta con sé. È un balletto ideato da Madame Blanc nel 1948 che la compagnia sta riallestendo e di cui Susie diventa la danzatrice principale. Il titolo stesso, che significa “popolo”, porta con sé un complesso significato storico che richiama le ambiguità ideologiche del periodo nazista; è proprio durante queste prove che Madame Blanc pronuncia la frase «*There are two things that dance can never be again: beautiful and cheerful*», intendendo un periodo storico in cui l’arte non può più ridursi a puro intrattenimento formale, ma deve rispecchiare dolore e verità.¹⁰⁶ Durante l’esecuzione finale di *Volk*, la coreografia prende le forme di un rituale, che si sposterà in modo drammatico nei sotterranei della compagnia. La rappresentazione diventa catartica e sanguinosa, in uno scenario di morte in cui le ballerine continuano a danzare nude, sotto la guida di Susie nei panni di Mater Suspiriorum. Nel momento in cui Susie accetta il proprio ruolo supremo e sussurra le parole “*it’s beautiful*”, ribaltando il precedente divieto precedentemente imposto da Madame Blanc. La bellezza non è più intesa nel senso di grazia o di rassicurazione, ma come un’affermazione terribile e liberatoria di potenza.

¹⁰⁵ W. Lim, *Breathing Back the History of German Modern Dance through the Horror Film Genre in Luca Guadagnino’s Suspiria* (2018), «Dance Research Journal», vol. 55, n. 1, 2023, p. 88

¹⁰⁶ *Ibidem*.

4. La danza jazz nel musical classico hollywoodiano

Tra la fine del Seicento e il Settecento, migliaia di africani furono deportate nel Chesapeake, una regione degli Stati Uniti che comprende Virginia, Maryland e North Carolina. Poiché appartenevano a etnie, regioni e società diverse, non condividevano un'unica danza da poter praticare tutti insieme. Tuttavia, pur nella loro eterogeneità, queste profonde condividevano una profonda “grammatica culturale” appartenente all'Africa occidentale e centrale.¹⁰⁷ Facendo riferimento a dei principi strutturali, come la poliritmia, l'improvvisazione e la centralità del ritmo, gli schiavi di prima e seconda generazione costruirono una tradizione coreutica del tutto nuova e regionale. Per gli osservatori, principalmente i bianchi dell'epoca, questa era una danza del tutto nuova, che venne descritta come violenta e grottesca, ma caratterizzata da una precisione ritmica millimetrica e da un'energia fisica straordinaria. Con il passaggio all'Ottocento, la tradizione afroamericana subì un secondo processo di colonizzazione, ovvero l'adattamento creativo delle danze dei colonizzatori bianchi. Simbolo di questa fusione è il Virginia Jig, un tipo di danza in cui gli elementi africani si innestarono su una innovazione europea: il partnering eterosessuale. Questa evoluzione coreografica rifletteva anche un profondo cambiamento sociale all'interno della comunità schiavizzata, ovvero il passaggio dal modello poligenico africano all'ideale della monogamia americana. Con il tempo, i ballerini neri assorbirono sempre più le danze di coppia europee, arrivando a includere il contatto fisico, pur mantenendo intatta la propria radice ritmica e posturale.¹⁰⁸ Il consolidamento e la successiva diffusione di questa danza furono paradossalmente guidati dal mercato interno degli schiavi nell'Ottocento. Oltre un milione di persone fu trasferito a forza dal Chesapeake verso il profondo Sud, in Kentucky, Tennessee, Mississippi e Louisiana.

Nei contesti coloniali e schiavistici, la conservazione delle tradizioni coreutiche originale venne sistematicamente ostacolata e repressa dalle autorità e dai proprietari terrieri; tuttavia, le danze africane continuarono a essere praticate clandestinamente nelle piantagioni. In questi spazi di resistenza culturale, le matrici ritmiche africane si ibridarono progressivamente con le influenze delle danze europee, fondendosi in un linguaggio corporeo nuovo. La danza jazz si configura fin dalle sue origini come un fenomeno in perenne mutamento. Nelle sue prime fasi di diffusione, la musica jazz, e di conseguenza la danza che la accompagnava, venne accolta con un misto di fascino e diffidenza. La storia della nascita del jazz, infatti, non è priva di conflitti:

¹⁰⁷ J. Malnig, *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, University of Illinois Press, 2023. J.J. Heckscher, *Our National Poetry, The Afro-Chesapeake Inventions of American Dance*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

essa affonda le proprie radici nella violenza della schiavitù e nell'impatto traumatico con i colonizzatori bianchi, delineando un percorso storico tanto ricco quanto profondamente problematico. Con il passare degli anni, i balli nati in seno alla comunità afroamericana iniziarono a intersecarsi in modo sempre più stringente con la cultura egemone bianca, avviando un processo di istituzionalizzazione non esente da riscritture storiche. La danza e la musica europea furono introdotte agli schiavi africani e molti balli, classificati all'interno della categoria jazz, hanno forti similarità con le danze tradizionali: lo shimmy incorpora i movimenti base della *shika*, danza tradizionale Nigeriana, il *lindy hop* e il *jitterbug* hanno passi molto simili a quelli della danza tribale *shango*, la *snake hips* includeva passi originari del Congo e il *charleston* utilizza movimenti tratti da una delle prime danze animali documentate, la Buzzard's Lope, ovvero la danza dell'avvoltoio utilizzata in molte pratiche africane.¹⁰⁹

Come evidenziato dalla critica coreutica, le radici africane del jazz sono state progressivamente sublimare a favore di una narrazione alternativa e astorica: ovvero che la "vera" tecnica e la formazione ufficiale del jazz abbiano inizio solo negli anni trenta per merito di professionisti bianchi di sesso maschile, finendo per privilegiare, sia all'interno delle accademie che nei palcoscenici, e successivamente anche al cinema, gli stili marcatamente influenzati dal balletto classico a scapito della componente vernacolare originaria.¹¹⁰ La *jazz dance* viene quindi associata all'apprendimento della danza classica, il quale molti insegnanti ne pongono la base, se pur storicamente le due non hanno niente in comune, a partire proprio dall'origine, l'una Europea, l'altra Africana.¹¹¹

¹⁰⁹ M. G. Kraines, E. Pryor, *Jump into jazz. The basics and beyond for the jazz dance student*, Mayfield Publishing Company, p. 174

¹¹⁰ L. Guarino, C. R. A. Jones, W. Oliver, *Rooted Jazz Dance. Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century*, Univesity Press of Florida, 2022, p. 24

¹¹¹ La questione del razzismo nello studio della jazz dance è ampiamente affrontata da Carlos R. A. Jones in *Jazz Dance Technique, Aesthetics, and Racial Supremacy* nel libro *Rooted Jazz Dance. Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century*. Il dibattito attorno alla colonizzazione culturale della jazz dance rappresenta uno dei nodi più complessi e problematici della disciplina. Per decenni, l'egemonia di insegnanti e coreografi bianchi ha imposto una reinterpretazione eurocentrica del genere, elevando il balletto classico a fondamento imprescindibile della tecnica del jazz. Si tratta di un paradosso storico e antropologico, data la radicale differenza tra i contesti e i luoghi da cui sono nate le due forme d'arte. Questo processo di assimilazione forzata ha sistematicamente alterato i tratti vernacolari originari, introducendo codici estetici estranei al jazz, quali la verticalità e la rigidità del busto, l'estensione accademica del piede e la ricerca di linee corporee geometriche e pulite, a scapito della natura originariamente flessa della danza afroamericana. La successiva trasmissione transgenerazionale della tecnica accademica secondo cui "il balletto è la base di ogni forma di danza" ha contribuito a istituzionalizzare questa narrazione, condizionando la formazione di generazioni di interpreti e oscurando a lungo la matrice etnica e politica del jazz.

Quando Lee DeForest introdusse il suo Phonofilm¹¹², un sistema d'avanguardia capace di sincronizzare immagini e suono sulla stessa pellicola, scegliendo di presentarlo al pubblico nel 1923, proiettando un cortometraggio che vedeva protagonista il duo di vaudeville composto da Noble Sissle ed Eubie Blake. *Noble Sissle and Eubie Blake Snappy Songs* rappresentò una pietra miliare, perché per la prima volta un film sonoro includeva interpreti afroamericani e veniva proiettato davanti a una platea di spettatori bianchi. Questo non è stato un evento isolato, ma affondava le radici nella vivacità teatrale degli anni precedenti, in quanto già nel 1921, il debutto a Broadway del musical *Shuffle Along* aveva segnato la storia del teatro musicale, lanciando la carriera di icone come Josephine Baker e Paul Robeson. È proprio nel contesto della *Harlem Renaissance* che il *Black musical theater* registrò un successo travolgente, capace di attrarre una folta clientela bianca proveniente dal cuore di Manhattan. Harlem si trasformò nella capitale dell'intrattenimento; i suoi teatri, nightclub e caffè divennero poli d'attrazione per un pubblico bianco alla ricerca di una nota di esotismo, affascinato dalle novità del canto e della danza vernacolare. L'interesse per le forme artistiche e musicali della cultura afroamericana non rimase confinato al palcoscenico, ma investì rapidamente anche l'industria cinematografica. Se nel 1929 la MGM distribuì *The Broadway Melody*, pubblicizzato come il primo lungometraggio "all talking, all dancing, all singing" (sebbene con un cast interamente bianco), lo stesso anno vide Hollywood produrre i primi due musical con un cast interamente afroamericano *Hearts in Dixie* e *Hallelujah*. In questa delicata fase di transizione tecnologica, le peculiarità espressive degli interpreti neri vennero ampiamente sfruttate da registi e produttori. La critica dell'epoca considerava gli afroamericani i protagonisti ideali per il nuovo cinema, ritenendo le loro voci naturalmente più adatte alle frequenze della nascente tecnologia sonora. Allo stesso modo, la vitalità e il dinamismo dei corpi neri danzanti vennero impiegati per compensare i limiti strutturali del primo sonoro, in primis la forzata immobilità della macchina da presa. Tuttavia, questo entusiasmo non era privo di ambiguità: esso si basava su una feticizzazione dei tratti identitari e razziali, strumentalizzati dall'industria hollywoodiana per colmare le lacune tecniche ed espressive del neonato cinema parlato.¹¹³

¹¹² Il Phonofilm, conosciuto anche come DeForest Phonofilm, dal nome del suo inventore, introduce la tecnica di registrazione di una colonna sonora direttamente sulla bobina del film. Durante la proiezione, un raggio di luce attraversava la traccia trasformandosi nuovamente in suono tramite altoparlanti.

¹¹³ S. Trenka, *Jumping the Color Line, Vernacular Jazz Dance in American Film, 1929-1945*. John Libbey Publishing, 2021, p. 25-26

4.1 La codificazione del *theatrical jazz* e l'egemonia coreutica nel musical hollywoodiano

Il passaggio della danza jazz dai contesti sociali e comunitarie d'origine alle logiche industriali dell'intrattenimento di massa segna una transizione estetica e politica cruciale, definibile attraverso i processi di assimilazione culturale della cultura bianca. Per fare il suo ingresso a Broadway e, successivamente, a Hollywood, la matrice vernacolare afroamericana dovette subire un processo di addomesticamento istituzionale. Figure chiave con Jack Cole, riconosciuto come il padre del *theatrical jazz*, prese gli elementi costitutivi della tecnica africana e li trasformò imponendo una rigida verticalità, simmetria e sulle geometrie spaziali proprie del balletto classico e della *modern dance* europea. Questa ibridazione privò la danza *jazz* della sua originaria funzione rituale e comunitaria, ma la dotò di una nuova leggibilità geometrica e di una straordinaria efficacia narrativa, rendendola la lingua del cinema musicale.¹¹⁴ All'interno del musical hollywoodiano il *theatrical jazz* si è imposto come la danza per antonomasia anche per la sua natura intrinsecamente drammaturgica. La *jazz dance* offriva a registi e coreografi uno strumento ideale per mettere insieme recitazione, movimento ordinario nel gesto coreografico. Jack Cole fu il primo coreografo a utilizzare la *jazz dance* per le coreografie di intrattenimento, e per questo è conosciuto come il creatore del balletto jazz di Broadway; egli prende ispirazione dagli elementi tipici della danza jazz, traslandoli, come menzionato sopra, in uno stile unico e influenzato dagli studi della danza classica e moderna, e che comprendeva anche l'utilizzo di passi acrobatici.

A metà tra la cultura nera e il processo di appropriazione da parte dei bianchi si colloca *The Jazz Singer* (1927), famoso per essere il primo film sonoro della storia. In questa pellicola la vera *jazz dance* è assente, eppure il film è un caso di studio fondamentale per capire il clima razzista e controverso dell'America di quegli anni. Il protagonista, Al Jolson, recita infatti in *blackface*. Questo fenomeno, all'epoca molto diffuso nel teatro e nel vaudeville, consisteva in attori bianchi che si dipingevano la faccia di nero, esageravano il contorno delle labbra e usavano guanti bianchi, che erano il simbolo della servitù domestica, composta quasi solo da neri. La funzione della *blackface* era fortemente stereotipata: serviva a ridicolizzare gli afroamericani, rappresentandoli come pigri, infantili o poco intelligenti. Nel film sono presenti anche brevi momenti di danza, ma le ballerine non hanno nulla a che fare con il jazz: indossano tutù e scarpette da punta. Questo accade perché il mondo dello spettacolo americano guardava ancora alla tradizione classica europea con un senso di inferiorità. Anche il modo di filmare la

¹¹⁴ L. Guarino, W. Oliver, *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*, University Press of Florida, 2014, p. 45-52

danza era ancora puramente teatrale: la macchina da presa restava fissa e frontale, poiché non erano ancora state inventate le tecniche per muovere la cinepresa e montare le inquadrature seguendo il ritmo dei corpi. *The Jazz Singer* rappresenta un paradosso, in quanto celebra nel titolo la parola jazz, ma esclude totalmente gli artisti afroamericani, che all'epoca erano esclusi da Hollywood a causa di una drammatica segregazione razziale.

L'inclusione della jazz dance nel cinema è stata complessa, da una parte il razzismo e gli stereotipi della *blackface*, dall'altra il tentativo di modificarla per adattarla ai gusti dell'epoca. Nonostante questo inizio così difficile, la forza e la qualità di questo stile erano evidenti già allora. Questo periodo complicato ha gettato le basi per lo sviluppo futuro della danza jazz nel cinema, che superati i primi ostacoli dimostra il suo valore, diventando una delle componenti più ricche, innovative e affascinanti della storia del musical.

4.2 Le *chorus line* e il corpo corale di Busby Berkley

Fin dalle origini del cinema sonoro, il movimento corale è stato utilizzato per creare forme e coreografie capaci di affascinare lo spettatore. I primi film musicali a mostrare questo tipo di numeri furono i già citati *The Broadway Melody* e *The Hollywood Revue of 1929*. Nel primo, i numeri di danza furono ideati da Sammy Lee, che coreografò scene spettacolari come *The Wedding of the Painted Doll*¹¹⁵. Questo numero si sviluppa su un palcoscenico dominato da una grande scalinata; in questo periodo, infatti, i numeri di danza al cinema venivano ancora filmati con un'impostazione puramente teatrale, ovvero in modo fisso e frontale. Ciò che si osserva nei numeri danzati in questo film, specialmente in "*Broadway Melody*", che dà il titolo alla pellicola, riassume perfettamente la natura della *chorus line*, ovvero il corpo di ballo. Di chiara ispirazione europea, queste linee potevano avere due funzioni principali: incorniciare un assolo oppure ergersi a protagoniste assolute della scena¹¹⁶. La *chorus line* rappresenta il simbolo di un'intera epoca del musical americano, che affonda le sue radici nel teatro dei primi del Novecento per poi trasferirsi nel cinema degli anni Trenta, dove verrà spinta all'iperbole proprio da Busby Berkley. Analogamente al corpo di ballo del balletto europeo, la *chorus line* porta sulla scena le masse, le quali vengono estetizzate attraverso l'uniformità dei corpi delle ballerine e la loro coordinazione, finalizzata a realizzare nello spazio linee geometriche in continua trasformazione.¹¹⁷

¹¹⁵ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Questo periodo fu caratterizzato dal successo dei cosiddetti “musical rivista”, ovvero film che includevano numeri di canto e ballo ambientati su un palco, proprio come in uno spettacolo di varietà. Queste pellicole erano prive di una vera e propria trama e venivano spesso affidate a un presentatore che introduceva i numeri e gli artisti, intervallando talvolta le esibizioni con gag comiche. Questo è esattamente ciò che accade in *The Hollywood Revue of 1929*, dove artisti famosi come Joan Crawford e Buster Keaton si esibirono nei loro numeri di canto e danza, coreografati anche in questo caso da Sammy Lee. Il numero più degno di nota del film è sicuramente *Singin' in the Rain*, un brano destinato a diventare celebre nel capolavoro del 1952 dall'omonimo titolo. In *The Hollywood Revue*, il pezzo viene eseguito sia in versione strumentale durante i titoli di testa, sia alla fine, interpretato da danzatori in impermeabile e stivali da gomma gialli schierati davanti a un'arca di Noè.¹¹⁸

In questi anni l'inquadratura cinematografica rimase fortemente debitrice dello spettacolo teatrale, basandosi su una ripresa frontale che, tuttavia, iniziava a sperimentare l'utilizzo di una gru al di sopra della scena. Ciò si apprezza nel numero *Orange Blossom Time*, l'unico girato in Technicolor; qui alcune ballerine in tutù verde vengono inquadrate dall'alto, anticipando una tipologia di ripresa che diventerà il vero e proprio marchio di fabbrica della successiva filmografia del coreografo Busby Berkley.

Agli albori del cinema sonoro, è Busby Berkley a introdurre per la prima volta la danza nella nuova e rivoluzionaria modalità di fare cinema, valorizzandola con le sue celebri inquadrature dall'alto. Il suo modo di approcciarsi a questa disciplina è sia quello di coreografo che di regista, grazie al quale riesce a mettere insieme le coreografie geometriche e gli effetti caleidoscopici, dando vita a una nuova e straordinaria visione della danza, vista da una prospettiva esclusivamente cinematografica. Al suo arrivo a Hollywood, dopo un lungo periodo di gavetta a Broadway, Berkley inizia la sua carriera nel cinema sotto la casa di produzione Warner Brothers, con la quale produce alcuni dei suoi film più celebri come *Whoopie!*, *42nd Street*, *Gold Diggers of 1933*, *Footlight Parade*, *Gold Diggers of 1935* e *Wonder Bar*.¹¹⁹

Per la creazione delle sue coreografie Berkley faceva spesso affidamento alla musica e alla danza jazz, grazie anche all'orchestra di Artie Shaw che in alcuni suoi film creano delle colonne sonore composte di sequenze di pianoforti sulle quali le ballerine si muovono nello spazio creando file, giochi d'acqua, geometrie e composizioni floreali, che compongono delle vere e proprie scenografie in transito.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ L. Cerchiari, *Storia del musical. teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Giunti Editore, 2017, p. 196

¹²⁰ *Ibidem*.

Busby Berkley è stato un coreografo visionario, in quanto la sua attenzione non era focalizzata sulla performance tecnica delle numerose ballerine che componevano il corpo di ballo, ma sulla macchina da presa come se fosse una di loro, in grado di trasportare lo spettatore all'interno della coreografia, rivoluzionando la statica ripresa frontale di derivazione teatrale. Non solo, nelle sue coreografie la macchina da presa si sposta verso l'alto per inquadrare le spettacolari coreografie attraverso dei *top shot*. Per Berkley il fulcro del film erano proprio le coreografie, mentre altri aspetti come quello narrativo passavano in secondo piano. Per questo tipo di narrazione i cosiddetti *backstage musical*¹²¹ erano perfetti per mostrare l'ambiente dello spettacolo per mostrarne i risultati, la performance finale, con le tecniche innovative del mezzo cinematografico. In questo frangente *42nd Street* (1933), diretto da Lloyd Bacon rappresenta il vero e proprio punto di svolta per il musical cinematografico. Il film fa parte della categoria dei *backstage musical* e la trama riflette i tempi della Grande Depressione: uno spettacolo compromesso dall'infortunio della ballerina protagonista Dorothy, che deve avere successo a tutti i costi per salvare la compagnia dal collasso economico. Ad essere emblematico è il numero finale di *42nd Street*, ma è anche durante gli altri numeri di danza del film, ovvero le prove del grande spettacolo, sono filmate in modo da mostrare dettagli come i piedi, le gambe e i volti delle ballerine. Nell'ultima sequenza del film, che corrisponde allo spettacolo finale, il corpo di ballo dà vita a una coreografia caleidoscopica con tanto di piattaforme rotanti, con le quali Berkley riesce a sperimentare il famoso *top shot*, dal quale si riescono a vedere i ballerini e le ballerine che creano immagini astratti con il solo utilizzo delle gambe, delle mani e del volto, tramite movimenti semplicissimi che trovano la loro spettacolarità solo se uniti nell'insieme. Diverso è invece l'ultimo numero che dà il nome al film, ovvero "*42nd Street*", nel quale viene riprodotta la strada newyorkese in questione e dove si alternano scene di vita caotiche che diventano coreografia, con tanto di traffico, drammi, omicidi, uniti da numeri di tip tap corali. Celebre è l'ultimissima scena che mostra come i ballerini per un ingegno teatrale diventano i cartonati dei grattacieli di New York, riprendendo la prima scena del film che dall'alto inquadrava la grande metropoli.

¹²¹ Con il termine *backstage musical* (dietro le quinte) si definisce un sottogenere del film musicale in cui la trama ruota attorno alla messa in scena di uno spettacolo teatrale o cinematografico. In questa tipologia di opere, i numeri di canto e danza sono giustificati in modo diegetico, presentandosi come prove, audizioni o performance sul palcoscenico, integrando così la performance artistica direttamente all'interno della narrazione realistica.

4.3 Tip tap e performance atletica

La tap dance ha origine nelle danze folkloristiche celtiche, originariamente legate a complessi rituali religiosi e cerimonie celebrative. In queste antiche manifestazioni, i ballerini eseguivano movimenti ritmici focalizzati in un unico punto del terreno, dando vita a passi codificati con espressioni quali “*stepping it out*”, “*tapping it out*” o “*dancing it out*”¹²², che si possono vedere ancora oggi nella danza tradizionale irlandese. Tuttavia, lo snodo cruciale di questa disciplina è rappresentato dall’incontro con la cultura africana. Di fondamentale importanza è stata l’assimilazione dello *shuffle*, un movimento caratterizzato dallo sfioramento continuo dei piedi sul pavimento: una tecnica che rifletteva la volontà di avere una connessione profonda con la terra e che sarebbe diventata poi uno dei pilastri tecnici ed espressivi della tap dance. La transizione degli elementi africani nel tip tap ha la stessa origine della danza jazz; non è un caso, infatti, che durante gli anni dei primi spettacoli di Hollywood e delle prime produzioni hollywoodiane, questi due stili fossero strettamente interconnessi, poiché i ballerini di tap si esibivano prevalentemente sulla musica jazz. Si tratta di forme artistiche affini e nate dallo stesso ceppo culturale. Nonostante i tragici eventi storici legati alla deportazione e alla schiavitù, le danze africane sono sopravvissute in modo quasi miracoloso; questa capacità di resistenza ha permesso loro di adattarsi, contaminarsi e reinventarsi, dando vita a nuove espressioni coreutiche afroamericane tra cui la *tap dance*.¹²³

Nel contesto in cui si è sviluppata la tap dance, risulta essere un tipo di danza collegato principalmente al suono che le scarpe, dotate di una specifica placchetta in metallo sulla punta e sul tacco, che rappresenta una mimesi tra l’elemento musicale ritmico e percussivo. La *tap dance* verrà utilizzata nel mondo del cinema principalmente da Fred Astaire, ma verrà abbandonata per far spazio a passi di danza come estensione del balletto, per dare vita a coreografie sempre più ampie.¹²⁴

4.3.1 Fred Astaire e Ginger Rogers

Fred Astaire inizia a danzare in giovanissima età, dedicandosi alle esibizioni nel vaudeville, nel music hall e, successivamente, sui palcoscenici di Broadway. All’inizio della sua carriera faceva coppia con la sorella Adele, con la quale raggiunse il successo grazie a musical come *Lady, be Good!* (1924) e *Funny Face* (1927). Insieme raggiunsero un grande successo, fino a quando Adele non si ritirò dalle scene per dedicarsi alla vita matrimoniale, fatto che portò Fred a spostarsi a Hollywood per sostare la sua carriera nel mondo del cinema. Dopo il suo primo film

¹²² M. Knowles, *Tap Roots: The Early History of Tap dancing*. McFarland, 2003, p. 7

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ L. Cerchiari, *Storia del musical. teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Giunti Editore, 2017, p. 202

Dancing Lady (1933), prodotto dalla casa di produzione MGM, Astaire iniziò una lunga serie di film insieme alla RKO, per la quale lui e Ginger Rogers presero parte a un sodalizio artistico che durò per ben nove produzioni. Dopo il primo successo con *Flying Down to Rio* (1933) seguono *The Gay Divorcee* (1934), *Top Hat* (1935), *Roberta* (1935), *Follow the Fleet* (1936), *Swing Time* (1936), *Shall We Dance* (1937), *Carefree* (1938) e *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939).¹²⁵

Le trame erano spesso molto simili fra di loro, comprendevano l'incontro di una coppia che viveva le proprie avventure attraverso il ballo e caratterizzate da finali scontati, ma gradevoli, specialmente in quel periodo in cui gli Stati Uniti lottavano per superare la guerra, la crisi economica e le difficoltà sociali, questi film servivano come evasione dalla realtà.

Fred Astaire prendeva parte alla realizzazione delle coreografie, che per lui dovevano essere comprese nell'evoluzione narrativa del film, un punto di svolta pensando a come in film precedenti i numeri di ballo erano un momento di stasi, ora il film doveva evolversi anche attraverso i passi di danza. A differenza del coreografo Busby Berkley, Astaire non includeva la macchina da presa nei suoi passi di danza, limitando le inquadrature a piani sequenza che seguivano i ballerini nelle loro performance a livello frontale.

In *Top Hat*, fin dai titoli di testa si vede come la danza sia protagonista del film, in quanto i protagonisti vengono presentati da un'inquadratura che mostra le gambe, rispettivamente in frac e gonna, in una piroetta. Fred Astaire, nei panni di Jerry, un famoso ballerino americano in viaggio in Europa per la sua tournée, si presenta con dei passi di tip tap. Nella camera d'albergo si esibisce in un numero "improvvisato" di canto e danza, in cui il flusso della narrazione non viene interrotto, ma è inserito perfettamente a livello della trama, il discorso passa, da una parola all'altra, da parola a canzone e lo stesso avviene con i passi di danza. È il modo di esprimersi di Jerry e quello che utilizzerà per tentare di conquistare Dale (Ginger Rogers); non solo, sarà anche il loro modo di comunicare e di sancire i passaggi della loro storia. Dal primo incontro in cui lei si lamenta di non riuscire a dormire per il suono delle sue scarpe da tip tap, al riappacificamento sotto il gazebo durante il temporale, dove cantano e danzano sulle note del brano *A Lovely Day*, fino ai momenti dedicati ai balli di coppia delle ultime sequenze, che sono

¹²⁵ Nonostante la danza sia un elemento emblematico nei musical di Fred Astaire e Ginger Rogers, insieme a molti altri film musicali prodotti in quegli anni, hanno la caratteristica fondamentale di essere scritti sulla formazione di una coppia composta da un uomo e una donna. Rick Altman e David Parkinson hanno dimostrato nei loro studi come questa prerogativa fosse fondamentale nella scrittura delle sceneggiature, alla quale poi verranno adattate le coreografie, la danza e la musica. Il punto, a livello narrativo, non è mai se la coppia si metterà insieme o meno, ma in che modo questo avverrà, mettendo come punto focale del musical hollywoodiano classico l'elemento del romance.

improntati più sullo stile delle *ballroom*¹²⁶, ma che non possono evitare di inserire all'interno delle performance passi di tip tap, salti e prese in concomitanza con il crescere del ritmo della musica (in questo caso del celebre brano *Cheek to cheek*). Anche *Swing time* ha come punto di partenza il ballo e le dinamiche del *backstage musical*, in quanto inizia in un teatro dove si vedono esibire un corpo di ballo maschile. I protagonisti Astaire e Rogers, si incontrano invece in una scuola di danza, dove Penny insegna a Lucky l'arte del tip tap. Tra i due ovviamente sboccia l'amore, proprio come in *Top Hat*, un intreccio narrativo alla *enemies to lovers*. La scena del primo ballo insieme nella scuola, preceduto da un duetto musicale tra i due è celebre per la sua velocità e complessità e per il numero incredibile di volte in cui è stata girata la scena: fino a quando i piedi di Ginger Rogers incominciarono a sanguinare.

In *Flying Down to Rio*, uno dei primi film che vede Fred Astaire sullo schermo come ballerino, ma non come protagonista, si vede come iniziò a mostrare le sue capacità di movimento straordinarie nel numero *Music Makes Me*, e che già introduce una sua caratteristica prorompente anche nelle produzioni future; quella di non riuscire a tenere ferme le gambe. Il ritmo e la musica fanno parte di lui, ed è in questo brano che danza un assolo di tip tap in cui però la registrazione viene interrotta dal regista; dopo questo fatto Astaire provvederà a cambiare il modo in cui per lui deve essere filmata la danza, ovvero ininterrottamente, attraverso apparenti piani sequenza, che verranno utilizzati nei suoi film successivi.¹²⁷

Nonostante l'apparente semplicità nello scegliere di filmare le scene di danza con una camera frontale, specialmente dopo gli esperimenti registici di Busby Berkley, il modo di trasportare la danza sullo schermo di Astaire è il risultato di ragionamenti sulla resa della danza sullo schermo. Egli creava già i numeri avendo in mente le inquadrature, e lo faceva davanti a uno specchio per avere in mente la piena resa del movimento. il corpo dei danzatori doveva rimanere sempre al centro dello schermo e la camera aveva il compito di seguire le figure mantenendo sempre la stessa distanza tra loro e la macchina da presa. Questo era possibile attraverso l'utilizzo di carrelli che si spostavano da destra a sinistra e avanti e indietro, anche a una velocità considerevole dato il ritmo dei passi, tanto che la RKO costruì un carrello apposito chiamato il "dolly Astaire".¹²⁸ Inoltre Astaire non voleva stacchi durante le scene danzate, né che certe parti del corpo venissero inquadrare a discapito di altre, come per esempio i piedi, dando la medesima importanza a tutto il corpo per rendere il fluire dei movimenti. I tagli erano però inevitabili, in

¹²⁶ Con il termine *ballroom*, o danze da sala, si identifica una categoria di balli di coppia. Lo stile si divide tradizionalmente in due discipline principali: i Standard (che includono Valzer, Tango, Valzer Viennese, Slow Foxtrot e Quickstep) e i Latino Americani (Samba, Cha Cha Cha, Rumba, Paso doble e Jive).

¹²⁷ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025.

¹²⁸ *Ibidem*.

quanto era molto rischioso registrare le scene di ballo interamente in piano sequenza (un piccolo errore comprometteva tutto il girato), sono quindi presenti in minime quantità e impossibili da notare.¹²⁹ Anche la quantità di macchine da presa utilizzate andò a diminuire, da tre passò a due e per sua volontà il numero di danza doveva concludersi davanti alla camera in modo da permettere agli spettatori di vedere fino alla fine. È chiaro quindi come l'impostazione di visione di Fred Astaire sia ancora prettamente teatrale, caratteristica che cambierà negli anni successivi con l'utilizzo della profondità dello spazio e lo sviluppo dell'uso del microfono *boom* nei film con Gene Kelly.¹³⁰

4.3.2 La Golden Age di Gene Kelly

Tra l'eleganza e la ricerca della perfezione artistica di Fred Astaire e l'approdo al musical di Hollywood di Gene Kelly passano alcuni anni, nei quasi il genere passa dal prediligere la danza individuale o di coppia alla danza collettiva o corale. In più si sviluppa l'elaborazione progettuale delle coreografie, a proporsi come elementi narrativi, come plot trainante dello spettacolo di teatro musicale.¹³¹ Sono anni in cui la tradizione del balletto classico si fonde con lo stile della danza americana; Gene Kelly si distingue per uno stile di danza ibrido, che combina un'evidente abilità atletica con le influenze del balletto classico e del tip tap (anche in virtù del fatto che il tip tap era uno stile americano nato da influenze di danze folkloristiche provenienti dal mondo, tra cui le sue origini irlandesi). Nella sua visione, non esisteva personaggio che non potesse essere espresso e interpretato attraverso il movimento coreutico.¹³² Dalla ripresa frontale di Fred Astaire, Gene Kelly cambia approccio verso la macchina da presa, che secondo lui deve danzare insieme ai ballerini e prendere parte alla coreografia, spostandosi nello spazio. I ballerini stessi non hanno più un punto fisso a cui rivolgersi (come comporta l'approccio teatrale) ma sono liberi di cambiare direzione anche all'interno della stessa scena.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Già qualche anno prima, Busby Berkley aveva evidenziato il potenziale coreografico nel musical cinematografico, intendendolo come gioco geometrico e "architettura del movimento". più di recente, lo studioso Michael Dunne ha teorizzato la centralità della danza sia come fulcro del genere sia come motore narrativo. secondo Dunne, se da un lato il musical hollywoodiano condivide con i generi tradizionali i sei elementi strutturali della Poetica aristotelica (trama, personaggi, dizione, pensiero, canto e spettacolo), dall'altro si distingue perché integra azione, dialoghi e canto attraverso la danza. quest'ultima può assumere diverse funzioni narrative: definire l'identità visiva e psicologica dei protagonisti, sancire gli incontri romantici o svelare l'inconscio dei personaggi. (cfr. L. Cerchiari, *Storia del musical. teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Giunti Editore, 2017, p. 229 e p. 340)

¹³² P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025

Kelly si pone il problema di come rendere l'accostamento tra numeri di danza e narrazione fluido e comprensibile per lo spettatore, in quanto il flusso narrativo non era interrotto, ma si veicolava un significato attraverso il canto e la danza.

Kelly contribuì enormemente allo sviluppo della danza nel cinema, rivoluzionando sia le modalità espressive della performance sia le tecniche registiche necessarie per immortalare (lavorando sia su sé stesso che su altri interpreti). In questo contesto, il coreografo e regista si pose una domanda fondamentale: come dare piena libertà allo sguardo dello spettatore, permettendogli di cogliere non solo il performer, ma anche tutto quello che lo circonda?¹³³ Da questa riflessione nacquero coreografie pensate in funzione della macchina da presa che, diventando un'estensione del movimento, creava nuove angolazioni e modi inediti, talvolta non realistici, di percepire l'azione. Se per Kelly, così come per Fred Astaire, il corpo del ballerino andava mostrato rigorosamente per intero, la vera differenza tra i due risiedeva proprio nei movimenti della cinepresa.

Oltre all'aspetto puramente visivo, Gene Kelly ragionò su come stipulare un patto di finzione con lo spettatore, rendendo naturale e accettabile il fatto che i personaggi affrontavano la vita tra un numero di canto e uno di danza. L'obiettivo era raggiungere la formula del musical integrato, ovvero una narrazione in cui musica, canto e danza potessero portare avanti la trama senza interromperla bruscamente. Di conseguenza, la danza doveva modellarsi sul personaggio, caratterizzandolo attraverso il movimento. La componente atletica era centrale nella poetica di Kelly, il cui presupposto fondamentale era la tendenza a divorare lo spazio circostante.¹³⁴ I suoi movimenti ampi, i balzi e le piroette lo portavano ad appropriarsi della scena, senza lasciare spazi vuoti. Data questa condizione di dinamismo, la macchina da presa a sua volta doveva spostarsi rapidamente nello spazio al fine di riuscire a trasmettere l'energia della danza in questione. Tutti questi modi di approcciarsi alla danza con il cinema sono applicati e visibili nei suoi capolavori *An American in Paris* (1951) e *Singin' in the Rain* (1952).

An American in Paris di Vincente Minnelli narra le vicende di un ex soldato americano trasferitosi a Parigi per fare il pittore che si innamora di una ballerina francese, la loro vicenda sentimentale si intreccia anche attraverso i due stili di danza che li rappresentano: il tip tap e il balletto classico. Caron alterna nel film meravigliose sequenze e brevi variazioni classiche, anche sulle punte. Facendo un'analisi del film, partendo dalla presentazione di Lisa (Leslie Caron) presenta uno snodo cruciale nel film, sia per l'innovazione della struttura narrativa sia per l'uso semantico della danza. In questo frammento, infatti, la coreografia non è un semplice

¹³³ P. Veroli, *Dancing, Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025

¹³⁴ *Ibidem*.

intermezzo decorativo, ma diventa lo strumento principale di caratterizzazione del personaggio; a ogni aggettivo o sfumatura caratteriale attribuitale dal suo spasimante corrisponde un modo diverso di ballare. La scena comincia quando lo chansonnier Henri Baurel confessa ad Adam Cook (il pianista amico di Jerry) il suo amore per la giovane Lisa. La ragazza viene introdotta attraverso un espediente metacinematografico: un frame, una vera e propria cornice all'interno della quale prende vita la versione di Lisa raccontata da Henri. Da quel momento ogni tratto distintivo menzionato nel dialogo viene "dimostrato" e interpretato da Lisa attraverso il movimento del corpo. Ad esempio, quando Henri afferma: «*She is an enchanting girl! Not really beautiful, and yet she has great beauty!*», la cornice si trasforma in uno "schermo" in cui la ballerina appare con un tutù lungo intenta a eseguire una delicata variazione classica, pura e raffinata. Subito dopo, alla provocazione di Adam «*Ah, very spiritual type*», Henri ribatte: «*Not at all! she is an exiting girl!*». Il quadro cambia e Lisa si esibisce in uno stile decisamente più sensuale che ricorda la danza moderna e jazz, utilizzando una sedia come elemento scenografico. Il contrasto ironico tra i due interlocutori continua a guidare la performance. Di fronte al commento di Adam «*She seems to be a lustful young lady*», Henri corregge «*Oh no! she is sweet and shy!*». E Lisa ritorna immediatamente nei panni della ballerina classica ed eterea. Ma non appena Adam la definisce «*An old fashioned girl*», Henri puntualizza: «*Of course not, she is modern!*», introducendo una variazione in stil Charleston. Il gioco di definizioni prosegue quando Adam ironizza sull'energia della ragazza e Henri replica «*Don't be silly, she reads incessantly*». In questa parte Lisa appare con un libro in mano mentre compie esercizi alla sbarra usando una scrivania come appoggio; l'azione accademica però si spinge oltre, sfociando in una performance dai tratti acrobatici, il tutto senza mai smettere di leggere il libro. Infine, all'ultima domanda di Adam «*Does not that reading make her moody?*» Henri conclude «*Never! She is the gayest girl in the world!*». L'ultima variazione mostra Lisa con un tutù corto e sbarazzino, mentre si esibisce in una serie di rapidissime ed energiche pirouettes sulle punte. La sequenza si chiude con uno split screen all'interno della cornice che raccoglie e mostra simultaneamente tutte le sfaccettature e le "personalità" coreutiche del personaggio.

Un altro momento emblematico delle intenzioni di Kelly nell'inserimento del suo caratteristico stile ibrido si vede nella scena dello scambio linguistico fra il protagonista e i bambini del quartiere parigino. Jerry cerca infatti di insegnare loro alcune parole in inglese utilizzando come espediente il celebre brano *I Got Rhythm*, che si trasforma rapidamente nella base ritmica per un balletto improvvisato volto a intrattenerli. La canzone viene interpretata alternando vocaboli in lingua inglese alle rispettive traduzioni in francese. Attraverso questo espediente giocoso, Jerry non si limita a insegnare i vocaboli, ma parla anche della cultura statunitense: esclamando

la frase «*La danse américaine!*» con un'esagerata pronuncia francese, mostra ai bambini passi fondamentali del tip tap come il *time step* e lo *shim sham*, per poi passare al *charleston*. Successivamente, la performance evolve in una serie di imitazioni coreografiche in cui Jerry mima, sempre ballando, elementi iconici americani ed europei quali il treno, il soldato, Napoleone, il cowboy, Charlot e la sua inconfondibile camminata con il bastone e l'aeroplano, reso attraverso un passo roteante e atletico guidato dal movimento delle braccia.

Meritevole di menzione è la celebre sequenza finale, una coreografia della durata di diciotto minuti che chiude il film trasportando lo spettatore in un mondo utopico e sognante rappresentato da scenografie raffiguranti la città di Parigi. La scena rappresenta proprio i sogni infranti di Jerry, che vede Lisa andare via con il suo promesso sposo, che non ama; qui inizia il sogno allucinatorio di Jerry che, rimasto ad osservare dall'alto, immagina una di poter danzare un'ultima volta con la sua amata. Nella lunga sequenza, interamente danzata, si vedono i protagonisti accostati in coreografie rispettivamente in stile tip tap e di balletto classico. I numeri vengono inoltre inseriti in una scenografia magica, composta da sfondi quasi fumettistici a manifesto della città di Parigi e dei suoi luoghi più famosi, e a un accostamento cromatico che rende omaggio anche ai più famosi pittori francesi. È emblematica in tal senso la scena in cui la figura del danzatore afroamericano *Chocolat* prende vita da un poster di Toulouse Lautrec, grazie al corpo di Gene Kelly.

Altro capolavoro in cui la danza è una delle protagoniste assolute è *Singin in the Rain*, che questa volta vede Gene Kelly alla regia, insieme a Stanley Donen, oltre che protagonista sulla scena. Il film, nella sua vicenda ambientata nel periodo di passaggio dal muto al sonoro a Hollywood, è un musical a tutti gli effetti e come in *An American in Paris*, fa da esempio di tutte quelle innovazioni portate da Kelly sulla danza nel cinema. Citando le più celebri non si può fare a meno di nominare *Make 'em laugh*, dove Cosmo (Donald O'Connor) si esibisce in un numero che mostra le sue straordinarie capacità fisiche. In questo brano, mentre canta, egli continua il discorso che stava facendo all'amico Don (Gene Kelly), ovvero che la cosa più importante per un artista è scatenare il riso nello spettatore. La trama, quindi, non si interrompe affatto, ma cambia semplicemente la modalità del racconto attraverso la performance. Cosmo unisce alla danza una mimica facciale esplosiva e si muove repentinamente nello spazio, in questo caso un set cinematografico, utilizzando i vari oggetti di scena come veri e propri appoggi per il suo ballo. Tra questi spicca un manichino di pezza che lui "scambia" ironicamente per una donna, improvvisando su un divano il mimo di un incontro galante finito male. La performance diventa via via sempre più esagerata ed energica, fino ad arrivare a roteare per terra e a compiere dei salti mortali all'indietro utilizzando le pareti in cartone del set

come spinta, arrivando persino a sfondarne una nell'incredibile acrobazia finale. Gli stessi movimenti dinamici sono utilizzati per gli altri brani del film, come ad esempio in *Good Morning*, in cui la regia segue fluidamente i tre protagonisti mentre cantano e ballano spostandosi tra le diverse stanze della casa. Questo approccio si ritrova, insieme all'uso creativo degli oggetti di scena, in questo caso gli iconici impermeabili gialli, anche nel celeberrimo brano che dà il titolo al film, "*Singin' in the Rain*". In questa scena, Gene Kelly dà vita a un vero e proprio duetto con la macchina da presa: la cinepresa lo segue con precisione, indietreggiando e allargando l'inquadratura per assecondare ogni suo passo e dargli il giusto spazio espressivo. Il risultato è una perfetta sinergia tra movimento coreografico e cinematografico, che contribuisce a rendere questo numero uno dei più famosi della storia del cinema.

4.4 Rielaborazioni contemporanee: il citazionismo di *La La Land*

Il cinema contemporaneo ha inevitabilmente attinto alla storia centenaria che lo precede; è ormai prassi comune cercare di strizzare l'occhio allo spettatore attraverso citazioni e riferimenti a opere più o meno note nell'immaginario collettivo. In questo panorama, *La La Land* (2016) rappresenta un caso esemplare. Il film è diretto da Damien Chazelle, giovane regista che ha conquistato pubblico e critica grazie alle sue abilità tecniche e a una profonda ammirazione per il cinema classico. *La La Land*, infatti, non è l'unica opera della sua filmografia a omaggiare i grandi musical del passato: *Guy and Madeleine on a Park Bench* (2019), *Whiplash* (2014), *First Man* (2018) e *Babylon* (2022) compongono una linea stilistica coerente, in cui Chazelle non solo cita i classici (musical e non), ma inserisce continui rimandi interni tra le sue stesse pellicole. Se in questa analisi *La La Land* costituisce la dimostrazione più evidente di tale tendenza, anche il più recente *Babylon* (2022) affronta la medesima tematica di *Singin' in the Rain*, ovvero il delicato passaggio del cinema dal muto al sonoro. Tornando a *La La Land*, il regista non si risparmia nel citare i musical che hanno fatto la storia della settima arte, inserendo riferimenti sia in specifiche sequenze, sia nella struttura della trama¹³⁵, nella direzione artistica, nelle scenografie e nelle grafiche. Il film narra la storia di Mia e Sebastian, rispettivamente aspirante attrice e musicista, due artisti giunti a Los Angeles per inseguire i propri sogni. Fin dai primi fotogrammi emerge il gusto per il cinema d'un tempo, a partire dalla

¹³⁵ Partendo dalla tipica formula "*boy meets girl*", spesso impiegata nei musical classici (specialmente nei film della coppia Astaire-Rogers), che prevede personaggi inizialmente scontenti l'uno dell'altro, destinati però a innamorarsi. Proprio come Mia e Sebastian che, nonostante la loro antipatia reciproca, scoprono una chimica innegabile legata alla danza.

presentazione del logo del formato Cinemascope e del titolo, la cui estetica richiama i grandi musical della Golden Age.¹³⁶ La sequenza d'apertura è un numero musicale a tutti gli effetti: dalle auto bloccate nel traffico cittadino si propagano i suoni di diverse stazioni radio, in una cacofonia di generi e melodie. La macchina da presa, attraverso una fluida carrellata, mostra a una a una le persone in attesa, per poi soffermarsi su una ragazza che, da dietro il volante, inizia a intonare una melodia. Questa, a poco a poco, si trasforma in un'energica coreografia che coinvolge tutti gli automobilisti in coda. Si tratta del brano *Another Day of Sun*, che anticipa nel testo il fulcro drammatico del film: l'incontro amoroso tra due giovani e la loro parallela ricerca del successo professionale. In questa sequenza, il movimento di macchina sfrutta appieno le tecnologie contemporanee, dando vita a riprese aeree e dinamiche. Non esiste più il singolo spazio della performance e la danza non è più relegata al palcoscenico teatrale: lo spazio ampissimo della strada si sostituisce al set tradizionale. Una dinamica simile si trova in *Someone in the Crowd*, brano che descrive la quotidianità della protagonista dopo la delusione dell'ennesimo provino fallito. Anche questo brano è funzionale alla narrazione, in quanto, mentre segue la protagonista e le sue coinquiline prepararsi e dirigersi a una festa, ne racconta il desiderio di essere notate da produttori e registi che potrebbero cambiare la loro vita. Ovviamente si sta parlando di sogni, e la coreografia non è da meno. Inquadrature dall'altro le mostrano in giravolte alla Busby Berkley, ma non solo, nel brano si vedono le prime citazioni al film madre per il regista, ovvero *Singin' in the Rain*; specialmente nella scena delle insegne luminose in sovrimpressione alla notte losangelina. Successivamente il brano *A Lovely Night* riprende a livello di trama il celebre pezzo *Isn't This a Lovely Day*¹³⁷ interpretato da Fred Astaire e Ginger Rogers in *Top Hat*. Il brano richiama nuovamente *Singin' in the Rain*, mentre Ryan Gosling/Seb esegue l'iconica giravolta intorno al lampione della luce. La scena è anche un omaggio al Technicolor, che mostra una tavolozza cromatica accesa su una vita mozzafiato di

¹³⁶ S. Tarditi, *La La Land di Damien Chazelle*. Gremese, 2020, p. 45

¹³⁷ Poco prima di iniziare il loro duetto, Mia e Sebastian, seduti su una panchina, riflettono l'atmosfera di Fred e Ginger con il loro *Top Hat*. Viene anche richiamato il testo della canzone: Sebastian canta *A Lovely Night*, mentre Jerry/Astaire cantava *Isn't This a Lovely Day*. Analizzando in primo luogo la sequenza di Fred Astaire e Ginger Rogers in *Top Hat*, si può notare che, come nella sequenza di *La La Land* di *A Lovely Night*, il primo a cantare sia Jerry, ovvero il protagonista maschile, mentre Mia e Dale, le protagoniste femminili stiano per lo più ad ascoltare. Sebastian e Jerry sono anche i primi ad accennare a dei passi di danza: Emma Stone e Ryan Gosling imitano goffamente il tip tap magistrale di Fred e Ginger, e Sebastian cerca anche di eguagliare le giravolte di Jerry. In entrambi i duetti, inoltre la musica inizia lentamente per poi velocizzarsi con il fine del numero, in cui anche i personaggi procedono a danzare più intensamente e meno timidamente. Dal punto di vista narrativo entrambe le scene condividono un iniziale "astio", in *La La Land* reciproco, mentre in *Top Hat* solo da parte della protagonista femminile, che però si risolve alla fine di entrambi i brani: il primo con uno sguardo di intesa e il secondo tramite una stretta di mano.

Los Angeles al tramonto. Qui i due protagonisti si cimentano in una sorta di tip tap di coppia; inizialmente cantano, ma smettono non appena comincia la coreografia. La performance dei due attori è ovviamente lontana dalla perfezione artistica dei grandi ballerini del passato, ma è volutamente utilizzata in modo impreciso e realistico per omaggiarli. I numeri di danza sono quantitativamente ridotti ma densi di significato cinematografico e si concentrano quasi esclusivamente nella prima parte della pellicola, con l'unica eccezione dell'epilogo. L'ultimo numero della prima parte, il cui termine è sancito da una classica chiusura a iris sul volto dei protagonisti mentre si baciano, in perfetto stile cinema classico, è ambientato all'interno del Griffith Observatory. Qui, Mia e Sebastian si cimentano in un valzer utopico fluttuando tra le stelle, in una scena in cui si perde la gravità del mondo terrestre. La prima parte del film può essere infatti considerata come la dimensione del sogno, dove tutto sembra possibile; la seconda metà mostra invece il volto della realtà, in cui i due protagonisti sono costretti ad accettare il declino della loro relazione. La danza, dunque, ricompare nell'epilogo. Questa sequenza conclusiva della durata di circa dieci minuti è un trionfo di citazioni cinefile, di musical e non solo. Chiaramente ispirata a all'epilogo di *An American in Paris*, la sequenza ripercorre a ritroso la vita dei protagonisti, mostrando come sarebbe stata se fossero rimasti insieme. Dal punto di vista visivo, la scena presenta forti rimandi al numero *Broadway Melody* in *Singin' in the Rain*. La messa in scena è però più complessa: non è girata in uno spazio scenico definito, poiché gli ambienti mutano repentinamente. I personaggi ripercorrono scene già viste precedentemente nel film, come il ristorante in cui si sono conosciuti, il jazz club dove suonava Seb e attraversano spazi immaginari e mai esistiti. Varcano delle utopiche mura domestiche, nelle quali crescono anche un bambino, ma anche spazi composti da scenografie fantastiche, come si vede nei classici hollywoodiani citati. I personaggi entrano in un set cinematografico da dove gli unici movimenti possibili sembrano essere quelli della danza, conciliandolo così con il linguaggio del sogno. Sono spazi artificiali dove, proprio come avviene in *An American in Paris*, ballerini, passanti e artisti, si muovono costruendo una coreografia totale. Persino il provino di Mia, che nella realtà diegetica si svolgeva solo attraverso un brano musicale, qui è trasfigurato in un pezzo coreografico basato sui movimenti delle braccia. Oltre a richiami a pellicole come *Funny Face* (1957) con Fred Astaire e Audrey Hepburn, si assiste a un passo a due in cui il riferimento ai musical della coppia Astaire-Rogers è evidente, in particolare quello della scena finale di *Swing Time*. I due ballano un valzer che riecheggia la sequenza del planetario. Accanto a questi omaggi espliciti, si possono trovare anche delle micro-citazioni, come la presenza di figuranti

vestiti da marinai, ad esempio, del tutto decontestualizzata in un musical contemporaneo, è un probabile tributo al musical *On the Town* (1949).¹³⁸

¹³⁸ In *La La Land* le citazioni ai grandi film del passato non si limitano alle scene di danza, diversamente da quanto questa analisi vuole sottolineare. Il film è permeato di riferimenti a produzioni, anche minori, che Chazelle decide di inserire anche in modo non esplicito. La casa di Mia, per esempio, è permeata di poster come *The Killers* (1946) di Robert Siodmak, *Gold Diggers of Broadway* (1929) e uno dei primi musical della storia del cinema *The Blonde Vampire* (1922). Durante la passeggiata tra gli studios di Mia e Sebastian lei cita i classici del passato come *Casablanca*, *Bringing Up Baby* e *Notorius*. Nella scena dell'Osservatorio Griffith, invece, i due provengono da una proiezione andata in fumo di *Rebel Without a Cause*, la quale scena dell'arrivo con l'auto è praticamente identica. *Les Parapluies de Cherbourg* è un altro film a cui Chazelle fa diversi riferimenti; sia dal punto di vista narrativo che stilistico, specialmente con l'inserimento del distributore di benzina nell'epilogo, simbolo dell'incontro finale dei protagonisti del film francese. Sempre nell'epilogo, un areoplanino su un globo in miniatura porta Mia a Parigi per inseguire il suo sogno di attrice, ricorda molto quello dell'incipit di *Casablanca*. Non solo, di questo capolavoro viene ricordato anche l'uso dei brani *As Time Goes By* e *Mia and Sebastian's Theme*; la musica fa parte delle colonne sonore di entrambe le storie d'amore, facendo da collante tra presente e passato.

5. Rock and roll, disco e la danza come liberazione

Con l'avvento degli anni Cinquanta fa il suo debutto la *rock and roll dance*, un nuovo modo di ballare che spopola fra i giovanissimi, trasformandosi rapidamente nel simbolo della ribellione e della liberazione sessuale legata alla nuova generazione. Questo ballo si sviluppa sull'omonimo genere musicale che affonda le sue radici nel rhythm and blues, una musica ascoltata principalmente dalla comunità afroamericana. Il genere si era diffuso nelle radio statunitensi dopo la Seconda Guerra Mondiale, parallelamente alla migrazione della popolazione nera dal sud rurale verso le città del nord. Inizialmente, il pubblico radiofonico del rhythm and blues e del nascente rock and roll era composto prevalentemente da afroamericani, ma la svolta commerciale si deve al DJ Alan Freed, il quale intuì il potenziale di costruire anche un'audience bianca per questo nuovo genere di musica, intercettando i desideri dei *teenager* statunitensi. Fu lo stesso Freed, nel 1951, a coniare il termine rock and roll per definire un rhythm and blues dal ritmo più accelerato, energico e ballabile, espressamente destinata a un pubblico interraziale. Il titolo del suo show radiofonico, *The Rock 'n' Roll Party*, portava con sé una forte carica provocatoria: nella cultura nera, infatti, l'espressione "*rocking and rolling*" era un'allusione esplicita al rapporto sessuale. Da un punto di vista discografico, brani come *Rocket 88* di Jackie Brenston vengono considerati i primi esempi di questo nuovo sound, mentre *Rock Around the Clock* di Bill Haley del 1954 ne sancirà l'esplosione commerciale a livello planetario.

Il rock and roll si propose fin da subito come il primo prodotto culturale interamente dedicato e rivolto alla gioventù. Sebbene nello stesso periodo anche il cinema iniziasse a trattare tematiche vicine ai teenager (come nel caso del film *Rebel Without a Cause* del 1955) il rock and roll andò ben oltre: ne delineò la cultura, l'estetica e lo stile di vita, suscitando non poche critiche da parte del mondo adulto. I giovani ballerini di rock and roll non erano visti di buon occhio dalla popolazione adulta, che considerava i loro movimenti eccessivamente provocatori e destabilizzanti per la morale dell'epoca. In realtà, l'evoluzione coreutica che portò alla nascita della *rock and roll dance* affondava le sue radici, come gran parte delle danze sociali statunitensi, nella tradizione afroamericana. Gli adolescenti bianchi, affascinati dall'energia dei loro coetanei neri, ne assimilarono lo stile, sebbene inizialmente tendessero a "mitigarne" l'espressività, all'epoca giudicata dai canoni conservatori come esageratamente sensuale. La novità di questo stile risiedeva nell'adozione di una tecnica fondamentale della danza afroamericana: l'isolamento corporeo. Questa pratica consiste nel muovere in modo indipendente una sola parte del corpo alla volta, come il bacino, il petto o le spalle, isolandola

dal resto della figura. Si trattava di una rivoluzione rispetto alla traduzione coreografica di stampo europeo, storicamente abituata a movimenti fluidi in cui il corpo si spostava come un blocco unico e simmetrico. Fu proprio l'enfasi sull'isolamento pelvico a scardinare i vecchi codici del ballo di coppia.¹³⁹

L'euforia giovanile trovava la sua massima espressione nel *social dancing*; dal punto di vista tecnico, la *rock and roll dance* non era completamente inedita, poiché si basava su strutture di balli preesistenti, in primis il *Jitterbug*.¹⁴⁰ La vera novità risiedeva nei ballerini stessi, nell'energia del contesto storico e nelle profonde trasformazioni culturali che vedevano il *dance floor* come assoluto protagonista.¹⁴¹

A differenza degli adulti e delle istituzioni dell'epoca, coloro che vivevano e lavoravano a stretto contatto con il mondo del ballo possedevano una visione positiva sulla diffusione della danza tra le nuove generazioni. Queste figure non si limitavano a sostenere il rock and roll per il suo valore artistico e spettacolare, ma riconoscevano che per gli adolescenti era una valvola di sfogo per sfogare l'irrequietezza giovanile, dandogli quindi una funzione sociale e psicologica. In questo modo l'energia giovanile veniva sublimata attraverso il movimento corporeo anziché sfociare in atti di delinquenza. Non a caso la pista da ballo era teatro di vere e proprie "sfide" coreografiche tra bande rivali.¹⁴² Questo fenomeno di aggregazione giovanile si espanse in luoghi specifici, da un lato vi erano i *juke joints*, dove la musica veniva diffusa tramite i gettoni inseriti nei *juke box*; dall'altro, si diffuse l'abitudine di ballare nelle palestre scolastiche, all'interno delle quali si era soliti ballare utilizzando solo le calze, per evitare di rovinare i pavimenti in legno. Da qui derive il nome *sock hops*.

A consacrare questo movimento di massa fu l'evento *Rock 'n' Roll Easter Jubilee* del 12 aprile 1955, presentato proprio da Alan Freed e animato dai più grandi artisti del movimento. La foga e l'energia degli adolescenti durante lo show furono tali che, nel delirio collettivo, vennero distrutte alcune sedute della sala. In risposta a questo e ad altri episodi simili, le autorità corsero ai ripari: la *Los Angeles County Board of Supervisors*, ad esempio, istituì un divieto che proibiva questo tipo di danza nei luoghi pubblici, considerandola una pericolosa miccia per la delinquenza giovanile.¹⁴³ Nonostante l'ostracismo istituzionale, la *rock and roll dance* trovò un alleato perfetto nel cinema. La musica integrata nei film e le proiezioni nei *drive-in* si trasformarono in veri e propri film-concerto, dove gli adolescenti si radunavano per ballare

¹³⁹ L. J. Sagolla, *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s*. Greenwood, 2011, p. 36

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 29

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*, p. 38

¹⁴³ *Ibidem*, p. 31

sotto lo schermo. Nel 1957 Freed produsse e partecipò come attore al film *Don't Knock the Rock*. La trama rifletteva perfettamente il fenomeno culturale dell'epoca: la star del rock and roll Arnie Haines torna nella sua città natale per l'estate, scoprendo che la musica è stata bannata dagli adulti perplessi, guidati dal sindaco. Il film è una fotografia fedele del periodo, con scene in cui il protagonista viene assalito da fan sfegatate che lo lasciano letteralmente in mutande dopo un concerto e sequenze con balli scatenati. A complicare la trama e a creare un ponte tra le generazioni sarà la storia d'amore che Arnie intraprenderà con Francine, figlia di una giornalista intenta a denigrare pubblicamente Arnie. Il film inserisce le scene di ballo nella trama e le musiche quasi sempre per intero, probabilmente per permettere agli spettatori di ballarle integralmente. Il primo numero consiste in una *social dance* in un salotto, con coppie di giovani che si scatenano in un rock and roll talvolta acrobatico, mentre andando avanti con la trama si assiste a ragazze ballare con abiti succinti sulle note di canzoni famose come *Don't Knock the Rock*, il quale dà il titolo alla pellicola e che è cantato da Bill Haley & His Comets¹⁴⁴. Nel film si distinguono molte star dell'epoca con i loro brani, come anche Little Richard con *Long Tall Sally* e *Tutti Frutti*.

5.1 Il rock and roll nel cinema e la nostalgia degli anni Cinquanta

L'impatto culturale degli anni Cinquanta ha influenzato molto la cultura e i media. Infatti, negli anni Settanta e Ottanta c'è stato un vero e proprio *revival*, con molti film ambientati in quell'epoca nostalgica dove era in voga il rock and roll. Molti di questi film avevano una trama simile a *Don't knock the Rock*: la storia girava intorno a adulti severi che vedevano il ballo come qualcosa di pericoloso, legato alla delinquenza e alla sessualità. Il film *Footloose*, uscito nel 1984, si inserisce in questa tematica, ambientando però la storia direttamente negli anni Ottanta. Anche *Footloose* è ambientato in una piccola cittadina del Midwest dove è vietato ballare. Il protagonista Ren è un adolescente che arriva dalla grande città di Chicago, proprio come il protagonista di *Don't Knock the Rock*, che arriva nella sua cittadina natale per l'estate. Entrambi i ragazzi hanno lo stesso obiettivo. Dimostrare agli adulti che la danza non è pericolosa. Nel film degli anni Cinquanta protagonista è il rock and roll, con i suoi iconici brani, mentre Ren negli anni Ottanta balla su canzoni pop famosissime in quel periodo, come *Footloose* di Kenny Loggins e *Holding Out for a Hero* di Bonnie Tyler. Identiche sono anche le motivazioni del

¹⁴⁴ Bill Haley & His Comets sono stati un gruppo musicale statunitense, considerato tra i principali pionieri del rock and roll. La band trovò il successo planetario fondendo sonorità country e rhythm and blues; il loro celebre brano *Rock Around the Clock* (1954) è storicamente riconosciuto come quello che ha guidato l'esplosione commerciale del genere tra i giovani di tutto il mondo.

divieto, nato in entrambe le comunità dal tentativo degli adulti di arginare condotte giovanili devianti e il consumo di alcol, che in passato avevano causato tragici incidenti stradali. Attraverso l'organizzazione di eventi al fine di reinserire la danza e la musica all'interno della comunità in entrambi i film avviene la riconciliazione tra distanze generazionali, e a coronare questa vittoria sociale si inserisce il compimento della trama romantica. I due protagonisti riescono infatti a conquistare le rispettive ragazze, figlie delle figure più intransigenti e contrarie alla danza, rispettivamente la figlia del reverendo in *Footloose* e la figlia della giornalista in *Don't Knock the Rock*.

All'apice di questa ripresa del genere c'è il musical di Broadway *Grease*, che debuttò nel 1972. Ambientato nel 1959, lo spettacolo abbracciava in pieno questa nostalgia. Nel 1978 uscì anche la versione cinematografica, cult con protagonisti John Travolta nei panni di Danny e Olivia Newton-John in quelli di Sandy, che formano una delle coppie più famose nella storia del cinema. I suoi brani pop e la trama “*boy meets girl*” catturano l'essenza di quegli anni e la trasportano in un prodotto in cui la musica e la danza sono una parte fondamentale.

A differenza dei musical della Golden Age, qui la danza non viene vista come una performance accademica, atletica o che richiede specifiche abilità tecniche. Al contrario, il ballo riflette quello che stava diventando nella realtà di quegli anni: una *social dance*, ovvero un ballo di gruppo alla portata di tutti, non solo dei professionisti. In *Grease*, ad esempio, la danza è il ballo spontaneo dei ragazzi. In molte scene i passi sono semplici e divertenti, usati soprattutto per fare andare avanti la trama. Questo però non significa che manchino i momenti spettacolari; in brani come *Grease Lightning*, la semplicità dei passi dà vita a una vera e propria coreografia da musical, arricchita da effetti speciali. In questa scena, Danny e i suoi amici usano il ritmo per descrivere le potenzialità di un'automobile (altro simbolo iconico degli anni Cinquanta) e basta il movimento coordinato di braccia e gambe a tempo di musica per creare una coreografia ad effetto. La stessa atmosfera si ritrova nella scena del ballo nella palestra scolastica, dove ci sono molti ragazzi intenti a ballare il rock and roll in modo goffo, sbagliando i passi e cadendo a terra; Danny e Sandy, invece, ballano così bene da essere soprannominati scherzosamente Fred e Ginger. In questa sequenza sono diversi i tipi di danza che si vedono e tutti a simbolo dell'epoca, come il già citato rock and roll, per poi passare al hand jive¹⁴⁵ e alla slow dance.

¹⁴⁵ L'hand jive è un ballo basato su una serie di gesti veloci delle mani e delle braccia, che vengono battute tra di loro, sulle ginocchia o sui fianchi a ritmo di musica. Nato alla fine degli anni Cinquanta nei locali in cui si suonava rock and roll, divenne subito una moda tra i giovani perché permetteva di ballare e divertirsi anche quando le piste erano troppo affollate per muovere le gambe.

5.2 La nascita della disco dance e la “*Saturday night fever*”

Il termine discoteca (*discothèque*) nasce dall'unione delle parole francesi *disque* e *bibliothèque*, dando vita a un termine che intende un archivio di registrazioni fonografiche (*record library*).¹⁴⁶

Questo termine viene associato, nella Parigi del 1941, a uno spazio di socializzazione notturna, composto da musica jazz e da artisti ebrei e neri. Per questo motivo, non erano visti di buon occhio dagli occupanti nazisti, che li fecero chiudere; come resistenza, i locali si spostarono sottoterra, dando vita ai primi nightclub clandestini. Nel secondo dopoguerra, questa tradizione si consolidò ulteriormente grazie allo scambio culturale tra la Francia e gli Stati Uniti.

Negli anni Sessanta, il concetto di *discothèque* conobbe immensa popolarità negli Stati Uniti, evolvendosi grazie all'introduzione di innovazioni tecnologiche, tra cui impianti audio d'avanguardia e la ridefinizione degli spazi. Fondamentale è stata la figura di Andy Warhol, il quale nel 1967 affittò la Polish National Home a New York, trasformandola in un club su più livelli. Questo spazio si impose rapidamente come un luogo di emancipazione e sregolatezza, dove l'esperienza era amplificata grazie all'uso di sostanze stupefacenti e da una libertà priva di restrizioni normative.¹⁴⁷

Tuttavia, la nascita ufficiale della *disco dance* viene storicamente fissata il 14 febbraio 1970, con l'apertura a New York del celebre locale The Loft, avvenimento che fece nascere un fenomeno culturale di massa e il termine abbreviato “disco”. Al centro di questa rivoluzione si collocava la pratica del *social dancing*, animata prevalentemente da comunità marginalizzate come afroamericani, ispanici e omosessuali, definiti *cultural outsiders*. Furono proprio questi gruppi, esclusi dall'ambiente sociale dominante, a inventare e diffondere lo stile performativo della *disco era*. La nascita della disco music si colloca in un periodo storico che segna profondamente e in negativo la situazione finanziaria e strutturale della città di New York, caratterizzata da un alto tasso di disoccupazione e criminalità. In questo clima a subire l'impatto maggiore della discriminazione quotidiana e una repressione violenta da parte delle forze dell'ordine, furono le minoranze. Per queste comunità, la creazione di spazi di aggregazione come le discoteche, non era un semplice desiderio di svago, ma una vera e propria necessità di sopravvivenza. La pista da ballo rappresentava, inoltre, un santuario salvifico per una generazione che si portava dietro i traumi storici e psicologici degli anni Sessanta e della guerra del Vietnam.

In questo periodo nel quartiere del West Village, figure come Seymour Seiden e Shelley Bloom fondarono diversi luoghi di ritrovo gay, all'epoca considerati illegali; la sopravvivenza di questi

¹⁴⁶ L. Ortiz, *Disco Dance*. Greenwood, 2011, p. 2

¹⁴⁷ *Ibidem* p. 5

spazi era legata a un sistema di corruzione, ovvero il pagamento di una somma equivalente a mille dollari al mese alla polizia, per garantirsi una protezione. Grazie a questo compenso, i poliziotti accettavano di ignorare le manifestazioni esterne di omosessualità, l'uso di droghe e il rumore dei festeggiamenti.¹⁴⁸

La notte tra il 27 e il 28 giugno del 1968, in cui l'accordo saltò a causa di un mancato pagamento, la polizia si scatenò violentemente sulla folla, dando vita ai moti di Stonewall, una serie di scontri tra la comunità gay e le forze dell'ordine; fu un evento drammatico che però segna la nascita della disco music. I moti di Stonewall sono considerati come spartiacque per i diritti fondamentali della comunità LGBTQ+ e pose le basi strutturali per lo sviluppo della cultura dei club. Dopo questi fatti nacquero spazi sicuri, come appartamenti, seminterrati, aree industriali abbandonate, in cui potersi esprimere liberamente lontani dalla violenza della polizia. Inizia così un'epoca di sperimentazione sessuale.

Le radici della disco dance derivano direttamente dalla *black music*, in particolare dal soul, dal funk e dal rhythm and blues, e la disco music adottò il celebre ritmo “*four on the floor*”¹⁴⁹ come un richiamo rivolto all'unione fisica e spirituale sulla pista. I primi *disc jockey* che mixavano i brani appartenevano a minoranze etniche, garantendo la dimensione di diversità anziché di repressione. Negli anni Settanta, la pista da ballo divenne il palcoscenico in cui i ballerini potevano esprimersi liberamente, parlando attraverso il proprio corpo. Il panorama si arricchì di diverse influenze coreografiche, tra cui spicca il “*wheeling*”, un ballo di coppia parigino degli anni Sessanta basato su movimenti rotatori.¹⁵⁰

Si afferma così un paradosso tipico della Me Generation: da un lato i ballerini cercavano un'esperienza trascendentale, estatica ed extracorporea, stimolata dalle luci stroboscopiche e dalla famosissima *mirrorball*; dall'altro c'era l'obbligo a mantenere un controllo estetico assoluto.¹⁵¹ I passi base della disco dance sono caratterizzati da oscillazioni e camminate fiere, con le braccia mosse in modo alternato o parallelo secondo lo schema “*tap and step*”, mantenendo i fianchi rigorosamente fermi. Il corpo resta verticale e le braccia e le mani vengono utilizzate per aggiungere espressività e stile, come nella danza classica e altre forme di ballo.¹⁵² Il ballo era un vero e proprio linguaggio del corpo, utilizzato specialmente dal personaggio Tony Manero (John Travolta) nel film *Saturday Night Fever* e dai suoi imitatori, come il gesto iconico di puntare il dito indice estendendo il braccio destro verso l'esterno, che poteva

¹⁴⁸ L. Ortiz, *Disco Dance*. Greenwood, 2011, p. 9

¹⁴⁹ La cassa della batteria che batte costantemente in quattro parti.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 92

¹⁵¹ L. Ortiz, *Disco Dance*. Greenwood, 2011, p. 92

¹⁵² *Ibidem*, p. 93

simboleggiare orgoglio, comando o affermazione di sé. Far ruotare l'indice disegnando un piccolo cerchio sopra la testa significa "andiamo/diamoci dentro", un braccio alzato con il pollice in su o in giù è un'indicazione al DJ di alzare o abbassare la musica. John Travolta, nel film, si vede fare un gesto ruotando gli avambracci tra di loro, davanti a sé; nella danza classica è un gesto che significa "balliamo insieme" e nel linguaggio della disco dance ha il medesimo significato.¹⁵³

Un punto fondamentale nel passaggio della disco dance da fenomeno underground a industria di massa globale è stata proprio l'uscita nelle sale del film *Saturday Night Fever*, del 1977. Sebbene la pellicola abbia consacrato il genere nell'immaginario collettivo, essa introdusse una profonda contraddizione ideologica rispetto alle origini storiche del movimento. La narrazione si concentra su un gruppo di giovani ragazzi dalle dinamiche maciste e violente, e viene rimossa totalmente la rappresentazione delle comunità afroamericane, latine e omosessuali, vengono anzi mostrati due ragazzi attaccati verbalmente dal gruppo di amici di Tony Manero in quanto gay. Anche nella scelta della colonna sonora avviene questo fenomeno di *whitewashing*, in quanto i fratelli facenti parte della band Bee Gees erano australiani bianchi, le cui sonorità potevano però richiamavano in modo esplicito la tradizione e le vocalità della *black music*. I Bee Gees assunsero così un volto accettabile, rassicurante e commercialmente spendibile della *disco music* per l'America bianca e conservatrice.¹⁵⁴

L'espansione radiofonica e la saturazione del mercato capitalista, che registrarono vendite milionarie, convertirono un messaggio politico radicato nell'inclusività e nella marginalità sociale in un prodotto di consumo standardizzato e depoliticizzato. Nonostante questo, *Saturday Night Fever* mostra come la sottocultura giovanile dell'epoca si preparava al rito della discoteca. Fin dall'inizio il protagonista si prepara per l'evento, mostrando la cura maniacale nel vestirsi. Sulla pista da ballo della discoteca *2001 Odyssey*, le persone ballano a ritmo del New York hustle e del latin hustle. Per Tony, intrappolato in una condizione di precarietà economica e subalternità familiare, il ballo rappresenta l'unico perimetro di riscatto sociale, come egli stesso afferma: gli unici momenti a farlo sentire speciale sono un esiguo aumento salariale di pochissimi dollari e l'estasi del ballo in pista. Tuttavia, la pellicola si rivela fortemente controversa; se da un lato preserva lo spirito di liberazione del corpo, dall'altro riflette le istanze più tossiche del patriarcato bianco ed eterosessuale. Il gruppo di amici in cui si muove il protagonista esercita un potere oppressivo e sistematico, con atti di violenza e prevaricazione, sia verbale che fisica, specialmente ai danni delle figure femminili. La ricerca

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 64

di successo e di emancipazione di Tony Manero si scontra così con una rappresentazione problematica del genere: l'aspirazione a fuggire dai confini degradati della periferia non si traduce in una reale consapevolezza sociale, bensì consiste con la riproduzione di quegli stessi schemi di violenza e discriminazione che la cultura disco originaria si proponeva di scardinare.

5.3 La liberazione del corpo queer: *The Rocky Horror Picture Show* ed Emilia Pérez

Durante gli anni Settanta si sviluppa anche la cultura *camp*, un codice estetico che porta il *kitsch* sotto una nuova luce, ironica e fortemente pop. Nel cinema viene intercettata questa nuova estetica con l'uscita del musical *The Rocky Horror Picture Show* nel 1975; è un punto di svolta rivoluzionario, in quanto il film affronta apertamente tematiche legate al sesso, all'erotismo e alla transessualità in un periodo storico che le considerava ancora troppo spesso dei tabù. Questo musical si allontana definitivamente dai film appartenenti alla Hollywood del periodo classico, mostrando dei protagonisti che cantano, con volute stonature, dei testi parodistici che commentano le azioni. Lo spettatore è trasportato in un viaggio bizzarro insieme ai due malcapitati protagonisti, Brad e Janet, guidato da un narratore che rompe costantemente la quarta parete; questo meccanismo è adottato anche da altri personaggi, dando l'impressione che il film stesso strizzi l'occhio allo spettatore esplicitando la natura performativa dell'opera. *The Rocky Horror Picture Show* non si limita a parodiare il musical, ma lo ibrida con il genere horror e di fantascienza, recuperandone gli archetipi più scontati, come la macchina in panne durante il temporale, il castello minaccioso, lo "scienziato pazzo" e la sua creatura. Il tutto viene riscritto attraverso una lente esplicitamente queer, in cui i due giovani neofidanzati, simbolo di una gioventù casta borghese e americana, vengono catapultati in un mondo fatto di eccesso e di inibizioni. All'entrata del castello vengono accolti da una danza di gruppo con tanto di istruzioni d'uso per unirsi a loro; in questo numero la danza funge da dispositivo di citazione in quanto coesistono vari stili di danza come il tip tap, interpretato da Columbia, con tanto di scarpe apposite e costume di paillettes. Davanti a questo tripudio di danza a Brad non resta che domandare se qualcuno fosse capace di ballare il madison.¹⁵⁵ Il richiamo allo stesso periodo si vede anche con l'entrata in scena del personaggio di Eddie che irrompe in sella alla sua motocicletta, giubbotto di pelle e ciuffo laccato per eseguire un numero in perfetto stile rock and roll.

¹⁵⁵ Il madison è un ballo di gruppo diventato popolare negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Si esegue seguendo una sequenza di passi in linea e senza contatto fisico tra i partecipanti.

È però con l'entrata in scena di Frank-N-Furter (Tim Curry) che inizia definitivamente l'avventura, con la trasformazione dei personaggi e della rottura delle loro inibizioni. Egli si presenta scendendo da un ascensore in tacchi a spillo, calze a rete, corsetto, cantando e performing il brano *Sweet Tranvestite*, imponendosi come icona di una sessualità fluida, sfrontata e libera. Frank-N-Furter incarna totalmente la cultura pop e *glam rock* dell'epoca, richiamando le sonorità e l'estetica di David Bowie. Inoltre, sarà proprio lui nel film a interpretare lo "scienziato pazzo" con la creazione della sua creatura, Rocky, un uomo bellissimo e scultoreo creato per soddisfare i suoi desideri sessuali. Nel finale del film si vede una sintesi coreografica, ovvero i personaggi principali, sotto la guida di Frank-N-Furter vengono ipnotizzati a eseguire un numero di ballo che incorpora movenze jazz e sensuali, tutti vestiti come lui. Si fondono in un balletto che dimentica la rigidità accademica per farsi messinscena dell'abbattimento di ogni inibizione sociale. La danza diventa così l'atto politico e performativo della cultura queer.

Se *The Rocky Horror Picture Show* ha inaugurato la rappresentazione della transessualità nel cinema popolare attraverso l'eccentricità *camp*, il panorama contemporaneo offre una riconfigurazione radicale di queste istanze. In *Emilia Pérez* (2024) la transessualità e le questioni di genere vengono calate in una realtà complessa e drammatica, dove il musical si ibrida non più con l'horror, ma con il crime, il melodramma e il gangster movie. Nel film, il cambiamento di sesso costituisce il centro della trama: Manitas Del Monte (Carla Sofia Gascón), spietato e violento boss del cartello messicano, sceglie di rinunciare alla sua vita da criminale, abbandonando anche la moglie Jessi (Selena Gomez) e ai due figli, per realizzare il suo sogno, quello di diventare Emilia. Per fare ciò, si affida all'avvocata Rita Moro Castro (Zoe Saldaña). La transizione si riflette direttamente nelle coreografie di Damien Jalet; il coreografo opta per una danza che si basa su dettagli e sincronizzazione di corpi. Esemplare è la sequenza d'apertura, in cui Rita cammina tra la folla di un mercato di Città del Messico: il movimento coreutico non è immediatamente riconoscibile, ma si rivela progressivamente attraverso i passi sincroni delle persone tra la folla, in cui la massa quotidiana diventa danza. Lo stesso accade anche in una delle scene finali del film, dove nella preparazione per lo scontro finale, in cui i gesti meccanici del caricamento delle armi vengono coreografati fino a trasformarsi in una vera e propria "danza pre-morte". Nelle sequenze danzate del film la macchina da presa non si limita a riprendere dall'esterno, ma entra nella coreografia e si muove fluidamente con i corpi. Nella scena della clinica chirurgica, dove Rita chiede informazione per le operazioni della sua cliente, lettini e macchine ospedaliere vengono inquadrati dall'alto mentre effettuano dei movimenti rotanti, ricordando quasi le celebri coreografie dei film di Busby Berkley.

In *Emilia Pérez*, la danza e il canto si configurano come gli unici spazi di autentica liberazione e sfogo per le protagoniste femminili, permettendo a loro di dare voce a pensieri intimi e denunce sociali, come quando Rita si serve di un numero musicale per scagliarsi contro l'ipocrisia del sistema giudiziario, dopo che confessa cantando di aver dovuto camuffare un femminicidio in suicidio per compiacere un cliente facoltoso, o per smascherare la corruzione dei potenti durante la cena di gala per l'associazione *Las Lucecitas*. La transizione di Manitas in Emilia attiva, inoltre, un percorso di riconfigurazione identitaria e di redenzione sociale: la violenza machista del passato viene espiata attraverso la fondazione di un'associazione per l'assistenza alle famiglie dei *desparecidos* messicani.¹⁵⁶

La danza, insieme al canto, sancisce nelle tre protagoniste principali un modo di esprimersi; le tre donne sono oppresse in modi diversi, Rita penalizzata per la sua condizione di donna nera in un ambiente lavorativo patriarcale, Jessi è sottomessa alle figure maschili della sua vita ed Emilia subisce il passaggio da carnefice a vittima nella transizione da uomo a donna.¹⁵⁷

Nel brano *Bienvenida*, eseguito da Jessi, si vede un dinamismo per il quale avviene un passaggio fluido tra la stanza da letto in cui si trova, ovvero la dimensione reale, e uno spazio scuro astratto che mostra come la danza sia uno sfogo disperato contro le forze interiori. Il movimento coreutico permette alla protagonista di accedere a uno "spazio altro", configurando il musical contemporaneo non più come puro intrattenimento o evasione, ma come il territorio d'elezione per l'espressione del trauma e della liberazione dell'io.

¹⁵⁶ G. Guerrieri, "Il genere del cambiamento," Fata Morgana Web, 23 ottobre 2024

¹⁵⁷ *Ibidem*.

6. La cultura hip hop: l'esordio della breakdance nel cinema degli anni Ottanta e la sua riproposizione nel nuovo millennio

La cultura hip hop nasce verso la fine degli anni Settanta nel Bronx, uno dei distretti più poveri di New York, popolato prevalentemente da comunità afroamericane e portoricane. In questo contesto storico particolarmente complesso, segnato da una forte emarginazione sociale, povertà e violenza, i giovani del quartiere trovarono nell'espressione artistica una forma di relazione e riscatto. In questo scenario si diffondono i *block party*, feste di strada nate con l'obiettivo di arginare le violente lotte tra bande di quartiere, sostituendole con sfide di *freestyle* e gare di danza, che prendono il nome di *battle*. Un momento simbolico è stato l'11 agosto 1973, data in cui il DJ Clive Campbell, conosciuto anche come DJ Kool Herc, si esibì applicando per la prima volta la tecnica del *loop* per prolungare la sezione ritmica dei brani (i *break*). Da questo momento prese forma un vero e proprio movimento culturale, a cui venne dato il nome di hip hop grazie ad Afrika Baambaata, fondatore della *Universal Zulu Nation*, un'organizzazione nata per fornire direttive etiche, sociali e pacifiche ai giovani che si avvicinavano a questo universo. Ben presto la cultura hip hop arrivò a definirsi attraverso quattro discipline fondamentali e interconnesse: il *DJing*, l'*MCing* (il rap), il *Graffiti Writing* e la breakdance. Dal punto di vista motorio e stilistico, la danza hip hop affonda le sue radici in differenti discipline come il jazz, la capoeira e le arti marziali, configurandosi come una pratica acrobatica che richiede una notevole forza fisica e controllo del corpo.¹⁵⁸

Durante le *battle*, i ballerini, denominati *b-boys* e *b-girls*, si alternavano nell'esecuzione delle proprie routine di ballo. Un elemento tecnico e coreografico fondamentale era rappresentato dai *freeze*: pose plastiche e acrobatiche mantenute bloccando improvvisamente il corpo a tempo di musica, le quali servivano come momento di massimo impatto espressivo prima di cedere il passo al ballerino successivo.¹⁵⁹ In questo contesto l'azione era coordinata dai DJ, che miscelavano i brani, e dagli MC (i *rapper*), che incitavano la folla e animavano i presenti.

Quando l'hip hop è diventato un fenomeno della cultura di massa, inevitabilmente è stato assimilato anche dal mezzo cinematografico. Uno dei primi contributi cinematografici a mostrare la breakdance al grande pubblico fu il film *Flashdance* (1983), con una sequenza che vedeva protagonisti quattro membri storici della celebre *Rock Steady Crew*, Crazy Legs (Richie Colon), Ken Swift (Kenneth Gabbert), Frosty Freeze (Wayne Frost) e Mr. Freeze (Marc

¹⁵⁸ M. Rajakumar, *Hip Hop Dance*, Greenwood, 2021, p. 3

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 4

Lemberger), portò per la prima volta la breakdance nelle case degli americani e del pubblico internazionale.¹⁶⁰

Quando sono iniziate le riprese del film *Flashdance* a New York, la breakdance stava attraversando un periodo di crisi, specialmente per quanto riguarda lo stile del *b-boying*, che in generale era visto con diffidenza. *Flashdance* ha avuto quindi il merito di riattivare uno stile che sembrava ormai sulla via della scomparsa. Il film mostra le abilità dei ballerini, in particolare spicca Frosty Freeze, che nel suo breve cameo mostra le sue capacità tecniche con movimenti di *twirling* e *boogie moves*, oltre a un'esibizione insieme a Mr. Freeze e all'iconico *backslide* con l'ombrello in mano. Uno alla volta, i ballerini mostrano le proprie mosse, ma è proprio il *backslide* a catturare maggiormente l'attenzione del pubblico. Questo passo è stato integrato anche nella celebre scena dell'audizione finale della protagonista (Jennifer Beals), eseguito proprio da uno dei *b-boys* come controfigura in body e parrucca.¹⁶¹

Questi movimenti spettacolari servirono ad ispirare i ragazzi di tutti il mondo e a portare in auge la breakdance negli anni Ottanta.¹⁶²

6.1 La rappresentazione del breaking nel cinema degli anni Ottanta

Il modo di ballare dei *b-boys* prende quindi il nome di “breaking” nel momento in cui si interseca con la rappresentazione mediale. Un contributo decisivo fu dato dalla nascita di MTV, emittente che diffuse i video musicali, spesso accompagnati da importanti numeri di danza. Sul fronte cinematografico e documentaristico due titoli sono fondamentali: *Style Wars* (1983), un film documentario che ritrae la nascita della cultura hip hop e della *street dance*, documentando in modo autentico le *battle*, come quella storica tra la *Rock Steady Crew* e i *Dynamic Rockers*

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 35

¹⁶¹ T. G. Sanchez, *Underground Dance Masters. Final History of a Forgotten Era*, Praeger, 2012, p. 139-140

¹⁶² Sebbene i ballerini originari non si identificassero nei termini *breakers* o *break dancer*, preferendo definirsi semplicemente *b-boys*, fu proprio l'interesse dei media a partire dagli anni Ottanta a coniare ed etichettare tali pratiche prima come *break dance* e, in seguito, come danza *hip hop*. Lo stesso Afrika Baambaata ha precisato che la denominazione “*hip hop*” costituisce una classificazione postuma, estranea alla scena in cui si è formato. Tra *b-boying* e *break dancing* intercorre una differenza sostanziale, esplicitata da Trac 2: con l'esplosione commerciale del fenomeno, l'attenzione del pubblico e degli aspiranti ballerini si è focalizzata su acrobazie e movimenti atletici come il *windmill* (evoluzione del *backspin*) o l'*headspin*, assimilabili più alla ginnastica che alla danza vera e propria. Al contrario, i *b-boys* o *rockers* si consideravano ballerini completi la cui componente ritmico-coreutica venne progressivamente eclissata dall'atletismo. L'interferenza mediatica portò il fenomeno fuori controllo: persino membri storici della *Rock Steady Crew* si adeguarono alle richieste della cultura pop, mentre nascevano formazioni improvvisate per sfruttare il trend commerciale, spesso riconoscibili dall'inclusione del termine “*break*” nel nome, che indicava una fondazione successiva al 1983. In tali gruppi i componenti venivano selezionati in base alle caratteristiche fisiche piuttosto che per le reali competenze tecniche, sancendo la transizione dal *b-boying* autentico al *breaking* commerciale. (T. G. Sanchez, *Underground Dance Masters. Final History of a Forgotten Era*, Praeger, 2012)

del Queens, fondata su mosse acrobatiche e uno spiccato senso di appartenenza al gruppo.¹⁶³ *Style Wars* è basato interamente su riprese documentaristiche e interviste, che mostra un affresco corale delle quattro componenti essenziali della sottocultura urbana: il *graffiti writing* come espressione grafica, il rap come voce e la breakdance come movimento. Il film pone una forte attenzione sull'arte dei graffiti, mostrando come per molti giovanissimi *writers* attraversassero la città per "firmare" i mezzi di trasporto pubblico, utilizzando l'espressione "*bombed*" per indicare un treno o una stazione interamente ricoperti di graffiti. Al contempo, il documentario restituisce la dimensione autentica e la libertà espressiva della danza di strada. Per i *b-boys*, la breakdance rappresentava una vera e propria firma identitaria, caratterizzata da un linguaggio corporeo libero e improvvisato, in cui ciascun ballerino poteva inventare i propri passi. Nel film, i giovani provano su pezzi di cartone sulla strada per facilitare le rotazioni a terra, mostrando come culminano le esibizioni con i *freeze*. Le riprese mostrano anche i club e le piste da ballo, mettendo in luce la sinergia tra i DJ, i MC e i ballerini, restituendo lo spirito competitivo delle *battle* tra crew rivali, vissute come vere e proprie sfide a suon di danza sostenute da una sentita tifoseria di quartiere.

Wild Style (1983) è invece considerato il primo film di finzione sulla cultura hip hop, in grado di romanzare questo contesto urbano e di presentarlo alla scena cinematografica internazionale. Il film si apre con sequenze caratterizzate da grafiche animate in successione mostrate da stacchi rapidi, che introducono lo spettatore alla dinamica urbana della caccia al vagone per la realizzazione dei graffiti. Fin dalle prime scene, *Wild Style* mostra un'ibridazione linguistica in cui la musica e gli elementi grafici si intrecciano alla narrazione, operando anche in maniera extradiegetica. Questo approccio estetico, unito al montaggio ritmico e veloce, anticipa le soluzioni stilistiche e la grammatica visiva del videoclip musicale. Nonostante sia un prodotto di finzione si tratta di un'opera grezza che la avvicina al documentario. Si nota in alcuni punti un utilizzo della ripetizione visiva: così come la musica hip hop si struttura attraverso il *loop*, allo stesso modo il montaggio propone inquadrature ripetute, creando una perfetta corrispondenza tra sonoro e visivo. Nelle sequenze ambientate nei club, il film documenta la nascita dell'interazione della cultura hip hop: DJ e MC trascinano la folla, mentre al centro della pista da ballo si alternano i ballerini. La macchina da presa cattura gli stili emergenti dell'epoca, come l'*electric boogaloo* e il popping con la celebre mossa dell'onda (*waving*), in cui il movimento fluido si propaga da una parte all'altra del corpo, e le tecniche di mimica e *tutting*.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 36

6.2 Critiche di rappresentazione socioculturale

Lys Stevens conduce un'analisi sui film della “prima ondata” commerciale dedicati alla *street dance*, come *Flashdance* (1983), *Beat Street* (1984), *Breakin'* (1984) e *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984), evidenziando come la questione centrale non risieda soltanto nell'accuratezza della rappresentazione, ma nelle opportunità di visibilità offerte a comunità storicamente marginalizzate. Tra il 1983 e il 1984, complici l'uscita di articoli di stampa dedicati e l'apparizione della *Rock Steady Crew* al cinema, la breakdance è diventata un fenomeno di massa per poi svanire rapidamente dai radar. Tuttavia, la cinematografia dell'epoca e l'emergente estetica di MTV sono state criticate per aver decontestualizzato questa disciplina, non dando credito ai tipi di danza che venivano mostrati, piuttosto mostrando attraverso un montaggio rapidissimo sulle canzoni, spezzoni di danza, trasformando i film in lunghissimi videoclip. Nello specifico, *Breakin'* e *Breakin' 2: Electric Boogaloo* si resero responsabili di questa confusione stilistica, ricorrendo alle nascenti tecniche di montaggio da videoclip, fondate sul montaggio delle immagini sulla colonna sonora. Si creò così un netto scollamento tra il titolo della pellicola e la danza effettivamente rappresentata. Ambientato e girato in California, *Breakin'* sceglieva infatti come protagonisti Adolfo “Shabadoo” Quinones e Michael “Boogaloo Shrimp” Chambers, due ballerini della scena funk della West Coast, esperti rispettivamente di locking e popping. I due avevano appreso i primi rudimenti del *breaking* solo poco tempo prima a New York, incontrando alcuni membri della *Rock Steady Crew* durante una tournée con Lionel Richie. Di conseguenza, le sequenze di breaking autentico nel film risultano marginali, rimanendo sommerse e continuamente alterate ai linguaggi coreografici della West Coast.¹⁶⁴

Altri problemi riguardanti alla rappresentazione della danza in questi primi film degli anni Ottanta risiedono nel ruolo dei coreografi, le cui scelte artistiche hanno spesso alterato la natura spontanea della *street dance*. Nel film *Beat Street*, ad esempio, l'influenza della regia e delle coreografie emerge nel confronto tra le due sequenze di *battle*: mentre la sfida ambientata nel nightclub “*Roxy*” conserva una struttura improvvisata tipica della cultura di strada (pur adattata alle esigenze della macchina da presa), la scena ambientata nella metropolitana appare attraverso geometrie e schemi di stampo di Broadway, alieni al linguaggio del breaking. La *Rock Steady Crew* ha preso in seguito le distanze dall'opera, accusandola di aver travisato l'essenza della loro arte.¹⁶⁵

¹⁶⁴ L. Stevens, *Urban Youth Street Dances Go to the Movies and Become “Breakdancing”* da *Dance, Diversity, and Dialogue: Bridging Communities and Cultures*, p. 364

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 365

A questo problema si affianca anche una scelta narrativa ricorrente, fondata sul contrasto tra la *street dance* e le discipline accademiche. Questo schema riproduce ciò che Angela McRobbie definisce la dicotomia tra classico e pop, in cui l'espressività di strada viene assimilata e legittimata solo attraverso la figura di una protagonista femminile bianca. Questa forma di *whitewashing* della creatività afroamericana si inserisce in un solco storico risalente agli spettacoli dei *minstrel* di fine Ottocento, nei quali performer bianchi in *blackface* traevano profitto dalla caricatura delle tradizioni popolari nere, oscillando tra la celebrazione e lo scherno. Tale rappresentazione si riflette non solo nei primi film dei primi anni Ottanta come *Flashdance* o *Breakin'*, ma emerge anche in produzioni più recenti.¹⁶⁶

6.3 L'hip hop come fenomeno commerciale negli anni Duemila: *Save the Last Dance* e la *Step Up* saga

Il rapporto tra la cultura hip hop e il cinema commerciale ha attraversato diverse fasi: se tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta si è assistito a un ridimensionamento della rappresentazione della *street dance*¹⁶⁷ sul grande schermo, i primi anni Duemila hanno segnato una forte riemersione del fenomeno. L'hip hop è stato riproposto come prodotto commerciale globale di altissimo impatto economico e culturale.

Risalendo alle prime opere rappresentanti la cultura hip hop, come le già menzionate *Flashdance* e *Breakin'*, esse non si limitarono a portare sullo schermo la rappresentazione della danza, ma codificarono una vera e propria estetica per i giovani dell'epoca, specialmente per quanto riguarda la moda, come le magliette oversize, gli scaldamuscoli e le tute sportive, fino ai comportamenti sociali. La breakdance divenne il linguaggio universale attraverso cui adolescenti americani e internazionali tentavano di imitare la cultura dei *b-boys* e delle *b-girls*.¹⁶⁸

Tuttavia, già a partire da *Breakin'*, considerata la prima grande produzione ad aver tradotto la *street dance* per il grande pubblico, si è innescato un processo di omologazione e semplificazione linguistica. L'industria hollywoodiana ha gradualmente sostituito il diversificato linguaggio tecnico delle singole discipline (popping, locking, breaking) sotto

¹⁶⁶ L. Stevens, *Urban Youth Street Dances Go to the Movies and Become "Breakdancing"* da *Dance, Diversity, and Dialogue: Bridging Communities and Cultures*, p. 365

¹⁶⁷ Con il termine "*street dance*" si intendono i vari tipi di danza che sono nati al di fuori delle scuole, nella strada. Contiene al suo interno i vari stili di danza menzionati fino ad ora, come la *break dance*, il *popping*, l'*electric boogaloo* e moltissimi altri. In questo caso viene usato il termine *street dance* principalmente per intendere i vari stili utilizzati all'interno di questi film.

¹⁶⁸ M. Bianco Borelli, *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Oxford University Press, 2014, p. 83

l'etichetta generica di "hip hop". Contemporaneamente, *Breakin'* ha inaugurato un vero e proprio modulo narrativo destinato a diventare un tema ricorrente della rappresentazione della danza nel cinema: l'inserimento di una figura femminile bianca come protagonista e "corpo danzante" principale e mediatore. La presenza di questo tipo di personaggio serve ad addomesticare la danza di strada per lo spettatore; la protagonista agisce come lente di ingrandimento e legittimazione culturale, in quanto attraverso la sua iniziale estraneità e la successiva assimilazione, il pubblico viene guidato all'interno di una comunità principalmente nera urbana dove la danza costituisce uno strumento di sopravvivenza ed espressione identitaria.¹⁶⁹

Il genere del *teen drama* con la danza come tema centrale trova uno dei suoi maggiori successi nel film del 2001 *Save the Last Dance*. La protagonista Sara (Julia Stiles) è una giovane ballerina di formazione classica che, in seguito alla tragica morte della madre, avvenuta proprio mentre si recava ad assistere l'audizione della figlia per la Julliard, abbandona il proprio sogno e si trasferisce dal padre a Chicago. L'inserimento di Sara in un nuovo liceo e in un quartiere di prevalenza afroamericana attiva il contrasto culturale attorno a cui ruota il film. La narrazione non manca di sottolineare la condizione di Sara come aliena all'interno del "ghetto", mostrando come incarna perfettamente le caratteristiche dell'alunna modello. Inizialmente rigida ed esclusa, viene aiutata da Chenille, che la accoglie nella comunità, e dal fratello di quest'ultima, Derek. Nel delineare questi personaggi, il film applica scelte che accentuano le differenze socioculturali tra loro e Sara: Chenille viene caratterizzata dalla sua condizione di ragazza madre, mentre Derek, pur avendo l'ambizione di diventare medico, sembra rimanere legato alle difficoltà del quartiere. Nonostante ciò, i problemi socioculturali legati all'ambiente passano in secondo piano.

L'elemento centrale della trama diventa la storia d'amore tra Sara e Derek, che non viene vista di buon occhio dalle persone intorno a loro in quanto interrazziale, che sboccia grazie alle lezioni di hip hop che intraprendono insieme. Analizzando il film, però, si può riscontrare un'ambivalenza nell'uso della danza. Se da un lato l'hip hop rappresenta il terreno d'incontro emotivo tra i due giovani e anche uno scambio sociale e culturale, dall'altro sembra che questo tipo di danza venga assimilato da Sara a fini funzionali. Sara utilizzerà infatti i passi imparati da Derek per passare la seconda esibizione alla Julliard. La danza hip hop diventa così uno strumento per raggiungere il proprio successo personale. Nonostante il film tenti di affrontare

¹⁶⁹ M. Bianco Borelli, *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Oxford University Press, 2014, p. 83

tematiche complesse come le tensioni razziali e l'emarginazione sociale, la trattazione rimane sulla superficie del *teen drama*, bypassando la cultura urbana per finire nella favola del successo individuale. Analizzando la scena finale all'interno del *cypher*, fatta per simboleggiare l'effetto unificatore della danza, non si può fare a meno di notare come non sia sufficiente a colmare il vuoto analitico della pellicola, che sceglie di privilegiare la dimensione romantica ed esteriore a scapito del valore storico della disciplina.

Un secondo momento fondamentale nel processo di commercializzazione dell'hip hop al cinema è rappresentato dalla saga di *Step Up*. Con ben cinque capitoli, costituisce il *franchise* sulla danza più lungo e di maggior impatto commerciale nella storia del cinema contemporaneo, affermandosi come un fenomeno di culto globale per i giovani dei primi anni Duemila. In particolare, *Step Up 2: The Streets* (2008) offre uno spunto di analisi particolarmente interessante poiché mostra una parziale variazione sui cliché del genere. All'inizio del film, un monologo della protagonista Andie (Briana Evigan) esplicita subito il legame tra il trauma della perdita della madre e la danza di strada, vista come l'unico spazio in cui la ragazza riesce ad “essere davvero sé stessa”. A differenza di *Save the Last Dance*, in *Step Up 2* la protagonista non è un *outsider* che scopre e si realizza attraverso il ghetto¹⁷⁰, ma appartiene già a questo ambiente urbano diventandone la minoranza. Vive la realtà della strada ed è parte integrante di una crew locale composta prevalentemente da giovani afroamericani e latini.¹⁷¹

La sequenza d'apertura del film illustra perfettamente la complessa percezione dell'hip hop nella società americana. La performance nella metropolitana dalla *crew 401* viene immediatamente catalogata dai mezzi d'informazione come “disturbo della quiete pubblica” e fin dalle prime battute, la breakdance viene legata a concetti di marginalità, pericolo e microcriminalità.

¹⁷⁰ La rappresentazione dell'hip hop nel cinema hollywoodiano degli anni Duemila è intrinsecamente legata alle ambivalenze sociologiche con cui la società americana percepisce la cultura afroamericana e urbana. Come sottolinea Naris Eka Setyawati in *Hip Hop As A Reflection Of American Values: A Semiotics Analysis On Save The Last Dance And Step Up*, questi film riflettono una duplice versione: da un lato l'hip hop viene glorificato come una pratica democratica di libertà, espressione artistica e riscatto sociale; dall'altro viene associato all'immaginario del ghetto, del degrado e della devianza giovanile. Nelle produzioni hollywoodiane si nota una ricorrente estetizzazione della cosiddetta *gangster life*. Il pericolo della strada non viene quasi mai analizzato nelle sue cause sociali, ma viene utilizzato come uno sfondo alla narrazione. personaggi come Malakai in *Save the Last Dance* e PJ in *Step Up* incarnano la figura del giovane criminale di quartiere, il cui destino serve da contraltare tragico al percorso di salvezza intrapreso dai protagonisti. La violazione delle norme costituisce un motore narrativo costante: si va dall'irruzione della *crew 401* che vandalizza gli spazi della MAS in *Step Up 2*, fino alla maternità precoce di Chenille in *Save the Last Dance*, dipinta come una diretta conseguenza delle difficili condizioni del ghetto.

¹⁷¹ M. Bianco Borelli, *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Oxford University Press, 2014, p. 187

Quando Andie si trova di fronte all'alternativa tra andare in Texas da una zia materna e l'impegno scolastico, sceglie di provare a iscriversi alla Maryland School of the Arts (MSA). Qui si inserisce uno dei conflitti presenti all'interno del film, insieme a quello tra crew diverse e differenze socioculturali, ovvero l'opposizione frontale tra la rigidità della danza classica accademica e l'energia anarchica della *street dance*. Questo si traduce nel rifiuto della protagonista di piegarsi al direttore dell'accademia, che vorrebbe plasmarla secondo i canoni tradizionali, e decide di fondare la propria *crew* con gli studenti emarginati della scuola. In questo contesto, *Step Up 2* si distingue per una rappresentazione della differenza tra "accademia" e "strada" in una sfida morale, talvolta stereotipata, dove la strada rappresenta la libertà emotiva e la scuola un'istituzione fredda e superata.

All'interno di queste narrazioni, la danza si configura come il principale simbolo di ribellione, che non si limita alla dimensione sociologica, attraverso le sfide tra le crew e le dinamiche all'interno delle bande, ma si concretizza nello scontro con la tradizione del balletto. In entrambe le pellicole analizzate, la danza classica viene rappresentata come noiosa e stantia. In *Step Up 2* questo concetto è reso esplicito dal personaggio di Chase, il quale dichiara apertamente la propria frustrazione di fronte a una serie di audizioni accademiche tutte identiche fra loro, finché il pezzo *hip hop* di Andie non porta una ventata di aria fresca nello spazio dell'accademia.¹⁷²

La stessa dinamica si riscontra nel climax di *Save the Last Dance*, dove il superamento dell'audizione finale di Sara presso la Julliard non avviene grazie alla sua perfetta esecuzione della routine del balletto classico o della danza contemporanea, ma proprio in virtù del suo gesto ribelle. L'inserimento di passi di attitudine *hip hop* all'interno della coreografia garantiscono l'ammissione della protagonista all'accademia, sancendo la vittoria della *street dance* sul rigore accademico.

¹⁷² N. E. Setyawati, *Hip Hop As A Reflection Of American Values: A Semiotics Analysis On Save The Last Dance And Step Up*, p. 35

7. La danza nel musical postmoderno: estetica da videoclip e influenze della cultura pop

Dal punto di vista della regia e del montaggio, la rappresentazione della danza non è solo contemplativa, ma dinamica e frammentata: il corpo del ballerino viene inizialmente mostrato a figura intera e frontale, per poi passare a dettagli sui piedi, sugli arti o sul busto in movimento. I cambiamenti di inquadratura sono repentini, e comprendono riprese dal basso e dall'alto intervallate. Questa rapida alternanza di piani e angolazioni e il montaggio sostenuto trasforma la macchina da presa in un corpo danzante, anticipando il modo in cui il videoclip degli anni Ottanta e Novanta avrebbe spettacolarizzato la *street dance*.

Analizzare la presenza della danza all'interno del videoclip musicale risulta essenziale per comprendere la trasformazione che le tecniche di ripresa e montaggio hanno impresso alla rappresentazione del corpo in movimento. L'incontro tra l'arte coreutica e la produzione audiovisiva ha generato una nuova grammatica visiva capace di entrare in stretta risonanza con le peculiarità costitutive della danza stessa: il dinamismo, la velocità e il ritmo.¹⁷³

Se da un lato la danza tradizionale vive nella dimensione della presenza dal vivo, la sua trasposizione nel video, chiamata video danza, si configura come un prodotto audiovisivo autonomo e riproducibile. Attraverso il supporto mediale e cinematografico, la fruizione da parte dello spettatore si fa bidimensionale e mediata, ma acquisisce nuove possibilità espressive sul piano dell'inquadratura e del ritmo.

Tra i diversi contenitori medialità e televisivi, il videoclip musicale è senza dubbio il genere che ha avuto l'influenza più radicale sul linguaggio della danza in video. Nato originariamente con finalità promozionali per l'industria discografica, il videoclip si è progressivamente affrancato da questa funzione strumentale per affermarsi come un formato artistico a sé stante. Il videoclip è caratterizzato da una complessa unione tra strutture musicali e una visione estetica favorita anche dall'avvento della diffusione della *computer graphic*.¹⁷⁴ Questo nuovo genere nasce tra gli anni Settanta e Ottanta, periodo in cui la danza era già protagonista sul grande schermo, trasportando la sua popolarità anche nel quotidiano della fruizione televisiva. Negli anni Settanta si assiste a una prima versione del concetto di clip musicale con *Bohemian Rhapsody* dei Queen (1975), che viene considerato da molti come uno dei primi videoclip moderni, grazie all'uso di effetti visivi e soluzioni di montaggio cinematografico.

¹⁷³ A. Pontremoli, *La danza, Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

¹⁷⁴ *Ibidem*.

La vera rivoluzione avviene però nel 1981 con il lancio di MTV, primo canale televisivo interamente dedicato ai video musicali. L'esordio delle trasmissioni con *Video Killed the Radio Star* dei Buggles segna ufficialmente l'inizio di una nuova epoca dell'intrattenimento visivo. In questo nuovo scenario la musica, la danza e il linguaggio del videoclip si fondono in modo da intercettare la cultura pop globale. La danza diventa un elemento centrale nella costruzione dell'identità visiva e performativa dell'artista. Artisti come Michael Jackson e Madonna sono state tra le prime a utilizzare le coreografie nei loro videoclip, attraverso i quali la danza è diventata il veicolo primario di un nuovo linguaggio visivo pop, capace di unire il movimento coreutico, ritmo musicale e innovazione tecnologica.

7.1 Il musical postmoderno: ibridazione, videoclip ed estetica dell'eccesso.

L'influenza della cultura pop e l'avvento dell'estetica del videoclip trovano nel cinema contemporaneo un ambiente ottimale all'interno del musical postmoderno. In questo ambito, la danza non è più una semplice pausa performativa o un numero autosufficiente inserito nella narrazione, ma si ibrida con i linguaggi della comunicazione di massa e le citazioni pop, uniti da un montaggio dal ritmo rapido. Il postmodernismo si configura come un movimento culturale che ibrida la cultura alta e bassa, unendo forme d'arte tradizionale alla cultura del consumismo.¹⁷⁵ Come evidenziato da Ihab Hassan nel suo studio *The Dismemberment of Orpheus* (1982), il postmodernismo si distingue dal modernismo per una spinta alla decostruzione che genera uno stato di costante ambiguità, frammentazione e contrasto visivo e narrativo.¹⁷⁶

Applicato al linguaggio cinematografico, il postmodernismo porta a una rilettura del genere musical in opposizione ai canoni della Hollywood classica, caratterizzata per esempio dalla continuità visiva di Fred Astaire o dalle coreografie geometriche di Busby Berkley. Il musical postmoderno è autoconsapevole, in quanto utilizza immagini legate al consumismo, ai mass media e alla società postcapitalista, ponendosi non solo come spettacolo, ma anche come riflessione e critica.

La vera rottura formale risiede nella riscrittura delle dinamiche narrative e visive. Le trame tradizionali lasciano il posto a narrazioni eccezionali, anarchiche e talvolta *underground*, dove

¹⁷⁵ S. Yildirim, *Postmodernist Musical Film: The Blues Brothers (1980), Evita (1996), Moulin Rouge! (2001), Sweeney Todd (2007) and La La Land (2016)*, Cinematographic Art and Documentation, 2017, p. 35-36

¹⁷⁶ *Ibidem*.

l'uso della *suspense* e dell'imprevedibilità tiene lo spettatore in un continuo stato di destabilizzazione.¹⁷⁷

In questo contesto, anche la coreografia e la danza subiscono un cambiamento: il corpo danzante diventa uno dei veicoli di questa estetica dell'eccesso. Attraverso un montaggio frammentato proveniente direttamente dai video musicali dell'epoca di MTV. Il musical postmoderno trasforma il ballo in una performance iper-spettacolare e collegata alla realtà sociale e alla cultura pop contemporanea.

7.1.1 *The Blues Brothers*

The Blues Brothers (1980) diretto da John Landis, rappresenta uno snodo fondamentale nella storia del musical, decostruendo le convenzioni della Hollywood classica e anticipando l'estetica dell'eccesso, del videoclip e dell'inserimento della cultura pop all'interno del film. La trama è basata sulla "missione per conto di Dio" di riunire la vecchia band per raccogliere i soldi necessari a salvare l'orfanotrofio in cui i fratelli Jake (John Belushi) ed Elwood (Dan Aykroyd) sono cresciuti. A differenza del musical classico tradizionale non vi è alcuna centralità della coppia amorosa, ma è presente l'ambiente *underground*, l'inseguimento e una corporeità urbana e di strada che incorpora l'intera città.¹⁷⁸

La danza e il movimento si vedono in diverse sequenze emblematiche; per prima è la scena all'interno della chiesa, durante il brano *The Old Landmark*. Qui il reverendo (James Brown), guida una messa cantata che si trasforma in un'esperienza di estasi collettiva; guidato dalla luce, lo stesso Jake ha l'illuminazione di "*putting the band back together*" che si compie con una serie di capovolte e salti acrobatici, mentre i fedeli compiono dei movimenti frenetici all'interno della chiesa. In questa scena il corpo danzante è energico e simbolo di liberazione, unendo la performance spettacolare all'ambito del sacro.

Nella celebre scena ambientata nel diner, Aretha Franklin esegue il brano *Think* per intero, inserito nella narrazione come gesto di rimprovero verso il marito, ex membro della band, che non intende rispettare i suoi voleri. Lo spazio del ristorante, non appena la musica inizia, si anima di tutte le persone presenti che prendono dei ruoli specifici: le ragazze al banco diventano coriste e ballerine, alla cui coreografia prendono parte anche i due fratelli, mentre l'aiuto cuoco lascia la cucina per prendere parte al brano suonando un sassofono. In questo momento la

¹⁷⁷ S. Yildirim, *Postmodernist Musical Film: The Blues Brothers (1980), Evita (1996), Moulin Rouge! (2001), Sweeney Todd (2007) and La La Land (2016)*, Cinematographic Art and Documentation, 2017, p. 36-37

¹⁷⁸ *Ibidem*.

protagonista è l'icona e regina del soul Aretha Franklin, che rimane al centro della scena, cantando e ballando in una scena in perfetto stile musical.

Una delle scene in cui la danza è più presente è la coreografia di gruppo durante il brano *Shake a Tail Feather* con Ray Charles. L'esecuzione del brano parte dall'interno del negozio di strumenti musicali e si riversa sulla strada, dove centinaia di passanti danno vita a un numero collettivo in cui si scatenano con i passi del twist, una danza popolare degli anni Sessanta.

Durante il loro primo concerto dopo il ricongiungimento della band, l'ingresso furtivo dei protagonisti Jake ed Elwood avviene con passi coordinati e danzati, sulle note di *Minnie the Moocher* (cantata da Cab Calloway), per poi passare al celebre brano *Everybody Needs Somebody to Love* e all'epilogo, girato in una prigione, con l'inclusione del brano *Jailhouse Rock* di Elvis Presley.

Pur non essendo la danza l'elemento strutturale e centrale dell'opera, essa si rivela un dispositivo fondamentale per definire il tono del film. La performance risulta un'estensione naturale delle sequenze musicali e canore che permettono di inserire nella narrazione delle icone della musica e della cultura di massa (James Brown, Aretha Franklin, Ray Charles ecc.). Questo film è un'opera ibrida, che mette insieme il registro dell'assurdo con il poliziesco, la commedia e il musical, in cui la danza diventa un veicolo di ironia ed evasione dalla realtà.

7.1.2 *Moulin Rouge!*

Moulin Rouge! (2001) di Baz Luhrman incarna perfettamente le caratteristiche del musical postmoderno, rappresentando l'estetica del videoclip e della cultura pop nel mondo del cinema e della rappresentazione della danza al suo interno. Il film narra la storia di Christian (Ewan McGregor) e dell'incontro con la sua amata Satine (Nicole Kidman), aspirante attrice malata di tubercolosi, nel quartiere artistico di Montmartre, nella città di Parigi. Lui è un giovane scrittore e la narrazione procede attraverso un flashback che riporta lo spettatore a vivere ciò che lui racconta, dichiarando fin da subito la tragica conclusione, trasformando la visione in un'esperienza visiva spettacolare. Il film differisce dal musical classico in quanto continuità, a favore di un ritmo più frenetico e frammentato proveniente dall'estetica del videoclip e dal linguaggio visuale di MTV. Come sintetizzato da M. Keith Booker, il regista crea uno spettacolo postmoderno "a metà tra il videoclip e il videogioco, con una buona dose di opera e adrenalina"¹⁷⁹.

¹⁷⁹ S. Yildirim, *Postmodernist Musical Film: The Blues Brothers (1980), Evita (1996), Moulin Rouge! (2001), Sweeney Todd (2007) and La La Land (2016)*, Cinematographic Art and Documentation, 2017, p. 38

La macchina da presa non si limita a riprendere la danza, ma diventa essa stessa parte della coreografia: attraverso l'uso costante di *timelapse*, *ralenti*, sovrimpressioni e cambi di angolazioni repentini, lo spettatore viene catapultato dentro la scena, tanto da sentirsi scombussolato. La vera innovazione si vede dall'inserimento attraverso la tecnica del *sampling*, utilizzato per mixare e inserire citazioni e frammenti di musica pop; nonostante il film sia ambientato nel 1900, il film sconvolge la narrazione storica immergendo i personaggi nell'iconografia pop contemporanea. Il primo numero collettivo del *Moulin Rouge*, che viene presentato allo spettatore, rielabora il *can can*, sulle note di *Lady Marmalade*¹⁸⁰ e, successivamente, *Smells Like Teen Spirit* dei Nirvana. In questo caso il famoso ballo parigino diventa un'ibridazione di periodi storici e stili, in cui un ballo proveniente dai primi anni del Novecento (in modo coerente all'ambientazione del film) si interseca con l'estetica pop dei primi anni Duemila e la carica evasiva degli anni Novanta. L'entrata in scena di Satine è invece presentata dalla rielaborazione del brano *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, cantato originariamente da Marilyn Monroe nel film *Gentlemen Prefer Blondes* (1953), unito al brano *Material Girl* di Madonna. In questa scena, Satine esegue una coreografia caratterizzata dall'uso di bombetta, guanti e *paillettes* in chiave jazz Broadway che, oltre ad essere molto efficace dal punto di vista dello spettacolo e dell'intrattenimento, veicola la condizione della donna, e della stessa Satine, e la sua sensualità mercificata all'interno del locale. Nel corso della narrazione, i sentimenti romantici tra i protagonisti vengono espressi attraverso citazioni musicali, brani mai eseguiti nella loro completezza. *Your Song* di Elton John diventa il *leitmotiv* della storia d'amore, intrecciandosi anche con altri brani come *All You Need Is Love* dei Beatles e *Children of the Revolution* di T-Rex, mentre i numeri danzati tra questi si muovono continuamente tra il registro fantastico e allucinatorio. Di Madonna viene eseguito anche il brano *Like a Virgin*, trasformato in una coreografia corale e grottesca che mescola passi di danza classica, jazz e impostazione da musical di Broadway. Il *climax* drammatico e narrativo all'interno del film è sancito dall'esecuzione del brano celebre *El Tango de Roxanne*, che nasce fondendo *Roxanne* dei Police con i ritmi sensuali del tango argentino. Luhrmann sfrutta la danza di coppia per manifestare il sentimento della gelosia, l'ossessione e l'imminente fine della storia d'amore. Qui i movimenti diventano rigidi e viscerali, ed è la dimostrazione di come in questo musical postmoderno ogni numero danzato sia orientato non solo alla sua spettacolarizzazione,

¹⁸⁰ *Lady Marmalade* è un celebre brano soul/funk inciso nel 1974 dal gruppo musicale Labelle. La canzone divenne una hit mondiale anche grazie al ritornello *Voulez-vous coucher avec moi ce soir?*. Nel 2001, in occasione della colonna sonora di *Moulin Rouge!*, il brano è stato riproposto in una versione pop/R&B e interpretata da quattro tra le principali star della musica del periodo: Christina Aguilera, Lil' Kim, Mya e Pink. La cover, accompagnata da un noto videoclip che ha riscosso un enorme successo commerciale vincendo anche un Grammy Award nel 2002.

ma anche a un corrispettivo stato d'animo. Nella scena finale, sul palcoscenico dedicato allo spettacolo ideato da Christian, viene mostrata una coreografia ispirata alla danza indiana e al cinema di Bollywood; il brano *Hindi Sad Diamonds* richiama infatti le movenze tradizionali e prende spunto dalla canzone *Chamma Chamma* del film *China Gate* (1998).

Conclusioni

Con questa tesi si è cercato di delineare il percorso parallelo dell'evoluzione della danza e del cinema, dalle origini alla contemporaneità; non solo per quanto riguarda il modo visivo in cui i diversi passi di danza e gli stili sono trasposti, ma anche i significati che vengono veicolati e le emozioni di personaggi che diventano specchio dell'epoca e della società in cui vengono ripresi. Emerge la danza come un modo di comunicare, che, unito al cinema, dà vita a una stratificazione di significati. In origine la danza classica rispettava le norme accademiche, portava con sé un rigore alla disciplina rigido e che non permetteva errori, uno stile che risultava complesso e inconsueto da abbandonare. Questo approccio viene mostrato dai film come *Black Swan* e *The Red Shoes*, i quali, oltre a mostrare quanto la danza sia meravigliosa da osservare, veicolano la difficoltà e l'ossessione alla perfezione di un mondo complesso, a differenza di *Billy Elliot* che, seguendo anch'esso la favola del *Lago dei cigni*, ne mostra i lati positivi e dà lieto fine, il sogno del protagonista che si realizza nonostante tutte le difficoltà. Da questo voler raggiungere uno scopo a tutti i costi, la danza libera si affranca, dando spazio alla dimostrazione che l'espressione dei sentimenti e la comunicazione con il corpo non proviene da rigidità e disciplina, ma dal movimento proveniente da un mondo interno in pace con sé stesso e con gli altri, legato alla natura. La danza moderna e contemporanea sancisce una differenza sostanziale con il modo di ballare, e lo stesso avviene con il cinema delle avanguardie di inizio e metà Novecento, dove i registi trovano il modo di esprimere il proprio stile personale e le proprie idee all'interno dei loro film, utilizzando anche la danza come veicolo di espressione di mondi interiori. L'affermazione della danza all'interno del cinema come linguaggio si consolida con l'avvento dei grandi musical di Hollywood, all'interno dei quali lo spazio conferito al movimento coreutico viene ampliato, dove la danza diventa protagonista insieme alla musica e al canto, specialmente per quanto riguarda la danza jazz e il tip tap. Negli stessi anni, spostandosi dal contesto spettacolare a quello popolare, inizia a spopolare il social dancing e la danza protagonista è quella dei giovani e della vita quotidiana, sinonimo di liberazione, ribellione e perdita delle inibizioni, spesso contro un sistema proibitivo e controllante. Anche nei film si riflette la cultura popolare del rock and roll e della disco dance, le cui storie simboleggiano sì un fenomeno culturale e sociale che voleva mostrare le mode spensierate del periodo, ma anche i moti di ribellione della comunità LGBTQ+ che in film come *The Rocky Horror Picture Show* utilizza la danza e la performance come modo di espressione, che si tramuta in tempi più recenti in una rappresentazione del tema con *Emilia Pérez*.

Le influenze culturali e il cinema continuano a percorrere fino alla contemporaneità una strada intrecciata, dati i costanti rimbalzi tra l'audiovisivo e i social network, oggi fonte principale di fruizione di contenuti.

Ora, piattaforme di video brevi come TikTok, hanno il potere di isolare i contenuti provenienti dai film, in questo caso quelli relativi alla danza, per creare dei contenuti virali. La danza sta subendo un cambiamento che va di pari passo con l'evoluzione tecnologica e digitale a partire dal nuovo millennio in poi, che permette alla danza di esplorare nuovi territori della creazione artistica. A partire dagli anni della pandemia di COVID-19, il concetto stesso di popolarità nella cultura di massa ha subito un radicale cambiamento; oggi diventare famoso significa diventare virale. Nel panorama contemporaneo, le piattaforme di video brevi, in particolare TikTok e *Instagram*, sono diventate i principali veicoli di fruizione, rielaborazione e imitazione, specialmente tra le generazioni più giovani. In questo contesto, il cinema non si limita più a essere fruito passivamente in sala o in *streaming*, ma si scompone in brevi frammenti visivi che invadono i *feed* degli utenti di tutto il mondo.

La danza è diventata un elemento catalizzatore perfetto per questo fenomeno: se nell'era di MTV la danza nei film si modellava sull'estetica dei videoclip, negli anni 2020 la coreografia cinematografica viene ripresa e rielaborata dagli utenti, che danno vita a brevi balletti che si trasformano in tendenze da seguire.¹⁸¹

In questo nuovo modo di produrre video, la danza non è più solo un elemento narrativo isolato ed estratto dal film per mostrarlo su una piattaforma, ma il movimento è scomposto, assimilato dall'utente e presentato in una nuova e sempre diversa forma, sintetizzata in pochi secondi. L'atto dell'imitazione non si limita alla ripetizione identica, ma è un cambiamento continuo; la coreografia originale viene riadattata alle capacità dell'utente, allo spazio a sua disposizione e al suo stile, diventando un'estensione della coreografia filmica.

La serie *Wednesday* (2022) diretta da Tim Burton e interpretata da Jenna Ortega, rappresenta uno dei casi più emblematici della viralità della danza su TikTok. Nella celebre scena del ballo scolastico, la protagonista interpreta il brano *Goo Goo Muck* dei Cramps (1981) con una coreografia (ideata dalla stessa attrice) anticonformista e caratterizzata da un'estetica goth e

¹⁸¹ L'intervento dello spettatore su un prodotto audiovisivo non appartiene solamente all'era dei social media, ma ha origini più lontane; già a partire dagli anni Settanta e Ottanta, le prime comunità di *fandom* (in particolare quelle dedicate a *Star Trek*) avevano già iniziato a riappropriarsi dei testi medialti attraverso la scrittura di *fan fiction*, la creazione di video amatoriali e l'interpretazione di *cosplay*. In *Cultura convergente* (2006), Henry Jenkins parla di questo fenomeno dandogli il nome di "cultura partecipativa", descrivendolo come il pubblico non sia mai stato un ricevitore passivo, bensì un agente attivo capace di rielaborare i contenuti dell'industria culturale. In questo contesto si parla di "*prosumer*", termine coniato da Alvin Toffler nel 1980, che nasce dall'unione tra le parole *producer* e *consumer*. Oggi, la riproduzione delle coreografie sui social rappresenta la sua naturale evoluzione.

punk, in concomitanza con il suo personaggio. In breve tempo la piattaforma è stata invasa da migliaia di utenti che imitavano in video di pochi secondi la danza di Jenna Ortega, utilizzando non solo il brano originale, ma specialmente una versione velocizzata di *Bloody Mary* della pop star Lady Gaga, contenuto nell'album *Born This Way* del 2011, un brano che non è presente nella serie di Tim Burton, ma che è stato “scelto” dalla comunità online. Questo cortocircuito mediale dimostra come il potere della cultura partecipativa e anche di come abbia ripescato un brano di più di un decennio prima attraverso un balletto.

Anche *Barbie* (2023) diretto da Greta Gerwig ha avuto lo stesso effetto; in questo caso l'inclusione della cantante Dua Lipa sia in un cameo che in una delle canzoni principali del film e il lancio del brano *Dance the Night* accompagnano Margot Robbie in una coreografia corale e patinata. Il balletto è diventato subito famoso su TikTok, dove migliaia di utenti hanno ricreato i passi della coreografia, ciascuno rielaborando i passi secondo il proprio stile pur mantenendo intatta la base utilizzata nel film.

Saltburn (2023) di Emerald Fennell, è un ulteriore esempio di come la danza abbia saputo “resuscitare” un brano del passato attraverso i social. Nella sequenza finale, il protagonista (Barry Keoghan) balla in uno stato di estasi attraverso le stanze della villa dove avviene la maggior parte della narrazione del film sulle note di *Murder on the Dancefloor* di Sophie Ellis-Bextor. Nonostante il brano risalisse al 2001, l'impatto visivo e provocatorio della scena ha scatenato la riproduzione di video su TikTok in cui gli utenti riproducevano la camminata e i movimenti ballati nelle proprie abitazioni. Il risultato è stato una rinascita del brano, ritornato nelle posizioni più alte delle classifiche mondiali a oltre vent'anni dalla sua pubblicazione.

La danza nei film degli anni 2020 è uno dei fattori che dimostra quanto il confine tra opera cinematografica e piattaforma digitale si è definitivamente dissolto. Il cinema fornisce un determinato immaginario, gli attori e la narrazione, mentre i social ne isolano alcuni frammenti, in questo caso quelli danzati, per renderli virali e trasformarli in un atto performativo collettivo. Oltre alla trasformazione della danza nell'era dei social media, passando al mondo della realtà virtuale, il modo di fruire la danza attraverso un dispositivo audiovisivo prende ulteriori forme. In questo scenario, i dispositivi mediali perdono la loro connotazione fisica, ovvero non si presentano più come oggetti fisici, ma come flussi informativi ricombinabili in infinite configurazioni. Di conseguenza, in questo caso la produzione artistica si distacca dall'idea di fabbricazione di un testo o un movimento tradizionalmente destinato alla fruizione passiva, ma l'opera diventa un'esperienza dinamica che si consuma e rigenera nell'interazione.¹⁸²

¹⁸² A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

Questo cambiamento fonda un nuovo ambiente virtuale destinato alla risignificazione dei linguaggi artistici, come per esempio la danza. L'opera d'arte in questo caso viene inserita in un *enviroment*¹⁸³ immersivo, all'interno del quale la contemplazione cede il passo alla partecipazione attiva dello spettatore. Tale dinamica configura una vera e propria estetica pan performativa.¹⁸⁴ In questo contesto di realtà virtuale è necessario avere la presenza di un corpo-spettatore agente, ovvero che compie un movimento guidato da protesi tecnologiche integrate, innesti artificiali, connessioni elettroniche.¹⁸⁵

Parlando di corpi che si innestano in spazi nuovi, la danza rappresenta il linguaggio espressivo che più di ogni altro investe sulla dimensione corporea come materia primaria. All'interno della realtà virtuale il corpo ha la possibilità di muoversi sperimentando forme di ubiquità (essere qui e altrove), decostruendo e ricomponendo le coordinate spazio-temporali. Il corpo tecnologico è dotato di una sensibilità potenziata che porta la performance a generare, tramite l'interfaccia digitale, flussi audiovisivi. Il danzatore-attore acquisisce così la capacità di abitare lo spazio scenico o l'installazione immersiva dando origine a forme sempre più complesse e originali. L'ambiente performativo diviene quindi il vero luogo della nuova arte, non un semplice contenuto dell'opera, ma l'insieme delle condizioni fisiche e relazionali entro cui i soggetti interagiscono.¹⁸⁶

Tra le modalità di integrazione tra danza e nuove tecnologie, una delle applicazioni più rilevanti è rappresentata dai sistemi di *Motion Capture*: attraverso il tracciamento e la digitalizzazione del movimento umano, questa tecnica consente di tradurre il gesto reale in modelli virtuali, fornendo la base motoria per l'animazione di figure antropomorfe e sintetiche. Oltre all'ambito creativo, la tecnologia *MoCap* ha trovato un'importante applicazione nello studio clinico e biomeccanico della danza. Ne è un esempio il lavoro di Nadia Magnenat-Thalmann presso l'Università di Ginevra, dove la modellizzazione dello scheletro dei ballerini in movimento viene impiegata per analizzare l'impatto delle sollecitazioni motorie sulle strutture ossee, fornendo strumenti alla prevenzione degli infortuni dati dall'usura ossea.

La rappresentazione mediale della danza ha subito profondi cambiamenti che hanno inevitabilmente coinvolto anche l'universo della realtà virtuale, trasformando sia lo spazio in cui il corpo danzante si muove, sia le modalità con cui viene registrato. Originariamente, il

¹⁸³ In ambito di realtà virtuale, il termine *enviroment* si traduce come l'ambiente virtuale che descrive lo spazio digitale tridimensionale all'interno del quale l'utente o l'avatar è immerso. Non è un set di sfondo o passivo, ma uno spazio dinamico reattivo al movimento e alla presenza del corpo al suo interno.

¹⁸⁴ A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

movimento danzato era espressione di grazia, leggerezza ed espediente per narrare una storia o dare forma a un sentimento interiore. Prima ancora di essere considerata spettacolo, la danza era vissuta in modo rituale e comunitario. Con l'evoluzione dell'uomo, delle civiltà e delle tecnologie, questa disciplina si è progressivamente trasformata, arrivando oggi a essere oggetto di sperimentazione per la realtà virtuale e la sua conversione in flussi di dati. A differenza del cinema tradizionale, tuttavia, questo passaggio non è una semplice rimodulazione dello sguardo visivo, ma una trasformazione radicale: il corpo, pur muovendosi da gesti "in carne e ossa", viene smaterializzato e ricomposto, diventando inevitabilmente altro. In questa dimensione, il gesto coreografico supera i limiti biologici e i vincoli dello spazio fisico, per diventare una nuova forma di realtà virtuale. La tecnologia non cancella quindi la natura originaria della danza, ma ne estende gli orizzonti, dimostrando come l'impulso primordiale dell'uomo a comunicare attraverso il movimento del corpo riesca a reinventarsi e a fondare nuovi linguaggi espressivi.

Bibliografia

- Bernardi, S., *L'avventura del cinematografo, storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, 2020
- Bianco Borelli, M., *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Oxford University Press, 2014
- Casini Ropa E., *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali. Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, Il Mulino, Bologna, 1984
- Cerchiari, L., *Storia del musical, teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Giunti Editore, 2017
- Guarino, L., Jones, C. R. A., Oliver, W., *Rooted Jazz Dance, Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century*, University Press of Florida, 2022
- Guarino, L., Oliver, W., *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*, University Press of Florida, 2014
- Hofmeister, E., Balanchine, *A special issue of the journal Coreography and Dance*, Routledge, 2020. The Architecture of Balanchine, D. Gans.
- Lim, W., *Breathing Back the History of German Modern Dance through the Horror Film Genre in Luca Guadagnino's Suspiria (2018)*, «Dance Research Journal», vol. 55, n. 1, 2023
- Kamin, D., *Shall we dance?, The comedy of Charlie Chaplin*, Artistry in Motion, Scarecrow Press, 2008
- Knowels, M., *Tap Roots: The Early History of Tap dancing*, McFarland, 2003
- Kraines, M. G., Pryor, E., *Jump into jazz, the basics and beyond for jazz dance student*, Mayfield Publishing Company
- Malnig, J., *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A social and Popular Dance Reader*, University of Illinois Press, 2023. J.J. Hecksher, Our National Poetry, The Afro-Chesapeake Inventions of American Dance
- Mazzaglia, R., *Danza e Spazio. La metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi Editore, 2015
- Ortiz, L., *Disco Dance*, Greenwood, 2011
- Pappacena, F., *La danza classica. Le origini*, Editori Laterza, 2014
- Pesenti Compagnoni, D., *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET Università, Torino, 2007
- Pontremoli, A., *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, 2015
- Rajakumar, M., *Hip Hop Dance*, Greenwood, 2021

Rondolino, G., Tomasi, D., *Manuale di storia del cinema*, UTET università, 2014

Rosso, F., *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET Università, 2008

Sagolla, L. J., *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s*, Greenwood, 2011

Sanchez, T.G., *Underground Dance Masters. Final History of a Forgotten Era*, Praeger, 2012

Setyawati, N. E., *Hip Hop As A Reflection Of American Values: A Semiotics Analysis On Save The Last Dance And Step Up*

Stevens, L., *Urban Youth Street Dances Go to the Movies and Become "Breakdancing" da Dance, Diversity, and Dialogue: Bridging Communities and Cultures*

Tarditi, S., *La La Land di Damien Chazelle*, Gremese Editore, 2020

Trenka, S., *Jumping the Color Line. Vernacular Jazz Dance in American Film, 1929-1945*, John Libbey Publishing, 2021

Veroli, P., *Dancing. Il musical di Hollywood dagli inizi del sonoro a West Side Story*, Il Saggiatore, 2025

Yildirim, S., *Postmodernist Musical Film: The Blues Brothers (1980), Evita (1996), Moulin Rouge! (2001), Sweeney Todd (2007) and La La Land (2016)*, Cinematographic Art and Documentation, 2017

Sitografia

Garelick, R. K., *Loie Fuller and the Serpentine*, The Public Domain Review, 6 novembre 2019
<https://publicdomainreview.org/essay/loie-fuller-and-the-serpentine/>

Guerrieri, G., *Il genere del cambiamento*, Fata Morgana Web, 23 ottobre 2024
<https://www.fatamorganaweb.it/il-genere-del-cambiamento/>

