Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo 34

**Settore Concorsuale:** 10/C1 - TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-ART/05 - DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

# FORME (形 XING) E VISIONI (象 XIANG): NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA PER UNA STORIA COMPARATA DELLA SCREENDANCE IN EUROPA E IN CINA

**Presentata da:** Xiao Huang

**Coordinatore Dottorato**
Prof. Daniele Benati

**Supervisore**
Prof.ssa Elena Cervellati

**Co-supervisore**
Prof. Gerardo Guccini

**Esame finale anno 2022**

## Indice

**Introduzione** 4

**Parte Prima *Screendance:* terminologia e cenni storici** 9

I. 1 Lo stato dell'arte degli studi sulla *screendance* e la questione terminologica 10

I. 2 Gli sviluppi della *screendance* in Cina e in Europa: analogie e differenze 22

I. 3 La *screendance* tra visioni (*xiang*) e forme (*xing*): percorsi di un'arte emergente in Cina e in Europa 30

**Parte Seconda Divergenze e analogie delle visioni (*xiang*) e delle forme (*xing*) della *screendance* tra Cina e Occidente: alcuni casi a confronto** 115

II. 1 Eroine dei *dance film* tra fine Ottocento e inizio Novecento 116

II. 2 Sperimentazioni tra film e corpo negli anni Venti 122

II. 3 Produzione su larga scala tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta 130

**Parte Terza Per una cartografia della *screendance* in Europa** 197

III. 1 *Screendance* e schermi televisivi: l'opera della BBC in Gran Bretagna 202

III. 2 Dall'esplosione della *videodanse* in Francia alla *3e Scène* dell' Opéra de Paris 215

III. 3 Tra Fiandre e Francia: itinerari della *screendance* belga nel cuore dell'Europa 232

III. 4 Ricerche e sperimentazioni in Italia dagli anni Ottanta a TikTok 243

**Parte Quarta Prospettive future della videodanza in Cina: spazio e corpo al tempo dei *social* e la nascita di nuove formule estetiche** 267

IV. 1 Ultimi sviluppi della *screendance* in Cina 270

IV. 2 Nuove tecnologie digitali: il fenomeno TikTok 296

IV. 3 Lo schermo tra spazio e corpo: nuove dinamiche coreografiche in un nuovo ambiente estetico 305

**Conclusione** 315

**Appendice I Interviste**

Elisa Guzzo Vaccarino 318

Enrico Coffetti 326

Marilena Riccio 330

Gitta Wigro 333

**Appendice II Festival**

Alcune considerazioni sui festival di *screendance* in Francia, Belgio, Gran Bretagna e Italia 340

Elenco dei festival di settore 369

**Bibliografia** 377

**Abstract** 404

# Introduzione

*Cine-dance*, videodanza, *dance for the camera*, *screendance*, *moving-picture dance*: tanti sono stati i nomi proposti nel tempo per definire l'arte di rappresentare il movimento della danza attraverso i dispositivi tecnologici in grado di registrare il movimento. Un'arte giovane, nata nel XX secolo e cresciuta insieme allo sviluppo delle nuove tecnologie di registrazione, manipolazione e riproduzione del movimento, come il cinema, la televisione, il video e molte altre, sino a proiettarsi verso il futuro degli ologrammi e dei mondi digitali.

Questo lavoro si ripromette di perseguire un'analisi delle dinamiche di affermazione e diffusione della *screendance* come fenomeno mondiale, utilizzando una griglia analitica costruita secondo molteplici coordinate, con particolare attenzione alle aree geografiche di Cina ed Europa, ma non approfondendo il contesto statunitense, scelte definite in base all'esperienza di vita e di ricerca di chi scrive.

Da un lato, il ricorso a un metodo comparativo sembra dunque del tutto adatto all'impostazione della tesi, in quanto metodo da sempre stimolante e fruttuoso non solo nel portare in superficie le differenze e divergenze di due sistemi complessi completamente diversi tra loro, come ad esempio gli ambienti culturali e storico-artistici

di Europa e Cina, ma anche nel trovare inaspettati punti in comune e vie di tangenza, e dunque nell'innescare inediti spunti di riflessione e congetture sugli sviluppi futuri.
Dall'altro, sono stati scelti due concetti profondamente cinesi, e nello specifico desunti dalla filosofia taoista, come chiavi principali per ordinare una tale e caotica mole di dati: *xiang*[1] e *xing*[2], visione e forma. L'uno indicante l'idea del contesto culturale, storico e artistico di una data società umana in un dato periodo storico, e i principi estetici ed etici da esso prodotti; l'altro alludente alle forme specifiche e individuali definite e derivate da quei principi. Osservare la storia dalla prospettiva del Taoismo, significa separare ciò che appare sulla superficie, il fenomeno, altrimenti conosciuto dai Taoisti come la forma, da ciò che riflette a un livello universale più elevato la tendenza generale dell'evoluzione, che i Taoisti definiscono la visione. È scritto nel XLI libro del *Tao te ching*: «La più grande musica ha il suono più sottile. La più grande visione non ha forma. [大音希声, 大象无形]»[3]. Ciò evidenzia vivacemente le differenze tra cosa appare sulla superficie che noi vediamo e sentiamo, colta dai nostri sensi, e ciò che dovrebbe essere elaborato e compreso a un livello molto più alto.

---

[1] Per ovviare alla possibile non familiarità del lettore con tali concetti, è imprescindibile a questo punto una nota esplicativa sul significato dei termini *xiang* e *xing*, di cui dunque ci si accinge a dare una breve definizione.
*Xiang* [象], termine tratto originariamente dalle dottrine taoiste, si riferisce a una nozione concettuale che determina la tendenza dello sviluppo di una particolare cultura o civiltà ed è applicabile alla complessità culturale e sociologica di quel contesto. Le visioni concettuali, o *xiang*, derivano dagli insegnamenti taoisti. Le visioni astratte filosofiche dell'universo in un certo ambito specifico, che possono gradualmente cambiare attraverso il tempo con l'evoluzione dell'ambiente sociale, economico e politico, derivano dai fondamenti culturali dei valori etici ed estetici primari. Si tratta spesso di fermare e descrivere la natura di un qualsiasi fenomeno osservato ed esaminato, nella sua essenza, per ciò che è realmente, e non per ciò che sembra. Cfr. Jan Julius Lodewijk Duyvendak (a cura di), *Tao tê ching. Il libro della Via e della Virtù,* Adelphi, Milano 1990[9], p. 105. Cfr. anche le voci in: Fabrizio Pregadio (edited by), *The Encyclopedia of Taoism*, 2 vols, Routledge, New York 2008, *ad vocem*, vol. II, pp. 1086-1087; Ronnie L. Littlejohn, *Historical Dictionary of Daoism,* Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-London 2020, *ad vocem,* p. 113.

[2] *Xing* [形], altro termine tratto dalle dottrine taoiste, è riferibile al contesto dei linguaggi artistici, in cui si comunica tramite un codice di simboli condivisi, scelti e riconosciuti da un pubblico specifico, definendone così lo stile formale. Le forme, o *xing*, sono ciò a cui i Taoisti si riferiscono come l'apparenza della superficie del fenomeno, che attrae sempre l'attenzione delle masse. I Taoisti credono che le forme siano i risultati particolari dei cambiamenti guidati dalle vere ragioni fermate e definite dalle visioni concettuali della saggezza del popolo. Si tratta solamente dei fedeli riflessi corrispondenti agli specifici mutamenti delle visioni concettuali di una particolare società in un particolare periodo, come vengono osservati. Cfr. Livia Kohn (edited by), *Daoism Handbook*, Brill, Leyden-Boston-Köln 2000, pp. 96, 486. Vedi anche: Fabrizio Pregadio, *The Notion of "Form" and the Ways of Liberation in Daoism*, in «Cahiers d'Extrême-Asie», vol. XIV, 2004, pp. 95-130.

[3] J. J. L. Duyvendak (a cura di), *Tao te ching: il libro della Via e della Virtù*, Adelphi, Milano 1990, p. 105.

L'utilizzo di *xiang* e *xing* ha a sua volta agevolato l'articolazione di un paradigma comparativo secondo due coordinate, una verticale e una orizzontale, sul modello delle comparazioni diacronica e sincronica. Nel primo caso si è seguito un ordine verticale e cronologico nell'analizzare la progressione e la trasformazione lineare delle *xiang* o visioni, parallelamente in Cina e in Europa, mentre nel secondo caso si è tentato un paragone di singole *xing* o forme di *screendance* realizzate in uno stesso periodo storico, ossia sincronicamente, ma informate da *xiang* o visioni differenti.

Nonostante la storia comparata sia nata come disciplina negli anni trenta del XX secolo, l'utilizzo del metodo comparativo per comprendere meglio la storia risale addirittura alle *Storie* di Erodoto. La comparazione, infatti, è un approccio squisitamente umano all'analisi di determinate situazioni, di cui alcuni aspetti rimarrebbero altrimenti oscuri[4].

Marc Bloch, uno dei più grandi teorici del metodo storico comparativo, nel 1928 distinse due processi metodologici della comparazione universale, in cui si raffrontano società separate e distanti tra loro per rilevare le analogie che non possono quindi avere origine nella loro relazione reciproca, e la comparazione storica, dove invece l'oggetto dello studio comparativo sono società diverse ma in rapporto tra loro[5].

La comparazione di due sistemi culturali così distanti e diversi storicamente e geograficamente come Europa e Asia è dunque, a mio parere, non solo possibile ma auspicabile. E d'altra parte sono noti precedenti, come ad esempio il tentativo di comprendere più a fondo le dinamiche di ascesa e declino dell'impero di Roma e quello Han, studiandoli a confronto[6]. Poiché la mia ricerca è basata sulla dialettica tra i due concetti di visione e di forma, desunti dalla dottrina taoista, è chiaro che una comparazione tra la visione culturale e estetica cinese e quella occidentale, e i loro mutamenti nel corso della storia del Novecento, possa portare a una migliore comprensione e definizione delle differenti dinamiche di sviluppo della *screendance*, nonostante la distanza tra i modelli, e a una conseguente verifica di quanto invece le

---

[4] Cfr. Mikhail Krom, *An Introduction to Historical Comparison,* Bloomsbury Publishing, London 2020, pp. 1-2.

[5] Cfr. Alette Olin Hill, Boyd H. Hill Jr, *Marc Bloch and Comparative History,* in «The American Historical Review», v. 85, n. 4, October 1980, pp. 829-830.

[6] Cfr. Walter Scheidel, *Rome and China: Comparative Perspectives on Ancient World Empires*, Oxford University Press, Oxford/New York 2009.

analogie tra le diverse apparenze o forme del fenomeno derivino da un interallacciamento tra i due mondi iniziato quando essi cominciarono a entrare in contatto, condividendo alcuni aspetti del processo di modernizzazione. Inoltre, un simile approccio sarà valido anche all'interno della sola localizzazione europea, perché indispensabile per registrare e comprendere le anche forti differenze e similitudini nella modalità e tempistica con cui la *screendance* si è diffusa in diverse nazioni europee.

In questo lavoro sono state perseguite tutte e tre le funzioni della ricerca storiografica, ossia la funzione euristica, la funzione descrittiva e quella analitica[7].

La tesi è stata perciò strutturata in quattro parti, seguendo un ordine che si è rivelato necessario, partendo dalle rispettive analisi delle progressioni diacroniche in Cina e in Europa delle *xiang* o visioni, nella parte I, insieme all'esame critico delle terminologie adottate per indicare la videodanza nel corso del tempo, e proseguendo nella parte II con approfondimenti più mirati a un confronto sincronico di singole forme di videodanza europee e cinesi, *case studies*, alcuni dei quali sono inediti per il pubblico occidentale, selezionati tra i più rilevanti di quelli prodotti in diverse fasi del XX secolo, e originati da *xiang* o visioni completamente differenti. Nella parte III il focus è stato spostato sulla situazione nell'Europa degli ultimi decenni, attraverso l'esame di alcuni episodi di videodanza particolarmente rappresentativi di Gran Bretagna, Francia, Belgio e Italia, paesi in cui il livello di disseminazione della nuova disciplina è stato più rilevante, e parallelamente a una mappatura dei festival e degli archivi di videodanza e dei progetti inerenti. Con la parte IV, infine, approfittando di quanto emerso dallo studio del passato della videodanza, si è tentato di penetrare con lo sguardo la fitta coltre di nebbia che avviluppa il suo futuro, cercando di comprenderne gli ultimi sviluppi attraverso i mezzi dei nuovi ecosistemi digitali e *social* in vibrante e inarrestabile ascesa. La ricerca è stata inoltre integrata di un ricco apparato documentario, comprendente un elenco dei festival di videodanza europei e cinesi, utile per comprendere la geografia di diffusione della videodanza, molto disomogenea nelle varie regioni del mondo, e una serie di interviste inedite ad alcuni dei maggiori professionisti del settore.

---

[7] Come descritte in: Jürgen Kocka, *Storia comparata*, in AA.VV., *Enciclopedia di Scienze Sociali*, v. VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 389-396.

L’elaborazione di questo lavoro è stata fondata su una capillare e solida ricerca bibliografica, condotta sia su fonti cartacee, sia su fonti digitali. L’utilizzo di fonti digitali, quali siti web, archivi online, siti di archiviazione di siti web vecchi e non più online, si è rivelato cruciale, vista la relativa novità della disciplina, viva e continuamente in trasformazione. Per questo medesimo motivo è stato fondamentale stabilire contatti e ascoltare testimonianze dirette di operatori e professionisti del settore, attivi in istituzioni italiane, europee e cinesi, in remoto e in presenza, tramite viaggi di ricerca a Parigi, Londra, in Cina e in diverse città italiane, nei centri in cui la videodanza è, ed è stata, promossa e praticata in misura maggiore.

Proprio per questo stato continuamente mutevole della videodanza, disciplina ancora in formazione e fortemente sensibile al progresso tecnologico, ed essendosi radicalmente rivoluzionate le dinamiche sociali con il periodo della pandemia, l’arco cronologico della ricerca - che inizia con la comparsa del cinema e le prime combinazioni di danza e film - termina appena prima dell’esplosione pandemica, essendosi presentate complessità oggettive nell’approfondire eventi più recenti per alcune sezioni, là dove per altre è stato più agevole consultare fonti dirette.

# Parte Prima

## *Screendance:* terminologia e cenni storici

# I. 1 Lo stato dell'arte degli studi sulla *screendance* e la questione terminologica

> *La risposta semplice è: screen dance è danza fatta appositamente per lo schermo o per la videocamera in cui si trovano insieme coreografia e pratica dello schermo. […] Una risposta più complessa alla domanda "cos'è la screen dance?" può essere: la "screen dance" è un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l'editing*[8].
>
> Liz Aggiss

**La questione terminologica**

Nella storia, molto giovane, della interazione tra danza e strumenti di ripresa e riproduzione video sono stati proposti diversi nomi, che è necessario analizzare da un punto di vista storico e terminologico, considerando che attualmente, come sottolinea Leonel Brum, non esiste consenso nemmeno sulla giusta scrittura del termine *videodance* o *video dance* o *video-dance*[9].

Douglas Rosenberg ha rilevato come i vari termini utilizzati nel tempo per riferirsi all'interazione tra danza e video, ossia *video dance*, *cine-dance*, *screendance* o *dance*

---

[8] «The simple answer is (that) screen dance is dance made especially for the camera or screen where choreography and screen practice reside together. It is about inventing a movement language that can only exist on and for the screen. The main concern is movement, which could be from traditional or recognisable dance steps to choreographed car chases, movement from an archive…or gun fights. A more complex answer to question "what is screendance?" is to say: screendance is a hybrid site; it is the merging of two distinct disciplines; dance and film in a two-way discussion in which each process is manipulated to produce an innovative relationship between body or subject, the camera and the editing». Liz Aggiss, *What Is Screen Dance?* in *Take 7: Study Pack and DVD on Screen Dance*, South East Dance, London 2008, s.n.p. Citato in: Roger Copeland, *The best dance is the way people die in movies,* in Douglas Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies,* Oxford University Press, New York 2016, p. 232.

[9] Cfr. Leonel Brum, *Brazilian Videodance. A possible mapping,* in Douglas Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 105-123: p. 114.

*for the camera* etc.[10], siano a lungo sembrati intercambiabili, quando invece «ogni termine parla di una particolare combinazione di performance e materialità, e ognuno situa le proprietà duali delle loro identità ibridate in un ordine che significa l'importanza relativa delle parti»[11].

Si è pensato a lungo che il termine *videodance* fosse comparso per la prima volta nel 1987, in un articolo di Vera Maletic[12], e nel 1988 in un catalogo del Centre Georges Pompidou di Parigi, quando Michèle Bargues, fondatrice nel 1982 del festival Videodanse, avvertì la necessità di distinguere un tipo di interazione tra danza e video più creativo, diverso dai video di danza[13].

Ora si preferisce invece fare riferimento a un testo del 1975, di Jeffrey Bush e Peter Grossman[14], che sembra spostare la comparsa di questo termine all'epoca delle prime interazioni tra le due arti. E in effetti nel 1977 il critico Peter Grossman, scrivendo dell'artista Doris Chase - autrice di *Moving Forms* nel 1974 o delle *Doris Chase Dance Series* nell'anno seguente - utilizzò proprio la parola *videodance* per indicare quei lavori di «danza per il video, vere e proprie collaborazioni degli artisti del video e della danza»[15].

Come riporta Elisa Guzzo Vaccarino, il videomaker e critico Jean-Paul Fargier

---

[10] Elena Cervellati ha individuato le seguenti varianti terminologiche: «animated dance, Bollywood dance film, camera dance, camera re-work, chore-cinema, cine-dance, cinema dance, dance animation, dance adaptation, dance commercial, dance documentary, dance film, dance on film, dance on film, dance foe camera, docudance, documentario di danza, experimental dance film, film d'animazione, film dance, film musical, Hollywood dance film, live performance relay, moving image dance, moving-choreographies, pop music video, reality television show, screen choreography, screendance, stage/studio recording, television adaptation, television dance competition, translation film, video dance, videodance, videodanza». Cfr: Elena Cervellati, corso magistrale in Teorie e Poetiche della danza, Università di Bologna, a.a. 2020-2021.

[11] «Each term speaks to a particular combination of performance and materiality, and each sites the dual properties of their hybridized identities in an order that signifies the relative importance of the parts». Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York 2012, p. 15.

[12] Cfr. Vera Maletic, *Videodance-Technology-Attitude Shift*, in «Dance Research Journal », v. 19, n. 2, Winter, 1987-1988, pp. 3-7.

[13] Michele Bargues (a cura di), *Impressions danse. Programme de la manifestation Vidéo danse 1988 du Centre Georges Pompidou*, Intermèdia, Paris 1988.

[14] Jeffrey Bush, Peter Z. Grossman, *Videodance*, in «Dance Scope», IX, n. 2, Spring/Summer 1975, pp. 11-17.

[15] Peter Z. Grossman, *Video and dance. A delicate Balance between Art and Technology,* in "Videography", settembre 1977, p. 18.

affermava in un suo articolo[16] che *Merce by Merce by Paik*, collaborazione tra il coreografo Merce Cunningham e il videoartista June Nam Paik, era il vero manifesto della *videodanza* perché «così il danzatore fa il video e il "videasta" fa la "coreografia" in quanto "tutto è danza, principio che informa tanto il video quanto la danza", sottolineando che "non si danza all'epoca della della televisione come si danzava prima"»[17].

Ovviamente bisogna tenere conto delle particolarità legate al contesto geografico: nei paesi latinoamericani per esempio, la parola *videodanza* viene applicata a tutti i casi in cui la danza viene realizzata per uno schermo, a prescindere dal metodo o tecnologia di registrazione utilizzata, sia esso video, pellicola o digitale[18].

In Francia, invece, è nato il fenomeno della *videodanse* e il termine si è imposto sino a diventare di uso comune. Da una parte creazione video, dall'altra memoria preservata con la Cinémathèque Nationale de la Danse, l'origine di questo fenomeno è da ricercarsi nella generazione cinefila che ha dato luogo alla *nouvelle danse* «portando nella danza e nel video il gusto e il sapere dei consumatori abituali e smaliziati di film e di TV fin dall'infanzia»[19].

Quanto a *dancefilm*[20] o *cine-dance*, i due termini si riferiscono a quei casi in cui la danza compare nel cinema o è al suo servizio, a partire dalla *Annabelle's Butterfly Dance* dei primi, pionieristici esperimenti della Thomas Edison Company, datata 1894, fino ai giorni nostri, passando per la grande stagione del musical di Hollywood. Maya Deren utilizzò sia *film-dance* sia *dance-film* per definire le sue creazioni filmiche che comprendevano elementi di danza, nei suoi articoli, di cui uno era intitolato

---

[16] Jean-Paul Fargier, *Les deux "By"*, in « Art Press », numero speciale *Les années danse,* hors serie 8, 1987-1988, pp. 62-63.

[17] Cfr. Elisa Guzzo Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo*, costa & nolan, Genova 1996, p. 18.

[18] Ivi, p. 16.

[19] Ivi, p. 83.

[20] Si veda in proposito: Erin Brannigan, *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, New York 2011. Brannigan utilizza tre termini: *dancefilm*, *screendance* e *screen performance*.

*Choreography for the camera*[21].

Uno dei primi studiosi che iniziano a considerare la possibilità di una danza appositamente pensata per interagire e integrarsi con il medium cinematografico, e cioè di una *Dance as Film*, è Amy Greenfield con il suo articolo omonimo uscito nel 1970, in cui la possibile convergenza di due mezzi espressivi così apparentemente distanti come cinema e danza era giustificata dal fatto che entrambi si sviluppano muovendosi nel tempo e nello spazio[22].

Si è provato a inserire anche una ulteriore distinzione tra videodanza e danza in TV[23], ma Anita Belli, responsabile della sezione video di The Place a Londra, ha negato l'esistenza di questa distinzione. Si tratterebbe di *dance for the camera* in ogni caso

> il problema centrale è cioè quello della relazione tra il medium e il suo oggetto, al di là della destinazione finale del prodotto di questa relazione, la televisione, o lo schermo situato in una galleria d'arte, in un *foyer*, in una sala per proiezioni, in casa[24].

L'espressione *Dance for Camera*, per definire realizzazioni coreografiche per le diverse tecnologie di ripresa tramite videocamera, telecamera, cinecamera, *digital camera* etc, è stata poi rigettata da Douglas Rosenberg poiché implicava un rapporto di asservimento e dipendenza della danza allo spazio della videocamera[25].

Nell'ultima decade, Douglas Rosenberg e Claudia Kappenberg, gli editori di *The*

---

[21] Maya Deren, essendo interessata all'interazione tra film e danza, nel 1945 scrisse un articolo intitolato *Choreography for the Camera*, in cui utilizzò anche l'espressione «dance films». Cfr. Maya Deren, *Choreography for the Camera*, in «Dance Magazine», October 1945, ora in: *Eadem, Essential Deren. Collected Writings on Film*, Documentext, Kingston (NY) 2005, pp. 220-224.
Esiste anche il termine *choreocinema* riferito alle iterazioni di cinema e danza sperimentate dalla Deren. Cfr. Vito Di Bernardi, *"A continuous awakening movement". Note sul choreocinema di Maya Deren*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 161-173, online: https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8852 (u.v. 24/8/2021).

[22] Amy Greenfield, *Dance as Film,* in «Filmmakers Newsletter», vol. 4, n. 1, novembre 1970, p. 26.

[23] Sul rapporto tra danza e televisione, e sugli esperimenti di ibridazione tentati negli anni settanta negli Stati Uniti, si veda: Brian C. Rose, *Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming,* Greenwood Press, Westport (Connecticut) 1986.

[24] Cfr. Vaccarino, *Op. cit.,* p. 73.

[25] Douglas Rosenberg, *Excavating Genres,* in «The International Journal of Screendance», vol. 1, estate 2010, p. 64.

*International Journal of Screendance* hanno definito e divulgato il termine-ombrello *screendance* per indicare quella pratica ibrida sviluppatasi dai campi della danza e delle immagini in movimento, che è stata chiamata di volta in volta con i termini *video-dance, cinedance* o *dance-film*. Con questo termine si può infatti comprendere ogni tipo di processo artistico e non, che ha come risultato l'unione di danza e qualsiasi tipo di schermo, come affermato nell'editoriale del primo numero dell'«International Journal of Screendance», uscito nel 2010, in cui Rosenberg e Kappenberg scrivevano:

> Per l'obiettivo di questo giornale, abbiamo scelto di usare il termine *screendance* per descrivere in generale un campo, notando nel contempo che non esistono criteri veloci e solidi per la definizione di *screendance*. Lungo la storia di questa forma d'arte, c'è stato un certo numero di termini usati per descrivere l'opera, spesso limitati all'indicazione del materiale (per esempio Video-dance, Cinedance o Dance film). Il termine che abbiamo scelto articola un comune denominatore tra tutti quelli sopra. Attraverso questo giornale, miriamo a re-inquadrare la *screendance* come una forma di ricerca che esamina le interrelazioni di composizione, linguaggio coreografico, e significati del corpo, movimento, spazio e tempo; questo viene fatto nel contesto del dibattito culturale contemporaneo sull'azione artistica, sulla pratica come teoria, e sull'interdisciplinarità[26].

Questo concetto è stato alla base dei suoi studi successivi, a partire dal seminale *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*[27].

Anche Brannigan definisce il termine di *screendance,* nonostante preferisca utilizzare *dancefilm*, riferito a: «film corti e video realizzati da gruppi di collaborazione di registi

---

[26] «For the purposes of the journal, we have chosen to use the term screendance to broadly describe a field, while noting that there are no hard and fast criteria for a definition of screendance. Over the history of this art form, there have been a number of terms used to describe the work, often limited to an indication of materiality (e.g. Video-dance, Cinedance or Dance film). The term we have chosen articulates a common denominator between all of the above. Through this journal, we aim to reframe screendance as a form of research that examines the interrelationships of composition, choreographic language, and meanings of body, movement, space, and time; this is done in the context of contemporary cultural debates about artistic agency, practice as theory, and interdisciplinarity». Cfr. Douglas Rosenberg e Claudia Kappenberg, *Screendance: The Practice in Print*, in «The International Journal of Screendance», v. 1, estate 2010, pp. 1-4: p. 1.

[27] Cfr. Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image,* op. cit.

e coreografi»[28]. Da queste definizioni possiamo capire che cos'è veramente la *screendance*.

Più recentemente il termine è stato adottato anche da altri studiosi, come Alessandro Amaducci che ha ribadito come:

> con il termine *screendance* (letteralmente: danza su schermo, evidenziando il fatto che in inglese il termine *screen* si riferisce sia allo schermo cinematografico sia al monitor video) si intende definire un'opera audiovisiva, realizzata su qualsiasi supporto, che abbia come oggetto la danza. Esso raccoglie, come una sorta di "macroinsieme", altri termini che sono stati usati per indicare lo stesso oggetto audiovisivo: *film dance*, *dance film*, *dance movie*, *videodance* (in italiano: film di danza, videodanza) e altri ancora[29].

Il termine *screendance* è stato però criticato dalla direttrice del Master in *Screedance* al The Place, Contemporary Dance School of London, Gitta Wigro, in particolare riguardo gli aspetti della parola inerenti il medium e la distribuzione geografica:

> Nel nostro linguaggio il medium, il formato, è la seconda parte della parola: *dancefilm* significa che il medium è il film, *screendance* invece è sbagliato perché significa che la danza è il medium […] Lui (Douglas Rosenberg) non ha creato la parola (*screendance*), questa parola girava già da parecchio tempo. Nei primi dieci anni del mio lavoro nel campo della *screendance*, ogni volta che un gruppo di noi del settore si trovava insieme, avevamo sempre una discussione su come avremmo dovuto chiamarla - *videodance*, *dancefilm*, *dance on camera*, *screendance,* etc. - perché la danza su schermo esisteva già da molto tempo prima che arrivassi e ognuno chiedeva "Come la chiamiamo?"...dance media art, dance mediated… e poi in qualche modo otto anni fa ognuno decise di utilizzare *screendance*, nel mondo anglofono.
>
> Voglio dire, in Italia videodanza è ancora molto usato, in Francia videodanse, nelle nazioni ispanofone anche videodanza, ma in qualche modo in inglese si è affermato *screendance*. È il termine che mi piace di meno, perché per il medium la cosa importante è che diventi un film, i film che io ho trovato interessanti hanno

---

[28] «Short films and video made by collaborative director/choreographer teams». Erin Brannigan, *Op. cit*., p. VII.

[29] Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 11.

> coreografia e film veramente intrecciati insieme, ma il medium è il film, il formato fisico che usi è rilevante entro i termini generali di danza su schermo.
> Questa è la questione, perché per me è veramente importante che si capisca che il medium è il film, così che devi coltivare la conoscenza della storia della coreografia, la storia delle moving images artistiche, e devi essere sempre cosciente del film e dell'aspetto cinematografico, non puoi ignorare il film[30].

La questione del mezzo tecnologico è cruciale anche per Enrico Coffetti che, differentemente da Wigro, ritiene il termine *screendance* più adatto alla moltiplicazione delle tecnologie contemporanee:

> in questo caso lessicale credo sia rilevante lo sviluppo tecnologico avvenuto nel corso della breve storia della video danza, soprattutto il passaggio da una produzione e fruizione analogica ai loro rispettivi digitali. Ritengo quindi che sino agli anni 2000, il termine "videodanza" fosse appropriato, mentre da quando gli schermi hanno cominciato a moltiplicarsi, soprattutto nella loro dimensione mobile (smart devices), *screendance* abbia assunto una maggiore pertinenza. Tuttavia, per essere stringenti sulla situazione attuale della produzione di danza in video, credo che un termine indicante un genere autonomo e autosufficiente non sia più indicato, e credo che valga il suffisso dance legato a termini quali clip, short film, docufilm, etc[31].

Liz Aggis, nel definire la *screendance,* sottolinea l'importanza del fattore dialogico tra

---

[30] «In our language the medium, the format is the second part of the word, "dancefilm" means the medium is the film, "screendance" is wrong because it means dance is the medium. […] He (Douglas Rosenberg) didn't create the word, this word was around for a long time. In the first ten years of my working in screendance, every time a group of us got together, we had a fight about what should be called, videodance, dancefilm, dance on camera, screendance, everything, because dance on screen was happening long before I arrived and then I arrived and everyone saids "What's we call that?" Dance media art, dance mediated […].and then somehow eight years ago everyone decided to use screendance, in English-speaking world. I mean in Italy videodanza is still very common, in France videodanse, in Spanish speaking countries also videodanza, but someway in English became screendance. It's the term I like the least, because for medium important thing is it becomes a film, the films I've found interesting have choreography and film really entwined together, but the medium is film, the physical format that you use is something in terms of dance upon a screen. This is what it is, and so that to me is really important, that they understand the medium is film, so you have to do like knowledge of history of choreography, history of artistic moving images, and you have to be aware of film and cinematic, you can't ignore film». Vedi Xiao Huang, *Conversazione con Gitta Wigro,* Londra 2019, in Appendice I Interviste nella presente tesi, p. 296.

[31] Vedi Xiao Huang, *Intervista a Enrico Coffetti,* Bologna 2019, in Appendice I Interviste nella presente tesi, p. 286.

due componenti distinte: «un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film, in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l'editing»[32]. Mentre per Elisa Guzzo Vaccarino, le cui parole chiave sono «dinamica» e «ritmo», il dialogo avviene tra danza e film in quanto «due arti dinamiche» :

> l'importante è avere un'idea da sviluppare con qualcuno che poi ci aiuta a trovare la dinamica, perché la videodanza è un fatto di arte dinamica, due arti dinamiche messe insieme. Ci può essere un ritmo comune oppure un ritmo dell'immagine e un ritmo del corpo dentro che magari è diverso[33].

Esistono però studiosi, come Noël Carroll che, criticando il termine *screendance*, ed evidenziando i limiti del concetto stesso di *screen* (schermo) anche in vista di nuove futuristiche tecnologie[34] come l'ologramma[35], propongono nuovi termini come *moving picture-dance*[36].

Noël Carroll, grazie al suo pensiero analitico di filosofo, passa in rassegna i più popolari termini utilizzati per definire la videodanza, criticandone l'eccessiva ristrettezza. Cine-dance, infatti, appare troppo specifico e ristretto sul mezzo tecnico, il cinema, non riuscendo a distinguere delle vere qualità caratteristiche estetiche uniche del cinema, e non presenti invece per esempio nei video o nel *motion capture* (montaggio, effetti speciali, etc. non sono prerogativa unica del linguaggio cinematografico)[37].

Il cinema, i video, la TV utilizzano tutti un tipo di apparecchio che in inglese ha il nome di *camera*, ed è per questo motivo che furono coniati i termini *dance for the camera* e

---

[32] Liz Aggiss, *Op. cit.,* p. 232.

[33] Vedi Xiao Huang, *Intervista a Elisa Guzzo Vaccarino,* Bologna 2019, in Appendice I Interviste nella presente tesi, p. 278.

[34] Sul tentativo di ordinare i numerosi rapporti tra danza e nuove tecnologie all'interno di un panorama europeo cfr. Elisa Guzzo Vaccarino, *Euro.Techno.Dance*, in Armando Menicacci e Emanuele Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 39-48.

[35] Su cui si veda, riferito però al videoteatro: Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 32-35.

[36] Noël Carroll, *Toward a Definition of Moving-Picture Dance,* in «The International Journal of Screendance», vol. 1, Estate 2010, pp. 111-125.

[37] Ivi, pp. 113-114.

*camera-dance*, ma Noël Carroll ha obiettato non solo la estrema diversità degli apparecchi chiamati *camera*, che rende difficoltoso considerarli come un'unica categoria, ma anche il fatto che così vengano escluse diverse possibilità come i film d'animazione di danza - che hanno origine tecnicamente nel disegno e non nella cine o videocamera - o le opere prodotte con i computer e il software di animazione[38]. Quanto al termine proposto da Rosenberg, *screen dance*, forse troppo cavillosamente Noël Carroll ne critica l'imprecisione e la non applicabilità a tecnologie come la televisione, sul cui vetro non vengono realmente proiettate le immagini, o i monitor dei computer, e lo stesso cinema in effetti non necessita di uno schermo per poter proiettare le immagini su altre superfici. Peraltro, ha osservato il filosofo, un termine come *screen dance* escluderebbe clamorosamente dalla categoria opere come la famosa *Annabelle the Dancer* (1894-95), in quanto il kinetoscopio di Edison funzionava come un *peep-show* senza uso di schermo[39].

Dunque viene proposto il termine *moving-picture dance*, basato su alcune caratteristiche cardinali a partire dalla presenza di movimento, non tanto inteso come movimento in sé quanto ottenuto «by means of a technology where movement is possible»[40].

Altro elemento fondamentale sarà ovviamente che le immagini in movimento siano anche immagini di danza (*picture of dance*), intendendo la danza come qualcosa che non può essere definita solo dalle sue caratteristiche motorie interne come espressività e ritmo, ma sia costituita da un movimento in cui siano riconoscibili certe qualità identificabili come proprie di una danza storica o derivata da quella[41]. In definitiva, Noël Carroll asserisce che qualcosa appartiene al campo d'interesse definito *moving-picture dance*

> if and only if it is a moving visual array of recognizably human movement or stillness (or a personification thereof ) drawn from an identifiable existing dance

---

[38] Ivi, pp. 114-115.

[39] Ivi, p. 115.

[40] Ivi, p. 117.

[41] *Ibidem.*

> vocabulary or a descendent therefrom. Or, more simply but less accurately: a moving-picture dance is a moving picture of dance movement[42].

Da menzionare anche l'esperimento di CoNCrEte, un approccio che cerca di ibridare la *screendance* con una nuova tecnica recitativa basata sull'immersione nell'emotività dei *performers*[43].

La proliferazione della rete e dei mezzi digitali ha infine aperto a dinamiche ibride tuttora in svolgimento e oggetto di studio - per alcune delle quali si sono trovati nomi come *Dancespace*[44] e *web dance*[45] - che hanno disegnato possibili scenari futuri di scorporizzazione della danza, e addirittura di «danza senza danzatori»[46]. In questo quadro si collocano anche gli esperimenti del filmmaker sperimentale Daniel Belton, che ha coniato una serie di nuovi epiteti quali *Expanded Dance Cinema*, *Digital Dance Cinema*, *Augmented Digital Dance Performance*, etc.[47].

**Aspetti della questione terminologica della *screendance* in Cina**

La *screendance* come disciplina artistica indipendente è stata definita e si è affermata all'interno del contesto accademico occidentale, che ha rappresentato sistematicamente la sede dei riferimenti teorici, così come della divulgazione delle pratiche e delle ricerche artistiche, e dei sistemi accademici di formazione della critica professionale, parallelamente allo sviluppo dei più rilevanti elementi tecnici. Ma ultimamente l'ambiente accademico cinese si sta sviluppando come il corrispettivo occidentale.

---

[42] Ivi, p. 118.

[43] Cfr. Jeanette Ginslov, *The concrete and the digital*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2016.

[44] Si tratta di una sorta di palco interattivo in cui è possibile mappare le diverse parti del corpo del danzatore collegandole a strumenti musicali differenti. Cfr. Flavia Sparacino, *(Some) Computer Vison Based Interfaces for Interactive Art and Entertainment installations*, in Emanuele Quinz (a cura di), *Digital Performance*, «Anomalie digital_arts», n. 2, 2002, numero monografico, pp. 25-27.

[45] Cfr. Richard Lord, *I nomi di una rosa … I come e i perché di Web Dances*, in Armando Menicacci e Emanuele Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Marsilio, Venezia 2001, p. 239.

[46] Vito Di Bernardi, *Corpi e visioni nell'era digitale*, in Idem e Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, p. 5.

[47] Cfr. Daniel Belton, *Choreographing the Screen*, in: Vito Di Bernardi e Letizia Gioia Monda (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, p. 159.

Le ricerche accademiche cinesi sulla *screendance* sono iniziate nel XXI secolo, all'inizio focalizzandosi sulle definizioni delle specifiche categorie e sottocategorie, e allo stesso tempo sulle caratteristiche e proprietà della *screendance* cinese contemporanea. In una prima fase la ricerca si è concentrata sulla definizione concettuale del tipo e delle caratteristiche linguistiche della danza televisiva. Mentre negli ultimi anni la ricerca sula videodanza ha concentrato la sua attenzione principalmente sull'aspetto tecnologico, sul linguaggio della video camera attraverso il movimento e l'obiettivo, sulla creazione attraverso i nuovi media. Ci sono stati tentativi continui di pervenire a un termine universale, mentre venivano proposte diverse definizioni come "danza TV" [电视舞蹈], "video danza" [舞蹈录影], "danza registrata" [录像舞蹈], "registrazione danza" [舞蹈录像], "Danza dei nuovi media" [新媒体舞蹈] etc.

In seguito, le ricerche sulle tecniche e sugli elementi tecnici, e sul loro impatto sulla formazione e sul cambiamento degli stili formali artistici, sembrano aver progredito molto sia individualmente sia collettivamente.

Bai Zhiqun, dello State Art Institute of China, con la sua pratica pionieristica della disciplina, crede fermamente che «la videodanza cinese non è stata un "formato importato", ma una creazione originale»[48]. Bai Zhiqun ha citato il fatto che il programma televisivo dedicato alla videodanza alla CCTV[49] era particolarmente riconosciuto per il suo contributo critico alla promozione e allo sviluppo della videodanza in Cina.

Zhang Zhaoxia, ricercatrice dell'Accademia di Danza di Pechino, nel volume *Teorie artistiche dei nuovi media,* curato insieme a Xu Peng, ha esposto il suo punto di vista esaminando e passando in rassegna la storia e gli sviluppi delle scuole teoriche e creative della disciplina[50].

---

[48] Zhiqun Bai, *Metodologie e teorie delle arti creative della Televisione,* in «Ricerca Televisiva», vol, 3. 2004, pp. 75-77: p. 75 [白志群, 电视舞蹈创作的实践与思考, 电视研究, 2004年第3期75-77页: 第75页].

[49] China Central Television.

[50] Xu Peng (a cura di), *Xin Metti Yishulun* [*Teorie artistiche dei nuovi media*], Chinese high education Press, Pechino 2006 [许鹏等. 新媒体艺术论. 北京: 高等教育出版社, 2006年].

Molti altri accademici hanno contribuito citando nelle loro ricerche il loro proprio punto di vista per supportare le loro osservazioni e tentativi di definizione.
Lo studioso Zhen Wu, nel suo volume *Creative Practice and Exploration of Dance Video* ha infine adottato diverse terminologie utilizzate dal Moovy-Dance Film Festival of Cologne, ritenendo che

> le danze registrate durante le riprese, che possono essere chiamate film, hanno comunque livelli di registrazioni differenti, potendo essere sia registrazioni sul palco, sia girate in studio. Cioè, una o più telecamere vengono utilizzate per registrare il lavoro di danza originale senza modificare il ballo stesso; ci può anche essere una rielaborazione della telecamera, ovvero tramite l'utilizzo del linguaggio audiovisivo per modificare la danza filmata, selezionando l'angolazione, scegliendo la scena appropriata e modificando l'opera di danza originale tramite editing; oppure si può realizzare una coreografia per lo schermo, composta da danze coreografate e inquadrature progettate appositamente per la creazione di un film[51].

Questa analisi delle terminologie utilizzate sia in Europa sia in Cina nelle diverse epoche, è molto di più di una mera disamina lessicale. Di fatti ci pone innanzi a una serie di passaggi concettuali che l'incontro di danza e mezzi tecnologici hanno dovuto affrontare, stabilendo da un lato la correlazione tra danza e caratteristiche delle nuove tecnologie, e dall'altro i rapporti di dominanza o sottomissione tra le discipline, ovvero quando la danza e quando il cinema rivestano il ruolo principale e più rilevante della combinazione. Per finire si solleva un problema di natura cronologica, e cioè se sia lecito utilizzare termini retroattivamente, per esempio riferendo *screendance* a episodi di molto precedenti all'invenzione del termine, come ai primi esempi di danza su cinema, oppure addirittura di danza su kinetoscopio, apparecchio in cui, come abbiamo visto, mancava lo schermo.

---

[51] Wu Zhen, *Wudao Yingxiang de Chuangzuo yu Tansuo [Pratiche creative esplorazione della video danza]*, in «Wudao» [Danza], 2015 [吴振. 舞蹈影像的创作实践与探索. 舞蹈, 2015].

# I. 2 Gli sviluppi della *screendance* in Cina e in Europa: analogie e differenze

Molte forme di arte contemporanea dell'Estremo Oriente appaiono abbastanza simili formalmente alle loro cugine europee, per quanto in realtà siano lontane. In apparenza, i contesti sono tutti differenti non solo tra l'arte contemporanea europea e quella dell'Estremo Oriente, ma differiscono anche in maniera significativa tra l'arte contemporanea cinese e quella giapponese per dei validi motivi che saranno qui analizzati[52]. A che punto sono oggi, e come sono apparse sulla superficie del fenomeno culturale dell'arte, cosa pensano gli accademici sulla direzione generale nella quale stanno andando, e quanto potranno continuare a condividere gli stessi formati artistici oltre il medium comune?

Il popolo cinese è conosciuto come abituato ad apprendere le prospettive del futuro dalla storia, e dunque è necessaria una metodologia di indagine e di esame delle differenze alla base delle radici culturali dell'arte europea, cinese e giapponese, perché conoscerne l'origine distinta può aiutarci a capire la direzione del loro sviluppo.

L'arte tradizionale cinese essenzialmente è divisa in tre categorie: arte accademica della corte imperiale[53], arte etnica popolare e arte elitaria praticata dai funzionari governativi, organizzate in circoli separati e culturalmente indipendenti dalle influenze dei nobili e della corte imperiale. Le arti elitarie sono state considerate dalla maggior parte dei ricercatori, come le più rilevanti e influenti arti tradizionali cinesi. A differenza dell'arte tradizionale europea, i cui artisti dovevano con la loro opera legittimare l'origine divina del sangue reale e essere al servizio della divinità[54], gli artisti elitari cinesi invece non avevano bisogno delle loro creazioni artistiche per sopravvivere, poiché la corte reale li

---

[52] Sulle implicazioni sociali alla base delle differenze artistiche tra Cina e Europa cfr.: Roxann Prazniak, *Dialogues Across Civilizations. Sketches in World History from the Chinese and European Experiences*, Routledge, New York 1996, pp. 1-9.

[53] Cfr. Craig Clunas, *Art in China*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997, pp. 45-88.

[54] Cfr. Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca,* Allemandi, Torino 2000.

ricompensava per le loro capacità[55]: le arti e la letteratura erano viste come una parte importante per completare la vita culturale di una persona istruita. Inoltre, le arti elitarie cinesi tradizionali create per e dalla *élite* culturale politica dei ranghi più alti della società, fortemente influenzata dal Taoismo[56], erano state sempre dedicate alla riflessione mentale e all'auto-espressione, e pertanto erano astratte. Sin da quando fu inventato il sistema di esame ufficiale di ammissione alla corte[57] all'origine del gruppo di *élite* e delle sue arti, dal tardo periodo Sui[58], ulteriormente sviluppato nei periodi storici posteriori, le arti elitarie cinesi osservarono il Taoismo e in certa misura lo Zen[59], che era molto filosofico e perciò una via di fuga dalle politiche di corte[60]. Le arti elitarie cinesi furono create con un certo margine libero di interpretazione, o estetica del vuoto[61], che diventò la loro forma tradizionale.

L'arte tradizionale giapponese più antica, invece, rifletté in modo significativo lo spirito delle arti elitarie cinesi, fin dall'incontro tra i monaci cinesi e gli apprendisti giapponesi. Tuttavia, furono Zen e Confucianesimo, piuttosto che il Taoismo, a costituire i pilastri culturali fondamentali dell'arte tradizionale giapponese, derivata dalle influenze dell'arte elitaria cinese originale. Entrambe hanno mantenuto la tradizione delle arti astratte, mentre la versione giapponese consisteva più in un minimalismo che rifletteva il valori dello Zen praticato dai monaci e dai discepoli che studiavano con loro[62]. Gli artisti giapponesi erano diversi dagli artisti elitari cinesi: infatti non c'erano qualifiche

---

[55] Huiping Pang, *Southern Song Freelance Painters (1127–1279): Commerce Between the Imperial Court and the Lin'an Art Market*, in «Journal of Chinese History», v. 5, n.1, January 2021, pp. 23-58.

[56] Sul Taoismo in generale si veda: Ester Bianchi, *Taoismo*, Electa, Milano 2009.

[57] Cfr. Fa Zhang, *The History and Spirit of Chinese Art. 2. From the Song to the Qing Dynasty,* Silkroad Press, Honolulu-Beijing-Hong kong-Singapore 2016, pp. 7-8.

[58] La dinastia Sui [隋朝], fu dall'anno 581 al 618, e precedette la dinastia Tang. Durante questo periodo fu riunificata la Cina dopo quasi quattro secoli di lotte intestine, divisioni politiche e dinastiche.

[59] Cfr. Alan W. Watts, *Lo Zen*, Bompiani, Milano 2001.

[60] Sull'influenza della filosofia Ch'an, sull'arte cinese e giapponese: Huogo Munsterberg, *Zen & Oriental Art*, Tuttle Publishing, Rutland (Vt) 2012, pp. 31-90.

[61] Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente,* Marsilio, Venezia 1992, p. XVI.

[62] Cfr. Sherman E. Lee, *Contrasts in Chinese and Japanese Art*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», v. 21, n. 1, Autumn 1962, pp. 3-12.

ufficiali per lavorare per la corte imperiale nel sistema giapponese, poiché essi non avevano adottato il sistema cinese di esame e collocamento che invece era stato adottato dai sistemi politici delle corti reali coreane e vietnamite.

Le arti tradizionali cinesi elitarie si erano diffuse tra le *élite* culturali e sociali, quindi le arti astratte erano perfettamente comprensibili sia dal punto di vista della creazione, sia da quello del gradimento, all'interno di un gruppo che proveniva dallo stesso contesto di formazione, e condivideva gli stessi percorsi professionali nell'ambito delle rappresentanze governative, e quindi avevano le stesse idee filosofiche derivate dalle medesime esperienze politiche fatte nella corte imperiale.

L'arte tradizionale europea, invece[63], aveva le sue origini culturali nell'arte antica greca e romana. La ricerca della verità fu perseguita e reinventata in ogni forma artistica lungo tutto lo sviluppo dell'arte europea, rimanendo sempre un riferimento da coltivare per favorire l'ispirazione dalle antiche radici culturali, ma solo attraverso differenti realizzazioni a seconda del periodo e del movimento artistico, scuola dopo scuola. L'arte tradizionale europea rifletté la filosofia artistica del realismo dal vero[64], in termini di ricchezza dei colori stesi sulla tela per la pittura e passaggio dagli strumenti da camera all'orchestra per la musica, e lo studio dell'anatomia introdotto da Leonardo Da Vinci[65] cambiò completamente le ricerche figurative e la ritrattistica nell'arte europea[66], fino all'inizio dell'Impressionismo.

Quando la rivoluzione industriale investì l'Europa, la comparsa della borsa valori, del mercato merci, e di altri sistemi di scambio economico dall'Olanda all'Inghilterra, portarono alla nascita nella società moderna di un nuovo gruppo sociale che oggi conosciamo come classe media, e di conseguenza di borghesi mecenati delle arti che prima non esistevano. Gli artisti europei poterono finalmente creare arte senza dover

---

[63] A proposito dei problemi metodologici che possono emergere nel comparare arte occidentale e cinese, cfr. David Carrier, *Reviewed Work: Chinese Landscape Painting as Western Art History by James Elkins,* in «History and Theory», v. 51, n. 1 (February 2012), pp. 116-122.

[64] Sul realismo, in particolare il sistema delle ombre, importato con i primi occidentali cfr. Michael Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, University of California, Berkeley and Los Angeles 1967, p. 241.

[65] Charles D. O'Malley, J.B. de C.M. Saunders, *Leonardo On The Human Body,* Dover, New York 1983.

[66] Cfr. Ann Elizabeth Barrott Wicks, *Painting Paradise. The Art of Ting Shao Kuang,* China Books & Periodicals, San Francisco (CA) 1998, p. 47.

promuovere le idee di qualcun altro, ma piuttosto esprimendo i loro sentimenti, e ebbero la possibilità di vendere le loro opere nei Salons e nelle esposizioni[67]. Ora, l'arte europea ha storicamente abbandonato il replicare gli oggetti sulla tela così come osservati, per rappresentare invece ciò che l'atto di osservare gli ispira. La nuova visione artistica era vitale e evidente, mentre gli stili artistici diventarono tendenzialmente sempre più astratti.

In Asia, le esplorazioni colonialiste europee, consentite dalla tecnologia navale, diventata accessibile agli imperi europei dell'epoca della Grande Navigazione, iniziarono a produrre un'impatto culturale in conflitto con i valori asiatici tradizionali, dove la Compagnia delle Indie Orientali fu fondata[68]. Dopo l'episodio delle "Navi Nere" del Commodoro Matthew Perry[69], le porte del Giappone a Nagasaki si aprirono, seguendo il percorso già aperto dai Portoghesi e dagli Olandesi, e il Giappone non solo si aprì all'Occidente, ma decise anche di abbracciarne le novità, abbandonando il suo sistema modellato su quello cinese. Dalla nascita dell'industrializzazione, il popolo giapponese fu determinato ad abbracciare la politica di «Leave Asia, join Europe»[70]. Il sistema giapponese politico, giuridico, culturale e delle arti, si occidentalizzò a partire dall'epoca Meiji[71].

Il popolo cinese iniziò a seguire il Giappone quaranta anni dopo, e iniziò a inviare degli studenti in Giappone per apprendere le esperienze di occidentalizzazione e industrializzazione e  per modernizzarsi. Durante questi quattro decenni, l'arte moderna

---

[67] Cfr. Norbert Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-century Painting,* Prestel, Munich - New York 2012.

[68] Sulla conoscenza dell'arte cinese in Europa attraverso i viaggiatori e commercianti soprattutto portoghesi e olandesi, vedi: Lucia Caterina, Yishu. *Manuale di Storia dell'arte cinese,* Aracne, Roma 2006, pp. 341-349.

[69] Massimo Firpo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La Storia. L'età contemporanea. 3. Dalla Restaurazione alla prima guerra mondiale,* Utet, Milano 1988, p. 565.

[70] Michio Kitahara, *The Rise  of Four Mottoes in Japan: Before and After the Meiji Restoration*, in «Journal of Asian History», v. 20, n. 1 (1986), pp. 59-60.

[71] Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty,* The Getty Research Institute, Los Angeles 2011.

giapponese guardò all'Impressionismo europeo[72], e l'arte moderna europea fu ispirata in diversi modi da ciò che gli europei percepivano come arte giapponese. L'arte moderna giapponese si mise al passo con i movimenti europei, come parte integrata del processo di occidentalizzazione in linea con la sua industrializzazione, nello stesso momento in cui invece le arti tradizionali cinesi si stavano confrontando per la prima volta con l'introduzione dell'arte occidentale, sia tradizionale sia moderna. Gli artisti cinesi optarono per il realismo nella verità artistica[73], e quindi per l'arte tradizionale europea, e si distaccarono dalla loro tradizione millenaria di arti astratte. La storia dell'arte cinese andò dunque in una direzione opposta rispetto ai movimenti artistici giapponesi e europei del periodo.

Un concetto rudimentale nelle arti tradizionali cinesi elitarie è il concentrarsi sulla visione, mentre vengono ignorati i dettagli e i particolari a favore di prospettive artistiche derivate da un angolo di osservazione più ampio come il punto di vista del Taoismo, o dello Zen, guardando attraverso ogni cosa di questo mondo, e entrambi questi punti di vista si sono rivelati molto più vasti e estesi, lungo un periodo di diversi secoli, ben al di là dalla dimensione e gamma temporale ristretta di un singolo movimento[74]. Per una tale nozione filosofica, un albero di tremila anni che esiste fuori da un tempio di poche centinaia di anni, acquista più significato, e un vecchio monaco appare di statura appena visibile rispetto alla intera immagine dell'arte, e per tanto non c'è necessità di una approccio realista della pittura: nulla della società umana aveva realmente importanza se relazionato alla madre natura in generale.

Anche l'arte dell'Estremo Oriente con lo stesso concetto riflette spesso lo sviluppo complessivo dell'evoluzione, portando a frequenti cambiamenti del metodo e nel modo in cui è governata dalle leggi della natura nel mondo naturale con tendenze strategicamente riconosciute, e fondate nel sistema cognitivo per cui il corto è in

---

[72] Cfr. Shuji Takashina, J. Thomas Rimer (a cura di), *Paris in Japan: the Japanese encounter with European painting,* catalogo della mostra (St. Louis, Washington Univ. Gallery of Art, 2/10-22/11/1987; New York, Japan House Gallery, 11/12/1987-7/2/1988; Univ. of Calif. at Los Angeles, Wight Art Gallery, 21/2-3/4/1988), The Japan Foundation, Tokyo; Washington University, St. Louis 1988.

[73] Sul concetto di realismo nell'arte cinese vedere: Jianping Gao, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1996, pp. 132 e ss.

[74] Sul pensiero cinese: cfr. Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 2001, pp. 119-130.

relazione con il lungo e il grande con il piccolo: tutto viene comparato fino al punto che i Taoisti credevano che: «La più grande musica ha il suono più sottile. La più grande visione non ha forma. [大音希声, 大象无形]»[75].

L'arte estremo orientale è sempre stata molto filosofica, e quindi si conservò come un'arte della tradizione per riflettere la visione nelle prospettive filosofiche delle osservazioni analizzate, mentre invece l'arte tradizionale europea, fino a quando non si affermò l'arte moderna europea, riguardò sempre i dettagli di ciò che era osservato, replicati intimamente e vividamente, e la capacità degli artisti di renderli con la migliore resa tecnica. Gli artisti elitari tradizionali cinesi non avevano alcun interesse nel rendere i dettagli nella loro arte, cosi come nella loro musica e nelle opere poetiche, fino a quando l'arte tradizionale europea giunse in Cina attraverso la loro percezione o il loro fraintendimento. L'arte moderna cinese precipitò nel realismo nel momento in cui il gruppo elitario cinese fu eliminato assieme al sistema di esame ufficiale che venne cancellato con la prima repubblica cinese, in una direzione opposta a quella presa dagli artisti europei e giapponesi che seguivano la loro clientela borghese. Quello che cambiò in Cina furono gli artisti, quello che cambiò in Europa e in Giappone furono i committenti artistici.

L'arte moderna cinese abbandonò le sue radici culturali tradizionali affondate in una prospettiva artistica orientata alla visione, proprio come l'arte moderna europea deviò dalla sua tradizione di realismo artistico descrittivo e narrativo. Quando e dove si incontrarono l'arte orientale e occidentale, presero qualcosa l'una dall'altra, e si passarono l'un l'altra nella direzione opposta: l'arte moderna europea e giapponese iniziò a crescere nella visione derivata dalle prospettive artistiche occidentali, e l'arte moderna cinese andò verso il realismo iniziando un percorso di acquisizione di tecniche e forme per quello scopo.

I singoli stili formali spesso riflettono il contesto delle visioni particolari: le arti tradizionali elitarie cinesi erano estremamente astratte e offrivano largo margine all'interpretazione dei singoli mecenati indipendentemente dalla diversa educazione,

---

[75] J. J. L. Duyvendak (a cura di), *Tao te ching: il libro della Via e della Virtu*, Adelphi, Milano 1990, p. 105.

cultura e esperienza di vita di quelli, basandosi invece sulla premessa di una comprensione comune e condivisa. Quando le *élite* tradizionali cinesi, in quanto unico gruppo sociale di una certa sub-cultura specifica, furono eliminate dalla struttura sociale cinese nelle società cinesi moderne e contemporanee, il particolare ambiente sociale e culturale in cui si fondavano la creatività e l'apprezzamento delle arti visive tradizionali venne a scomparire gradualmente. Da quando il processo di occidentalizzazione diventò il modello della modernizzazione nei paesi dell'Estremo Oriente, i tradizionali valori estremo orientali, tra cui quelli estetici, furono messi alla prova e alla fine abbandonati. Le visioni artistiche in generale nell'Estremo Oriente moderno e contemporaneo si occidentalizzarono con l'introduzione dei medium dell'arte occidentale insieme alle metodologie con cui erano arrivati in Estremo Oriente. Dall'introduzione del cinema a quella del balletto e delle altre arti non asiatiche, fino alla nascita e agli sviluppi artistici della *screendance*, separatamente in Giappone e in Cina secondo gli specifici processi di localizzazione culturale, le similitudini nei rispettivi linguaggi formali e formati artistici, perlopiù vicini a quelli in occidente oltre il medium tecnico, sono state davvero notevoli.

Comunque, il popolo estremo orientale del ventunesimo secolo ha iniziato a mostrare una tendenza culturale differente, dopo circa un secolo e mezzo, poiché è diventato curioso di riscoprire le radici culturali da cui erano originate le visioni artistiche tradizionali. Molti dei fenomeni sociali e culturali apparsi in Giappone e in Cina ultimamente sembrano suggerire che i giovani artisti estremo orientali della nuova generazione e di quelle prossime possano risalire il percorso già esplorato e sviluppato dai loro antenati. Quale potrebbe essere l'impatto di una simile tendenza sullo sviluppo della *screendance* estremo orientale d'ora in avanti?

Il presupposto di questa ricerca si fonda sulla premessa accademica che le visioni degli artisti estremo orientali possano essere coltivate in una direzione diversa rispetto alla loro controparte occidentale nei campi dell'arte inclusa la *screendance*, di diversi generi e sotto generi esistenti e altri che ancora devono emergere.

La questione qui sollevata è di analizzare perché e come questa tendenza si sviluppi nelle differenze artistiche delle identità culturali, analizzando le possibili ispirazioni

nutrite dalle radici della cultura stremo orientale riconosciute da una specifica comprensione filosofica come un cambiamento di base in modo da esplorare questo problema in profondità. È prevedibile la formazione delle visioni artistiche nella nuova generazione in Estremo Oriente e in Europa.

Le radici culturali differenti tra l'arte estremo orientale e quella europea, come potrebbero fissare le loro visioni artistiche specificatamente e separatamente in modo che la loro pratica di *screendance* produca degli stili formali progressivamente diversi in termini di linguaggio artistico, e in contesti dove l'arte comunica all'interno delle stesse strutture condivise e con lo stesso medium?

Quanto ampio e profondo potrebbe essere il divario provocato da una simile tendenza nei cambi di visione artistica non è un obiettivo della ricerca quantificabile, ma piuttosto lo è il perché questa tendenza si sia formata in Estremo Oriente; che impatto avrebbe sullo sviluppo futuro della *screendance* dell'Estremo Oriente, dal punto di vista della pratica sia artistica, sia accademica; che risultato bisognerebbe aspettarsi da un simile sviluppo sotto questa tendenza in termini di identità culturale indipendente.

Per sviluppare la ricerca e l'analisi necessarie all'obiettivo definito, viene proposta e utilizzata in questa tesi la nozione accademica di "studi storici comparati degli sviluppi della *screendance* in Estremo Oriente e in Europa", e la metodologia sviluppata a partire da questa nozione.

# I. 3 La *screendance* tra visioni (*xiang*) e forme (*xing*): percorsi di un'arte emergente in Cina e in Europa

Dall'analisi del contesto occidentale europeo e di quello cinese in cui la *screendance* si sviluppa nel corso del XX secolo, emergono sia alcuni aspetti di similitudine, sia sostanziali divergenze per quanto riguarda la visione (*xiang*) e le forme (*xing*), essendo le rispettive esperienze storiche e culturali completamente diverse da diversi punti di vista.

Da un lato la scoperta di nuove tecnologie accomunano il percorso delle due aree geografiche: all'inizio del XX secolo, infatti, oltre al cinema vennero inventati anche i fonografi e le macchine da scrivere. Si tratta di un momento cruciale per la storia della civiltà umana, perché avviene una rivoluzione tecnologica che definisce in qualche modo la realtà in cui viviamo oggi, e cioè l'epoca dei media in cui uno schermo si interpone continuamente tra noi e il mondo.

Dall'altro lato, mentre in Europa le nuove forme (*xing*) sia artistiche sia tecnologiche sono inquadrate in una sorta di tendenza progressiva di trasformazione che comunque deriva da una forte visione (*xiang*) tradizionale e classica, in Cina tali innovazioni si inseriscono "brutalmente" in un contesto estetico e tecnologico basato su tradizioni e classicismo completamente differenti da quelli europei, portando gli artisti cinesi ad allontanarsi dalle loro tradizioni culturali in favore dell'innovazione occidentale, considerata sinonimo di modernità.

Questo è evidente soprattutto nel formarsi di due tendenze precisamente inverse: nell'arte occidentale, che durante il XX secolo si indirizzerà dal realismo verso l'astrazione e la non narratività; e nell'arte cinese, in cui invece verrà abbandonata la classica e secolare ricerca di astrazione per accogliere il realismo, soprattutto nella sua forma derivata dal realismo socialista sovietico.

Inoltre, storicamente, i differenti mutamenti storici delle due aree geografiche hanno portato all'impossibilità di stabilire una struttura speculare dei risultati della ricerca. Da un lato infatti, la storia della Cina del XX secolo può essere scandita da cesure epocali

molto precise, che hanno portato profondi cambi di paradigma, e di visione (*xiang*), nella sua identità culturale, e dunque anche cambiamenti di "forma" molto evidenti - la fine dell'Impero, l'occidentalizzazione e modernizzazione, la Rivoluzione socialista, etc. - individuati da chi scrive in tre fasi cronologiche ben distinte; mentre dall'altro, in Europa, i pur considerevoli e violenti cambiamenti storici - la prima e la seconda guerra mondiale, la caduta del muro di Berlino - non hanno cambiato la visione (*xiang*) e le forme (*xing*) sostanzialmente, come invece è avvenuto in Cina. Questo ha portato a stabilire un ordine necessariamente differente dell'analisi delle diverse prospettive storiche della *screendance* per Europa e Cina. Se infatti per la Cina è stato possibile ed efficace suddividere il corso degli eventi secondo tre fasi cronologiche ben individualizzabili e separate, per l'Europa si è ritenuto più corretto mantenere il senso dell'interrelazione continua tra le diverse discipline artistiche e le scoperte tecniche, seguendo un flusso evolutivo delle opere piuttosto omogeneo, privo di importanti fratture e rivoluzioni nel cuore estetico e tecnico delle forme (*xing*).

## I. 3. 1 Le trasformazioni della *screendance* in Europa: dalla visione (*xiang*) alle forme (*xing*) tra arte visuale, cinema, movimento del corpo e multimedialità

Dal punto di vista della storia dell'arte moderna europea, non possiamo avvicinarci allo studio del fenomeno della *screendance* e della sua origine occidentale senza prima almeno accennare alla visione (*xiang*) della società e della cultura occidentali, passo fondamentale anche per meglio individuare le differenze sostanziali con quella estremo orientale. Si può dire che l'onda dell'innovazione modernista che investì il campo delle arti visive a partire dal tardo XIX secolo, definì il modo in cui l'arte si sviluppò in occidente lungo il XX secolo.

Le forme (*xing*) della nuova danza moderna insieme ai progressi tecnologici nella riproduzione fotografica all'inizio del XX secolo sono stati collegati ad altri campi che furono sottoposti parallelamente a un periodo di innovazione e rinvigorimento intensi. Le interfacce tra l'emergere della danza moderna e del cinema, dell'elettricità, degli studi fotografici sul movimento, delle nuove pratiche psichiatriche e mediche, delle teorie dell'evoluzione e una coscienza del corpo che stava emergendo nella cultura di fine secolo sono state tracciate dagli studiosi[76].

Su questo sfondo, la *screendance* apparve, e appare tutt'oggi, come un concetto completamente nuovo, facendo propri due mondi, quello del movimento del corpo e della danza e quello della tecnologia atta a riprodurre il movimento. Entrambi questi mondi continuarono ad evolversi durante il XX secolo, mentre a sua volta la *screendance* progrediva sulla linea di una padronanza sempre più consapevole nella fusione tra la tecnologia cinematografica e video, e la tecnica coreografica. Dal punto di vista di una dimensione temporale diacronica, come forma d'arte indipendente, si può affermare che la *screendance* ebbe origine nel contesto culturale di un periodo storico specifico, che possiamo chiamare visione (*xiang*) culturale, perché incluse nella sua

[76] Come ad esempio: Clare De Morinni, Sally Sommer, Dee Reynolds, Felicia McCarren, Rhonda Garelick, Ann Cooper Albright e Jane Goodall. Cfr. Erin Brannigan, *Dancefilm. Choreography and the Moving Image,* Oxford University Press, New York 2011, pp. 19-20.

"forma" elementi tratti dallo sviluppo delle teorie estetiche e dalla commistione di differenti idee e mezzi artistici dell'epoca, entro la cui cornice si innestano le nuove scoperte scientifiche e tecniche, come il cinema, presto incluse tra i mezzi di espressione disponibili agli artisti.

Anche per questo motivo è indispensabile, accennando allo sviluppo dell'arte occidentale durante il secolo XX, riservare particolare attenzione al carattere multidisciplinare che andò crescendo esponenzialmente nelle pratiche artistiche, essendo un terreno specifico che in parte nutrì lo sviluppo e l'affermazione delle opere di danza e di movimento su schermo. La tendenza alla multidisciplinarietà si sviluppò soprattutto nei movimenti di avanguardia artistica, in parte perché vennero abbandonate le categorie tradizionali dell'arte, come quella di "opera", sostituita gradualmente da "progetto" o "idea", e in parte per la concezione di "opera d'arte totale" o Gesamtkunstwerk[77], che mise in crisi le storiche suddivisioni dell'arte in pittura, scultura e architettura.

**Cenni sulla visione modernista**

"Modernismo" è un termine generale con il quale si usa comprendere tutti i movimenti e le scuole d'arte occidentali dopo l'impressionismo, accomunati da una fiducia nel progresso e da un atteggiamento di scetticismo verso i valori tradizionali e le idee artistiche comunemente accettate dalla società[78]. Il contesto dal quale emerge l'arte moderna occidentale è la civiltà industriale, dove la produzione industriale si moltiplica e appaiono nuove possibilità di consumo per strati sempre più ampi di popolazione, mentre le condizioni di vita migliorano. Allo stesso tempo crescono i commerci, mentre le ferrovie e il telegrafo si estendono su diversi continenti rendendo più facile la comunicazione[79]. Si tratta di un'epoca in cui la politica democratica si è ormai

[77] Vedi Elena Randi, *Il corpo pensato. Teorie della danza del Novecento*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 122-123. Randi riporta come, a proposito dell'opera totale wagneriana, Djagilev pensava che si dovesse perseguire un amalgama delle diverse discipline, e non una mera somma. Sulla Gesamtkunstwerk come concetto precursore della multimedialità si veda anche: Richard Wagner, *L'opera d'arte del futuro. Alle origini della multimedialità*, goWare, Firenze 2017.

[78] Cfr. Charles Harrison, *Modernism*, Tate Gallery, London 1997, p. 6.

[79] Cfr. Antonio Desideri, *Storia e storiografia. Dall'Illuminismo all'età dell'Imperialismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1988, pp. 107-116.

realizzata, la coscienza della lotta di classe è stata indebolita, e anche la religione vede diminuire il suo ruolo mentre il materialismo ha guadagnato una posizione egemone al suono delle famose parole del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche «Dio è morto»[80]. È l'affermarsi del capitalismo che detterà il passo della società occidentale.

In Europa si apre con il modernismo l'epoca degli "ismi", per cui si afferma l'idea di un'evoluzione progressiva dell'arte, in cui ogni movimento artistico deve superare e sostituire quello precedente sul piano dell'invenzione stilistica e tecnica, e dell'originalità. È così che dopo l'Impressionismo seguirono il Post-Impressionismo, il Simbolismo, il Cubismo, e così via, avanguardia dopo avanguardia, ogni gruppo delinea una precisa identità personale e dei criteri ben precisi, enunciati solitamente in un testo ufficiale o manifesto del gruppo[81]. La costante attraverso questo mutamento e trasformazione continua delle forme, sia per stile sia per tecnica, è in occidente il richiamo all'eredità dell'arte classica e rinascimentale, i cui canoni e forme tradizionali sono sempre un punto di riferimento imprescindibile per gli artisti, sia quando vengono da essi perpetuati, sia quando sono invece criticati, rifiutati o decostruiti.

In questo senso la nascita della *screendance* potrebbe essere vista come un fatto del tutto naturale in un simile processo, per essere una pratica sperimentale, d'avanguardia, e basata sull'innovazione tecnica del cinema. Inoltre, la *screendance* per questo motivo ha attraversato ampie zone di contaminazione reciproca con i movimenti delle avanguardie. Come si vedrà più in dettaglio, le avanguardie artistiche dei primi decenni del XX secolo saranno contraddistinte da un lato da una tendenza alla sperimentazione dei nuovi mezzi tecnologici di espressione - non a caso Ernst Gombrich nella sua *Storia dell'Arte* definì «Arte sperimentale» l'arte della prima metà del XX secolo[82] - anche per la moda del macchinismo e l'esaltazione della tecnologia che si avrà ad esempio con il movimento futurista e quello costruttivista[83], e dall'altro da una forte attrazione verso la

---

[80] Si tratta del famoso aforisma 125 da *La gaia scienza.*

[81] Per una interessante raccolta di tutti i manifesti del 1900 legati agli -ismi, vedere: Mary Ann Caws, *Manifesto*. *A Century of Isms,* University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 2001.

[82] Cfr. Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich*, Einaudi, Milano 1974, p. 553 e ss.

[83] Cfr. Frank Trommler, *The Avant-Garde and Technology: Toward Technological Fundamentalism in Turn-of-the-Century Europe*, in «Science in Context», vol. 8, n. 2, Summer 1995, pp. 397-416.

commistione di diversi linguaggi artistici, derivata dal wagnerismo tardo-ottocentesco, che si manifesterà sempre più spesso attraverso opere in cui teatro, pittura, musica, scultura, e in seguito anche cinema, saranno utilizzati insieme e con lo stesso valore espressivo.

In Europa gli artisti iniziarono ad allontanarsi dalla raffigurazione del vero, preoccupandosi sempre più di inserire nella pittura una componente soggettiva legata alla propria personale percezione dello spazio e del tempo, anche a livello emozionale, pratica che finì per deformare sempre di più le figure. Già con l'Impressionismo (1874-1886) Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir e gli altri, vollero dipingere una realtà vista e sentita attraverso la percezione soggettiva, e quindi discosta da una verosimiglianza obiettiva. Con l'impressionismo incomincia a scomparire sia la ricerca della verosimiglianza oggettiva del reale, sia il soggetto narrativo che invece aveva dominato la pittura occidentale fino a quel punto, venendo a interessare di meno i pittori cosa fosse rappresentato nel quadro piuttosto che il come. Questa ricerca, che inconsapevolmente va in direzione dell'astratto, passò anche per l'intuizione del pittore sintetista Maurice Denis che dichiarò negli anni Novanta del XIX secolo:

> Tenere presente che un quadro - prima di diventare un cavallo nella battaglia, una donna nuda, o la raffigurazione di un qualsiasi aneddoto - è prima di tutto una superficie piana coperta di colori assemblati in base ad un determinato criterio[84].

Denis infatti dichiarò in questo modo anche l'allontanamento dell'opera d'arte dall'importanza del soggetto, e quindi della narrazione, che da questi anni iniziò a non essere più una preoccupazione degli artisti.

Gli astrattisti stessi alla fine affermeranno infatti che «Questa è un'era della scienza e delle macchine, e la cosiddetta pittura astratta è l'espressione artistica di questa era»[85], ma quando la pittura astratta arriva con il minimalismo al punto zero della rappresentazione, ha raggiunto la fine della storia e della logica.

---

[84] Maurice Denis, *Du Symbolisme au classicisme*, Hermann , Paris 1964, p. 33.

[85] Cfr. Rosalind Bengelsdorf, citato in: Erika Doss, *Twentieth-century American Art*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 116.

Allo stesso tempo Marcel Duchamp inaugurerò un altro filone fondamentale nell'arte d'avanguardia del Novecento, abbandonando la pittura e spostando il focus dell'artista sulla fase dell'idea e del progetto, arrivando a determinare che un qualsiasi oggetto poteva essere opera d'arte - anche uno scolabottiglie o una ruota di bicicletta potevano essere arte nella forma del ready made - purché l'artista lo dichiarasse tale, e così portando il processo creativo da un lato a un punto zero dell'autorialità, dall'altro alla democratizzazione estrema dell'arte in cui chiunque poteva essere artista a prescindere dall'esecuzione materiale dell'opera[86].

D'altra parte, come abbiamo visto, in Cina il rinnovamento moderno viene imposto con l'arrivo degli occidentali, causando l'abbandono della visione (*xiang*) artistica tradizionale e classica cinese, che in Cina aveva teso da sempre all'astrazione e alla stilizzazione. Gli artisti cinesi iniziano proprio nello stesso periodo ad apprendere le nuove tecniche di raffigurazione del vero, e del reale, ad accogliere quindi le nuove forme (*xing*), e percorreranno un tragitto diverso e specularmente inverso rispetto a quello occidentale, finendo per approdare a un'arte realista. In particolare si giungerà alla "forma" del Realismo Socialista, arrivato tramite la cultura sovietica e gli artisti e maestri dell'Unione Sovietica. Questo comporterà anche un'attenzione particolare alla dimensione narrativa dell'opera, connessa ovviamente con il realismo, mentre in occidente la narrazione si perderà con l'approdo all'astratto.

Questo aspetto della narrazione interesserà tra l'altro anche le due direzioni in cui si svilupperà il cinema dei primordi, l'una più commerciale e narrativa, e l'altra più sperimentale e astratta.

**Due tendenze del cinema**

I movimenti d'avanguardia modernisti ebbero chiaramente una loro azione creativa anche nel mondo della cinematografia, oltre che in quello delle arti visive. La direzione principale in cui si sviluppa il movimento cinematografico nei primi decenni dopo l'invenzione del cinema, può essere riassunta per grandi linee in due tendenze: una è la tendenza all'industrializzazione e alla commercializzazione dell'intero film che si

[86] Cfr. Fred Licht, *Sculpture, 19th & 20th Centuries*, New York Graphic Society, New York 1967, p. 42.

registra principalmente negli Stati Uniti; la seconda tendenza coincide con quanto avveniva allo stesso tempo, in Europa, ovvero un'esplorazione della tecnica cinematografica molto radicale in termini di nuovo linguaggio cinematografico, e fortemente connessa con i movimenti artistici delle avanguardie.

Prima dell'istituzione relativamente solida e sistematica a Hollywood di un sistema industriale di produzione e distribuzione commerciale dei film[87], le prime realizzazioni filmiche a scopo commerciale furono quelle dell'imprenditore Thomas Edison che produsse dei brevi film per kinetoscopio come attrazione a pagamento nelle fiere americane: alcuni di essi, come quello di una popolare imitatrice della Danse serpentine di Loïe Fuller, *Annabelle Serpentine Dance* (1895)[88] (fig. 1), e altri con delle danzatrici con parasole, furono infatti proiettati - anche se la proiezione nel caso del kinetoscopio avveniva orizzontalmente in una sorta di visore individuale (fig. 2), al Koster & Bial's Music Hall di New York City il 23 aprile 1896[89].

D'altra parte, movimenti artistici come futurismo, dadaismo, surrealismo, astrattismo, costruttivismo, espressionismo tedesco, avanguardie sovietiche influenzarono diverse scuole di montaggio piegando la tecnica cinematografica ai propri fini creativi e al proprio stile. La differenza tra le due tendenze la precisò l'artista Fernand Leger, autore nel 1924 del film d'avanguardia prevalentemente astratto *Le ballet mécanique*[90] (fig. 3), enunciando che

> La storia del film d'avanguardia è molto semplice. È una reazione diretta contro i film basati su uno scenario e sul divo. È la fantasia e il gioco contro l'ordine commerciale degli altri. Ma non è tutto. È la rivincita dei pittori e dei poeti[91].

---

[87] Cfr. Allen J. Scott, *On Hollywood: The Place, The Industry,* Princeton University Press, Princeton (NJ) 2015, pp. 11-34.

[88] *Annabelle Serpentine Dance,* William Dickson, 1895. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=BZcbntA4bVY (u.v. 22/10/2021).

[89] Jerome Delamater, *Dance in the Hollywood Musical*, UMI Research Press, Ann Arbor (MI) 1981, p. 11.

[90] *Ballet mécanique*, Fernand Léger, film muto b/n, 35mm, 1924. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=wi53TfeqgWM (u.v. 22/10/2021).

[91] Citato in: Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, I, UTET, Milano 2006, p. 154.

Figura 1. Fotogrammi dal film per kinetoscopio *Annabelle Serpentine Dance*, William Dickson, 1895.

Figura 2. Uomo che guarda in un kinetoscopio, 1895 ca.

Il movimento cinematografico d'avanguardia rappresenta dunque una tendenza molto importante del cinema negli anni Venti, che si avvicina costantemente all'arte. Ed è comprensibile che su questi presupposti culturali, molto favorevoli alla libera ibridazione tra i linguaggi espressivi, sia cresciuta quella nuova "forma" di immagini in movimento di danza sperimentale che si sarebbe sviluppata sia in Europa sia negli Stati Uniti.

D'altra parte, se agli albori della storia del cinema lo sviluppo e la creazione di film dipendevano principalmente da alcuni addetti ai lavori dell'industria fotografica e cinematografica, negli anni Venti coloro che erano coinvolti nella promozione commerciale e nella realizzazione dei film si aprirono gradualmente dal campo del cinema, del teatro e della letteratura a quello più ampio delle arti visive. Pertanto, la caratteristica più importante alla base del movimento cinematografico d'avanguardia è data dal fatto che molti degli individui dietro allo sviluppo e all'esplorazione del linguaggio cinematografico erano anche artisti, pittori, architetti e compositori, e quindi al di fuori di un ambiente puramente cinematografico[92].

Infatti vennero riconosciute le grandi potenzialità del mezzo cinematografico, in termini

Figura 3. Fotogramma da *Ballet mécanique*, Fernand Léger, 35mm, 1924.

[92] Cfr. Mario Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino 1977.

di creatività e immaginazione, in quanto grazie alla tecnica del montaggio, e anche della sovrapposizione di immagini, si potevano esprimere concetti o narrare storie con molta libertà. Proprio per questo il cinema diventò uno dei mezzi preferiti di gruppi artistici come dadaisti e surrealisti, che appunto lo trovavano congeniale alla loro poetica fatta di sogni e visioni.

In effetti, l'invenzione del cinema porta l'attenzione sul tema del movimento e della sua raffigurazione, punto che costituì un vero e proprio cambio di paradigma per la società sia dal punto di vista scientifico, sia da quello artistico. Ovviamente la tecnologia che permetteva la registrazione e riproduzione del movimento, finì inevitabilmente per attrarre l'arte che aveva eletto il movimento del corpo a suo linguaggio esclusivo, ovvero la danza. Una tale ibridazione, come si vedrà, assumerà diverse forme, non sempre definibili precisamente, vista la quantità di variabili coinvolte. Generalmente, come intuisce Priscilla Guy,

> for screendance, forms can be thought of in terms of forming new movement material through editing, while form itself can refer to the structure of the whole work, its arc and development, which is a major part of an editor's work[93].

## Immagini in movimento e corpi in movimento: i primordi della *screendance* in Europa tra avanguardie e multimedialità

I presupposti da cui emergerà la *screendance* in Europa possono essere individuati già alla fine del XIX secolo, principalmente riferendosi all'attività sperimentale dei primi pionieri delle immagini in movimento.

Come notava lucidamente Patrick Bensard, direttore della Cinémathèque de la Danse,

> it is no coincidence that as modern dance began, the cinematograph was invented and that as the first swirls of Loïe Fuller's veils occurred, the Lumière brothers

[93] Priscilla Guy, *Where Is the Choreography? Who Is the Choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing*, in Douglas Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 598.

> cranked their camera for the first time. Méliès would surely not contradict me, he, who chose his actresses among the dancers of the Chatelet, and whose every situation, every movement of the characters is, as if by magic, naturally choreographed[94].

Già con l'invenzione e con lo sviluppo della fotografia si aprirono sperimentazioni che ebbero come oggetto il movimento, e in particolare il movimento della danza, campo di indagine esplorato da Samantaha Marenzi nel suo *Immagini di danza*[95], e furono proprio un fotografo, Eadweard Muybridge, e uno scienziato appassionato di fotografia, Jules Marey, che precorsero l'arrivo del cinema, l'uno seguendo la strada della frammentazione del flusso temporale e l'altro registrando la durata in una singola immagine[96].

Dal 1872 al 1878, il fotografo sperimentale britannico Eadweard Muybridge[97] completò il famoso *Horse Running Experiment* (fig. 4), utilizzando ventiquattro telecamere per fotografare continuamente il processo di corsa di un cavallo, aprendo la strada a diversi esperimenti sulla motion capture fotografico. I suoi esperimenti successivi, tra cui quelli focalizzati sul movimento degli atleti sportivi e degli animali, immortalato da fotografie pubblicate negli undici volumi del suo libro *Animal Locomotion* (1887) (fig. 5), rappresentano il punto di massimo sviluppo della ricerca sulla riproduzione e scomposizione del movimento, consentito dalla tecnologia di allora, prima della invenzione del cinema. Muybridge continuò a ritrarre mediante la sua tecnica una serie di movimenti di animali e esseri umani, finendo per avere un profondo impatto sulla futura produzione di immagini dei film, così come sullo studio della meccanica biocinetica, e anche influenzando alcuni artisti interessati anch'essi al movimento, come i futuristi, soprattutto Giacomo Balla, e Marcel Duchamp con il suo *Nu descendant un*

---

[94] Cfr. Patrick Bensard, *Impressions Danse*, programma della manifestazione *Vidéo Danse* a cura di Michèle Bargues e Anne Coutinot, Georges Pompidou Centre, Paris 1988, p. 11. Citato in: Brannigan, *Op. cit.*, p. 19.

[95] Cfr. Samantha Marenzi, *Immagini di danza: fotografia e arte del movimento nel primo Novecento: Steichen, Craig, Schuré, Bourdelle, Duncan*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

[96] *Eadem*, *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il rimo, danzare le immagini*, in «Imago: studi di cinema e media», vol. 7/8, n. 1/2, 2013, pp. 185-192: p. 185.

[97] Cfr. Gordon Hendricks, *Eadweard Muybridge. The Father of the Motion Picture*, Dover, Mineola (NY) 2001.

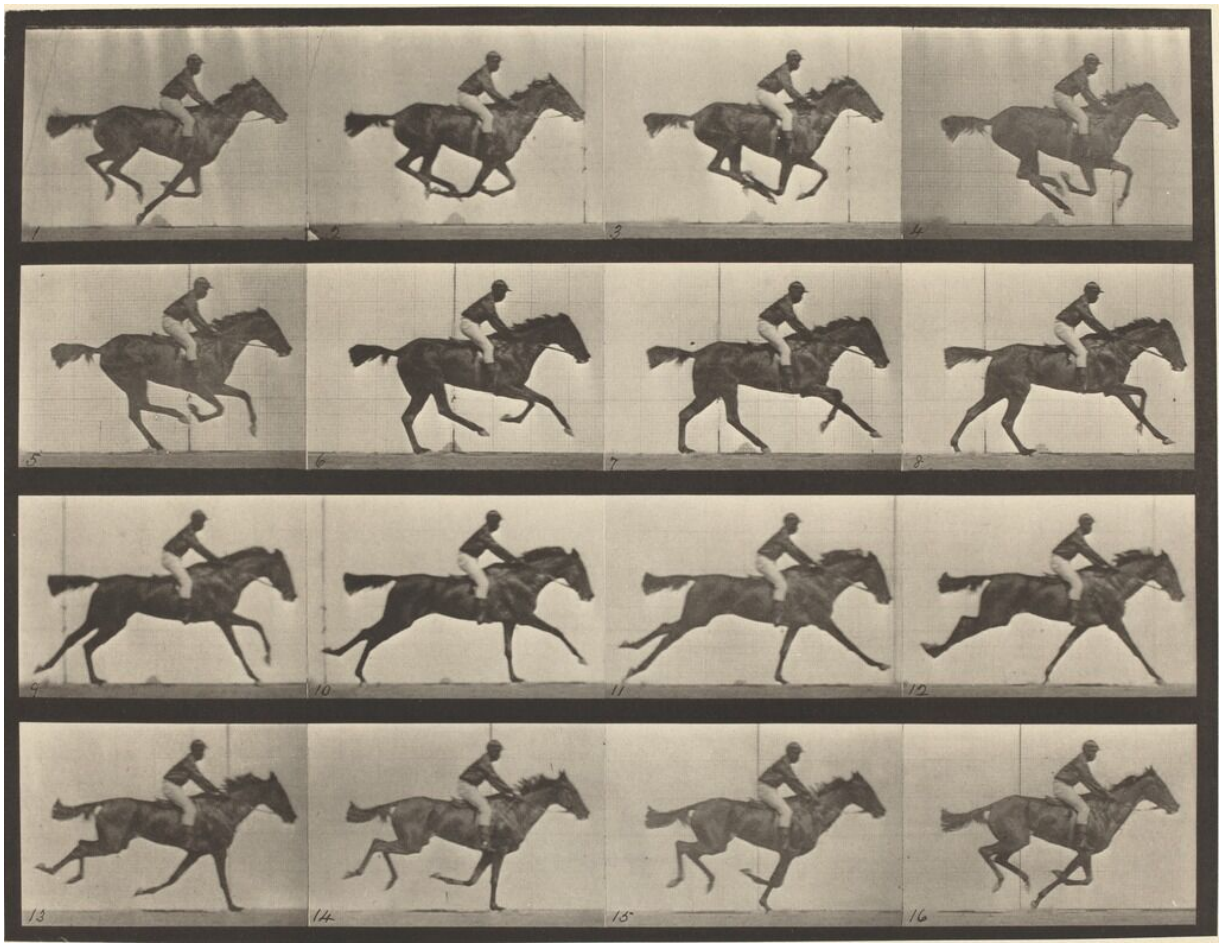


Figura 4. Eadweard Muybridge, *Horse Running Experiment. A galloping horse and rider*, 1887.

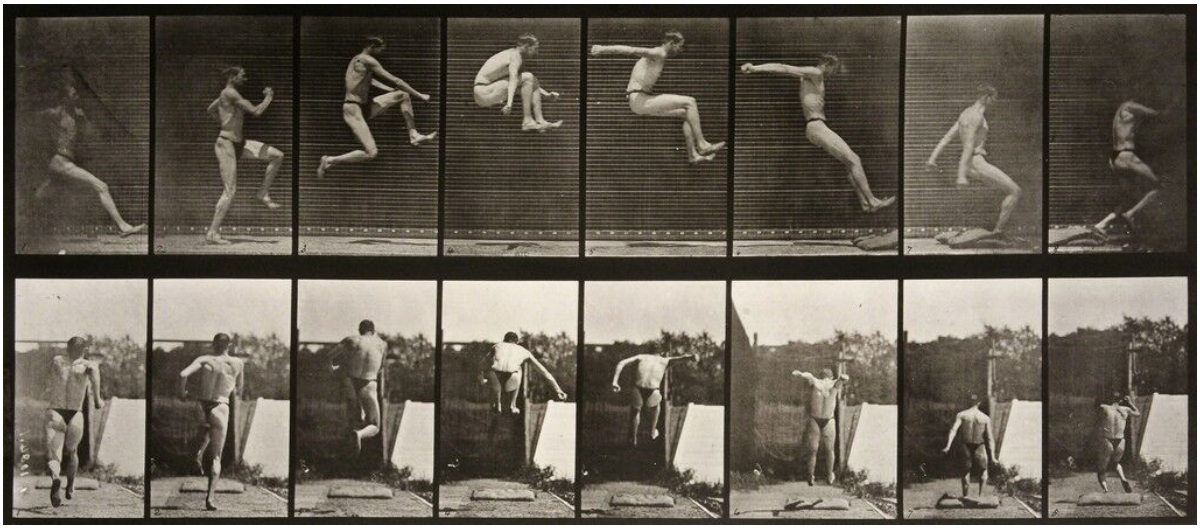


Figura 5. Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion:* Plate 160 (Man Performing Long Jump), 1887.

*escalier* (1912) (fig. 6). Non si può citare Muybridge senza menzionare almeno la sua controparte francese, Étienne Jules Marey, che ugualmente e negli stessi anni indagò sulla possibilità di riprodurre l'illusione ottica del movimento umano e animale, ma in un modo molto più scientifico di Muybridge[98].

Già nel 1829 Joseph Plateau, studiando l'effetto della persistenza delle immagini in movimento sulla retina[99], aveva inventato una sorta di stroboscopio per proiezione di fotografie stroboscopiche che creavano l'illusione del movimento. Nonostante i precedenti esperimenti per ottenere la ripresa e proiezione di immagini in movimento[100], il momento della nascita effettiva del cinema, cioè proiezione con pubblico di un film,

Figura 6. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier no. 2*, olio su tela, 1912, Philadelphia Museum of Art.

[98] Infatti, venne criticato agli studi sul cavallo in movimento di Muybridge, che il tempo tra gli scatti in sequenza che davano il movimento non era identico, come invece negli esperimenti di Marey. Cfr. Jules Marey, *The history of chronophotography*, in: *Annual Report of the Board of Regents of Smithsonian Institution*, Governement Printing Office, Washington DC 1902, p. 319.

[99] Il fenomeno, che in inglese si chiama *Visual Staying Phenomenon,* consiste nella persistenza sulla retina degli occhi delle immagini viste per un certo periodo di tempo, in modo che il tempo di persistenza di questa visione è più lungo del tempo in cui lo vediamo effettivamente.

[100] Cfr. Virgilio Tosi, *Il cinema prima di Lumière*, ERI, Torino 1984.

viene di solito indicato dagli studiosi con il 28 dicembre 1895, al Gran Café del Boulevard des Capucines a Parigi, grazie a un'invenzione brevettata dai fratelli Louis e Auguste Lumière, il *cinématographe*[101].

Presupposto fondamentale per la nascita della *screendance*, sia in Europa, sia negli Stati Uniti, fu perciò il costante sviluppo delle tecnologie di registrazione e montaggio di film e video, che essenzialmente offrì nuove forme (*xing*) a questa dialettica tra movimenti - l'uno coreutico e l'altro della cine/videocamera - segnandone il percorso evolutivo.

Un iniziale sondaggio delle possibilità della *screendance* avvenne nel campo del film, caratterizzato in questi primi anni da film muti, di cui alcuni avevano soggetti di danza. In seguito molte creazioni furono realizzate da registi d'avanguardia e artisti, anche se ci furono collaborazioni occasionali tra danzatori e registi commerciali. Alcuni coreografi più inclini alla sperimentazione approfittarono dei primi sviluppi dell'industria cinematografica per dare forma alle loro idee sul rapporto tra corpo e natura, o tra corpo e spazio, trattandosi in alcuni casi di materiale amatoriale e finalizzato allo studio delle potenzialità espressive del corpo, e in altri casi di vere e proprie creazioni dichiaratamente artistiche. I pionieri dell'espressione attraverso le immagini in movimento, ne esplorarono anche le potenzialità narrative combinando il linguaggio del corpo e la dimensione del tempo.

Basti osservare come in un film delle origini piuttosto semplice, il primo film muto norvegese *Under forvandlingens lov* [*Sotto la legge del cambiamento*] (1911)[102] (fig. 7), le scene di danza inserite all'interno del film, la cui trama è un intreccio con doppio tradimento romantico, oltre a mostrare una commistione sperimentale tra tradizione coreutica norvegese e statunitense, evidenziano nell'ipercinetismo dei corpi femminili un nuovo modello di donna moderna, manifestato attraverso il movimento fisico e la femminilità delle attrici[103].

---

[101] Cfr. Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Loescher, Torino 1986, p. 468.

[102] *Under forvandlingens lov* [Sotto la legge del cambiamento], Halfdan Nobel Roede, 1911. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=O584QrAniQs (u.v. 22/10/2021).

[103] Cfr. Gunnar Iversen, *Bodies in Motion: Dancing and Boxing in Early Norwegian Cinema*, in: AA.VV., *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2018, p. 140.

Nei loro film degli inizi i fratelli Lumière ripresero spesso scene di danza, come dimostra il loro catalogo del 1905 in cui appariva un'intera sezione a tema «Danses»: tuttavia il modo fu di registrare semplicemente i performer, e chiaramente la danza era per loro uno dei tanti soggetti in movimento - come il famoso treno o gli operai che escono dalla fabbrica - che avrebbero potuto se proiettati stupire e affascinare un pubblico ancora ingenuo e sorpreso dalla novità tecnologica, che all'epoca doveva apparire futuristica. Non manca tuttavia in questi casi anche un interesse etnografico o documentaristico. Questo appare evidente quando esaminiamo film girati dai Lumière, o su pellicole prodotte da loro, come la *Danza dei Ciociar*i (1896)[104] (fig. 8) , la *Danse russe* (du trio Natta) (1900 ca.), *Danse de l'éventail* (1899), la *Danse japonaise: II. Harusame* (1898-99), e altre danze cingalesi o giavanesi[105].

D'altra parte appare evidente fin dagli iniziali sviluppi del cinema nel 1895 che la danza era una disciplina particolarmente compatibile con la forma filmica: sia il film sia la danza sono caratterizzati dal movimento, e l'arte del montaggio condivide più di una similarità con le componenti ritmiche della danza[106], cosa che evidentemente influenzò anche un pensiero di Gilles Deleuze, sul rapporto tra tempo e movimento nel cinema, quando scrisse «il movimento così concepito sarà dunque il passaggio regolato da una forma all'altra, cioè un ordine di pose o degli istanti privilegiati, come in una danza»[107]. Una tale compatibilità reciproca emerge anche dal fatto che molti dei primi esperimenti cinematografici avevano come soggetto oggetti o persone  in movimento.

Le prime immagini in movimento di una danzatrice attraverso uno strumento elettrico risalgono al 1894, quando il regista William Kennedy Laurie Dickson girò il cortometraggio muto *Annabelle butterfly dance* (fig. 9), la danza delle farfalle di Annabelle, prodotto dalla statunitense Edison Manufactoring Company, in cui erano

---

[104] *Danza dei Ciociar*i, Auguste e Louis Lumière, Catalogue Lumière n. 289, 1896. Cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=mlDpyghaQH8 (u.v.03/09/2021).

[105] Il repertorio dei film è ricostruito fino al 1905 sul sito web https://catalogue-lumiere.com/ nel quale ci si è basati su: Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (a cura di), *La production cinématographique des Frères Lumière*, Centre national de la cinématographie, Paris 1996.

[106] Jane Pritchard, *Movement on the Silent Screen*, in «Dance Theatre Journal», v.12 n. 3, Winter 1995/96, pp. 26-30.

[107] Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2006 (1984), p. 16.

Figura 7. Fotogramma del film *Under forvandlingens lov*, Halfdan Nobel Roede, 1911.

Figura 8. Fotogramma dal film *Danse des Ciociari*, di Auguste e Louis Lumière, Catalogue Lumière n. 289, 1896.

Figura 9. Fotogramma dal film *Annabelle Butterfly Dance* di William Kennedy Dickson, film per kinetoscopio, 1894.

ripresi i movimenti della ballerina rotante Annabelle Moore, ispirati alle celebri performance della pioniera della danza moderna Loïe Fuller. Il film presentava una sequenza continua della danza, ma non rappresenta tuttavia il primo esempio di cinema in senso stretto, perché fu proiettato tramite una tecnologia inventata da Edison detta Kinetoscope che effettivamente anticipava il cinematografo dei fratelli Lumière, presentato nel 1895, ma invece di proiettare le immagini su uno schermo verticale le faceva scorrere dietro il vetro orizzontale di una sorta di cabina cui si affacciava lo spettatore, e dunque mancava l'aspetto collettivo del pubblico del cinema europeo[108]. Annabelle apparve anche in altri film, in uno dei quali interpretò la famosa *Danse serpentine* di Loïe Fuller, la cui fama internazionale aveva incoraggiato numerose imitatrici.

Il cinema dei Lumière nasce quando Loïe Fuller è già nel pieno della sua particolare

[108] Cfr. Bart Testa, *Signs of the Three: Process and Composition in Works by Bruce Elder, Izabella Pruska-Oldenhof, and Blake Williams*, in: Scott Mackenzie, Janine Marchessault (a cura di), *Process Cinema. Handmade Film in the Digital Age,* McGill-Queen's University Press, Montreal 2019, p. 149 nota 22.

carriera, trasferitasi a Parigi nel 1892, dopo anni di formazione come autodidatta negli Stati Uniti e esperienze eccentriche in vaudeville, circhi e teatri di varietà, che la portarono a ideare un proprio stile moderno, in cui il combinerà il movimento del corpo con giochi di luci e costumi per raggiungere un'impressione vagamente teatrale. Per le sue danze più famose e ipnotiche, come *The Fire Dance, The Butterfly, The Violet*, e *The Chimeras*, la Fuller inventò un sistema di proiettori, da quindici a venti, grazie ai quali il movimento degli ampi e fantasiosi costumi di seta assumeva un fantastico aspetto multicolore e di scultura vivente, che si potrebbe definire «proto-cinematico»[109]. Il film dei fratelli Lumière che si pensava ritraesse Loïe Fuller, sembrerebbe alla luce di ultime opinioni accademiche essere stato interpretato da un'altra imitatrice della Fuller, visto che la sua collaborazione con il cinema parrebbe risalire solo agli anni Venti del XX secolo[110].

D'altra parte, nonostante fossero affascinati reciprocamente - la Fuller si informò su alcuni particolari aspetti chimici del kinetoscopio che avrebbe voluto usare nelle sue performance - la danzatrice rifiutò la proposta di Edison di filmarla[111], e dunque è plausibile che abbia declinato anche quella di Lumière. Resta la suggestione che rispetto ad Annabelle, la cui attenzione è rivolta all'occhio del regista quasi fosse anche il committente, e del pubblico più prossimo, la presunta "Loie" sembra avere l'intuizione che oltre l'obiettivo della cinepresa ci sia qualcosa di più grande, più storico che Felicia McCarren paragonando i due film definisce «the global market for technobodies, the publics created across the century», concludendo che «Loïe Fuller's techno-dancing takes cinema into his future»[112]. L'indole da sempre sperimentale della Fuller, la porterà a lavorare effettivamente con il cinema solo nel 1920, quando realizzerà insieme alla

---

[109] Cfr. Rhonda K. Garelick, *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2009, p. 42.

[110] In particolare Loïe Fuller girò nel 1921 il film *Lys de Vie*, considerato molto innovativo tecnicamente per l'uso di ombre cinesi e per il viraggio cromatico della pellicola unito all'effetto del *ralenti*. Cfr. Patrizia Veroli, *Loie Fuller*, Epos, Palermo 2009, p. 289. Per un approfondimento sulla produzione del film si veda anche: Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*, Hermann Danse, Paris 2006, pp. 503-521.

[111] Rhonda K. Garelick, *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, op. cit., nota 39, p. 39.

[112] Felicia McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2003, p. 63.

sua amante Gabrielle Bloch, alias Gab Sorère, il film *Le Lys de la Vie* (fig. 10), su sceneggiatura della Regina Maria di Romania, nel quale mostrerà un'indole molto più attenta alla narrazione drammatica, aspetto trascurato nella sua precedente carriera: tuttavia, nonostante la Fuller avesse già in passato messo in scena una versione coreografata di *Le Lys de la Vie* per il Théâtre de l'Opéra di Parigi, utilizzando le sue tecniche di lanterna magica e teatro delle ombre, il film del 1920 non aveva quasi per nulle parti danzate, eccetto due brevi numeri della sua troupe[113]. Certo è invece che il film, basato su una forte dialettica tra ombra e luce, introdusse alcuni effetti tecnici molto d'avanguardia inventate dalla Fuller, e che avrebbero fatto scuola, come l'inserimento di immagini in negativo alternate a immagini in positivo utilizzato per la prima volta nella storia del cinema[114].

Come precisa Tom Gunning, le prime immagini in movimento potevano dividersi in due tipi. Alcune, come quelle prodotte dai fratelli Lumière, sembravano derivare dai fotografi amatori tardo ottocenteschi, e mostravano posti e paesaggi all'aperto, come se fossero un nuovo tipo di sguardo dei viaggiatori. Altri film, come quelli prodotti per il

Figura 10. Fotogramma dal film *Le lys de la vie* di Loie Fuller e Gabrielle Sorère, 1920.

[113] Cfr. Garelick, *Op. Cit*., pp. 57-58.

[114] Cfr. Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middleton (CT) 2007, pp. 198-199.

Kinetoscopio di Edison o per il bioscopio dei fratelli tedeschi Skladanowsky[115], erano concentrati su figure di performers che si muovevano in spazi schiacciati, il più delle volte su fondali scuri in modo da enfatizzare i movimenti del corpo, richiamando dunque le esperienze di Marey e Muybridge[116].

Molti dancefilm origini tra le prime immagini in movimento realizzato tra il 1894 e il 1910 erano interpretati da danzatori che venivano dal vaudeville e dal burlesque, come *Karma* (1902), *Little Lillian Toe Dancer* (1903) e *Betsy Ross Dance* (1903).

Le prime immagini filmate di danza furono principalmente registrate e diffuse in funzione del film e della sua trama, oppure per conservarne la memoria. Si poteva utilizzare il linguaggio del corpo e della danza per soddisfare le esigenze di narrazione, di dettaglio e di spiegazione di un film - come ad esempio nella partecipazione di Ruth St. Denis in *Intolerance* (1916)[117] (fig. 11) di D. W. Griffiths - oppure adoperare la tecnologia cinematica per registrare le immagini di danza, ai fini dell'archiviazione e

Figura 11. Fotogramma del film *Intolerance* di David Wark Griffith, con Ruth St, Denis, 1916.

---

115 I fratelli Skladanowsky avevano inventato un apparecchio molto simile a quello dei fratelli Lumiére, addirittura anticipandoli con una prima proiezione tenutasi a Berlino pochi mesi prima di quelli, ma tuttavia l'invenzione dei Lumiére ebbe come sappiamo maggior fortuna. La storia è narrata anche in un documentario di Wim Wenders, *I fratelli Skladanowsky* (1996).

116 Cfr. Tom Gunning, *Loïe Fuller and the Art of Motion: Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema,* in: Richard Allen, Malcolm Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson,* Amsterdam University Press, 2003, pp. 77-78.

117 *Intolerance*, David Wark Griffith con Ruth St, Denis, 1916. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=AV67tf4JYRI (22/10/2021).

conservazione[118]. Dal 1902 al 1906, Peter Elfelt, primo regista danese, filmò per la prima volta l'esecuzione del Royal Danish Ballet[119] che presentava delle differenze tra la versione dal vivo e quella filmata, in cui i ballerini, oltre a essere coscienti della presenza della cinepresa, erano costretti a muoversi in uno spazio più limitato rispetto al palco. In questi film, i primi ad aver registrato delle scene di balletto, si vede come la cinepresa fosse ferma, mentre i performer eseguono le loro figure, apparentemente apposta per la cinepresa e distaccate dallo spettacolo vero e proprio.

Sebbene la produzione di *screendance* finalizzata alla conservazione e documentazione storica delle coreografie, o all'archiviazione di dati inerenti spettacoli di danza professionali, fosse ancora il principale risultato di questo tipo di attività pratica, contemporaneamente con i primi esperimenti di montaggio iniziarono ad aumentare anche le realizzazioni di *screendance* in cui era maggiore la componente creativa, e più focalizzata sul corpo e sulla performance artistica.

**L'avvento del montaggio**

Se quando furono creati i primi film muti era sufficiente la novità di poter vedere riprodotta la realtà di oggetti o persone che si muovevano, senza necessità di una trama o di una narrazione[120], ciò che portò veramente un progresso nella pratica cinematografica fu l'avvento del montaggio[121], grazie alla cui tecnica si incominciò a pensare il cinema in una maniera più matura, potendo inserire nei film narrazioni più complesse, o effetti fantastici, e nei film di danza iniziando a strutturare una vera e propria grammatica della *screendance*. Il ritmo del montaggio infatti poteva dialogare,

---

[118] Su quest'ultimo aspetto, e la funzione dei filmati d'epoca per la ricostruzione delle coreografie, si veda: Anna Pakes, *Choreography Invisible*. *The Disappearing Work of Dance,* Oxford University Press, Oxford 2020.

[119] Cfr. Rebecca Schwartz-Bishir, *Musical Expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide Variation*, in: Melanie Bales, Karen Eliot (a cura di), *Dance on Its Own Terms. Histories and Methodologies*, Oxford University Press, Oxford 2013 nota 21 p. 361.

[120] Ken Dancyger, *The Technique of Film and Video Editing. History, Theory, and Practice*, Focal Press, Waltham (MA) 2002, p. 3.

[121] Il montaggio è la figura chiave del linguaggio cinematografico, ovvero quella fase della post-produzione di un film in cui si dispongono le singole inquadrature nell'ordine narrativo previsto dalla sceneggiatura e dal regista. Questo termine deriva dall'architettura e si riferisce al processo di costruzione di un edificio assemblando diverse parti.

scontrarsi, oppure sostenersi con quello della danza, contribuendo a trasformare il movimento della danza in una nuova opera che non era più la performance dal vivo.

Le prime creazioni di cine-danza, dopo un breve periodo in cui la cinepresa veniva lasciata ferma sul treppiede a riprendere la scena, utilizzavano principalmente effetti primitivi della tecnica cinematografica[122], come il montaggio incrociato e le riprese ravvicinate per ottenere una semplice cooperazione tra la danza e la tecnologia cinematografica. Dalla prospettiva odierna, quei cambi di inquadratura, i semplici movimenti del corpo, gli effetti delle immagini in bianco e nero, il linguaggio di quelle immagini in movimento e l'utilizzo di un montaggio rudimentale, pur apparendoci relativamente semplici rivelano un forte stile estetico moderno e caratteristiche tipiche della prima era dell'industrializzazione. Non sorprende dunque il pensiero di quegli studiosi che vedono il film muto e i primi tentativi di montaggio come un'anticipazione del cinema d'avanguardia[123].

In questo senso sicuramente il pioniere della tecnica del montaggio fu il regista francese Georges Méliès (1861-1938) che intuì la capacità immaginativa del film, anticipando in un certo senso l'idea di "effetto speciale" e riuscendo in questo modo a «raccontare storie con una singola scena, per narrare le quali molti altri film-makers avrebbero dovuto utilizzarne decine o centinaia»[124]. E già in queste prime sperimentazioni Méliès introdusse scene di danza, ad esempio in *Le Cake-Walk infernale* (1903)[125] (fig. 12) e *La Lanterne magique* (1903) in cui la danza era parte di una sorta di performance teatrale, con giochi di magia, probabilmente già esistente come spettacolo teatrale, e la tecnica cinematografica veniva usata per rendere più verosimili sparizioni e apparizioni.

Anni più tardi la tecnica del montaggio verrà teorizzata coscientemente nell'ambito dell'avanguardia sovietica, a iniziare dalla scuola di Lev Kuleshov, fondatore nel 1919 della prima scuola di cinematografia al mondo, la VGIK o Gerasimov Institute of

---

[122] Per una contestazione del termine primitivo applicato al cinema dei primordi cfr. Adam Barker, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Bloomsbury Publishing, London 2019, pp. 96-97.

[123] Cfr. William Verrone, *Adaptation and the Avant-Garde. Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice,* Bloomsbury Publishing, London 2011, pp. 57-58.

[124] Cfr. Elizabeth Ezra, *Georges Méliès*, Manchester University Press, Manchester 2000, pp 33-34.

[125] *Le Cake-Walk infernal*, Georges Méliès, 1903. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=t5YhbY0OUiU (u.v.22/10/2021).

Figura 12. Fotogramma del film *Le Cake-Walk infernal* di Georges Méliès, 1903.

Cinematography di Mosca, e primo grande teorico del film e del montaggio sovietico, di cui fu allievo anche Sergei Eisenstein. La scuola russa di montaggio divenne molto popolare in tutta Europa, influenzando enormemente la pratica dei registi espressionisti tedeschi e l'immaginario dei surrealisti.

Kuleshov - è famosa la scoperta del così detto effetto Kuleshov per il quale la stessa espressione di un attore filmata poteva essere interpretata in numerosi modi, anche diametralmente opposti, a seconda di dove veniva montata - dimostrò infatti che il montaggio poteva alterare persino la percezione psicologica degli spettatori, dal momento che

> it was quite clear to us that cinema has its own special means of influencing its viewers, since the effect of cinema on the viewer was radically unlike the effect of other entertainments and spectacles[126].

[126] Ronald Levaco (a cura di), *Kuleshov on Films. Writings by Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, p. 44.

È importante a questo proposito ricordare come Kuleshov parlasse di «dynamic image of dance» a proposito del montaggio, come risultato di riprese fatte da diversi angoli e in diversi tempi[127]. Un esempio di *screendance* la cui "forma" deriva dalle teorie di Eisenstein, e forse l'apice dell'incontro tra coreografia e montaggio nel suo cinema, è da individuare nella scena del balletto degli oprichniki del film di Eisenstein *Ivan il Terribile* (1944), esempio di montaggio verticale[128], frutto di riflessioni che, ci piace pensare, ebbero forse la loro origine proprio nei rapporti tra lui e Mei Langfang di cui si è parlato.

È proprio in questo momento, pertanto, che cineasti e protagonisti dell'industria cinematografica hanno iniziato a scegliere con consapevolezza quali tipi di film realizzare e, attraverso la propria pratica creativa, hanno contribuito a spostare gradualmente i film da un'arte commerciale, narrativa e industrializzata a un campo artistico che si sviluppava interagendo continuamente e vivacemente con l'arte moderna. L'ascesa del movimento cinematografico d'avanguardia europeo ha una relazione molto stretta con il vigoroso movimento dell'arte moderna che proprio in quel momento si stava affermando in vari paesi europei.

**Le forme (*xing*) della *screendance* e il cinema d'avanguardia tra anni Dieci e anni Trenta.**

È facile rendersi conto che i film sperimentali più importanti di questo periodo sono tutti influenzati da alcuni movimenti apparsi nel campo della pittura o dell'arte. Si potrebbe perfino affermare che il movimento cinematografico d'avanguardia è una sorta di estensione delle tendenze dell'arte modernista europea nel campo del cinema. Nello stesso periodo, apparso quasi insieme al dadaismo e ai film astratti, nacque il Surrealismo, che fu forse il movimento d'avanguardia ad avere la maggiore e più

---

[127] Cfr. Ana Hedberg Olenina, *Psychomotor Aesthetics, Movement and Affect in Modern Literature and Film,* Oxford University Press, Oxford 2020, p.106. Cfr. anche Eadem, *Moto-Bio-Cine-Event: Construction of Expressive Movement in Soviet Avant-Garde Film*, in Douglas Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 86-87.

[128] Cfr. Al La Valley, Barry P. Scherr (a cura di), *Eisenstein at 100. A Reconsideration,* Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) and London 2001, pp. 179-180.

duratura influenza sul cinema del continente europeo[129].

Tra le prime avanguardie che ebbero un approccio all'arte fortemente multidisciplinare e multimediale, è necessario accennare a Futurismo e movimento Dada: il primo, nato nel 1909, ma attivo in ogni campo della creatività fino almeno agli anni Quaranta; il secondo, nato durante la prima guerra mondiale, nel 1916, in varie sedi europee, e con una vocazione fortemente internazionalista.

Con il Futurismo, e poi con il movimento Dada, si moltiplicano le forme di contaminazione tra arti visive e danza e teatro, e con l'affermarsi del mezzo cinematografico si verificano diversi episodi che anticiparono alcune forme (*xing*) che in seguito avrebbe assunto la *screendance*. Tale fenomeno fu facilitato dall'estrema commistione di mezzi e linguaggi artistici differenti che caratterizzava l'attività di molte avanguardie: la diffusione del concetto di opera d'arte totale di origine wagneriana, infatti, portò a ricercare un tipo di operatività artistica in cui i confini tra pittura, arti applicate, scultura, ed anche performance e musica, erano sempre più sfumati, nel momento in cui tutti questi linguaggi contribuivano alla riuscita espressiva di un'opera d'arte, e anche all'abbattimento del confine tra vita e arte, in una sorta di sintesi delle arti[130].

La sperimentazione e la commistione di diversi media diventò per gli artisti futuristi una pratica comune, e un esempio emblematico fu lo spettacolo ispirato a *Feu d'artifice*, di Igor Stravinsky, che andò in scena al Teatro Costanzi di Roma nel 1917, in cui appariva una scenografia progettata da Giacomo Balla in modo che delle forme astratte cambiassero colore tramite un sofisticato effetto di luci colorate, accese o spente a seconda della musica in modo da cambiare la percezione dell'ambiente da parte del pubblico[131].

E anche il cinema ovviamente fu un medium esplorato precocemente dai futuristi, che crearono anche un breve episodio di danza su schermo, seppur breve: il film muto

---

[129] Cfr. Michael Richardson, *Surrealism and Cinema*, Berg, Oxford - New York 2006, pp. 1-26.

[130] David Roberts, *The Total Work of Art in European Modernism,* Cornell University Press, Ithaca (NY) 2011, pp. 1-11.

[131] Lo studio più approfondito è: Elena Gigli, *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla,* De Luca, Roma 2005.

perduto *Vita futurista* (1916), girato a Firenze dal futurista Arnaldo Ginna con la collaborazione di altri futuristi, tra cui Balla. Uno degli episodi del film, infatti, era intitolato *Danza dello splendore geometrico* di cui resta solo un fotogramma, e dove, stando alla descrizione del regista, era ripresa una danza «dinamico ritmica»[132] di donne con costumi di carta stagnola che creavano intersecazioni di raggi luminosi, e resa onirica utilizzando una primitiva tecnica di montaggio cinematografico, usata per sovrapporre diverse immagini e piani, stile che poi si svilupperà pienamente con il Surrealismo[133]. E questo dà la misura di quanto lo sperimentalismo di questi artisti fosse coraggioso, ormai in una zona intermedia tra pittura, cinema e performance coreografica. D'altra parte lo stesso Arnaldo Ginna, insieme al fratello, già dal 1912 aveva ideato la cinepittura, ovvero una tecnica di ripresa cinematografica per cui i fotogrammi venivano colorati a mano in modo da aggiungere effetti cromatici fantasiosi sulla pellicola filmica, e tra gli esperimenti fatti, brevi film di circa 200 metri di pellicola, purtroppo perduti, ve ne era anche uno intitolato *La Danza*[134].

Unico film futurista ad esserci arrivato intero è *Thais* (1916) di Anton Giulio Bragaglia, con delle scenografie antinaturalistiche di Enrico Prampolini. Secondo la studiosa Elisa Uffreduzzi, la cantante lirica russa Ileana Leonidoff, notata e ingaggiata dal regista Bragaglia, intraprese la sua carriera di danzatrice e coreografa proprio dopo aver recitato nel film futurista[135], e la breve coreografia che appare nel film dopo il secondo titolo, con la quale si presenta il personaggio di Bianca Belincioni Stagno, sarebbe una creazione della stessa Leonidoff[136]. Inoltre, non essendo questo intermezzo di danza funzionale alla narrazione, si desume che fosse solo un pretesto inserito nel film dal regista per dare alla Leonidoff la possibilità di esprimersi in quella disciplina che stava

---

[132] Arnaldo Ginna*, Note sul film d'avanguardia intitolato VITA FUTURISTA, (1965)*, in: Mario Verdone (a cura di), *Manifesti futuristi e scritti teorici, di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Longo Editore, Ravenna 1984, p. 261.

[133] Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001, p. 47.

[134] Cfr. Mario Verdone (a cura di), *Manifesti futuristi e scritti teorici, di Arnaldo Ginna e Bruno Corra,* Longo Editore, Ravenna 1984, p. 9.

[135] Elisa Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Aracne Editrice, Roma 2017, pp. 199-200.

[136] Cfr. ivi, p. 203.

iniziando a praticare[137]. In seguito la Leonidoff comparve in altri film, a cavallo degli anni Venti - *Attila* (1918), *Saffo* (1918), *Venere* (1919) e *Il Principe di Kaytan* (1922) - in cui probabilmente interpretò delle scene di danza funzionali alla trama del film[138].

La consapevolezza che questa costante ibridazione tra le arti, figlia della "visone" dell'epoca in Europa, ovvero del contesto culturale, abbia facilitato l'emergere di una forma (*xing*) di *screendance* autonoma, è rafforzata dalla presenza di alcuni episodi specifici. Il film *Ballet Mecanique* del 1924, che si può definire come «a film exploration of rhythmic structures in movement and music»[139] considerato un massimo capolavoro del cinema astratto e dada, fu girato dal pittore Fernand Leger, che partito da premesse cubiste aveva poi seguito la rivoluzione dei ribelli dada, gruppo nato in tutta Europa dal 1916, in reazione all'orrore della prima guerra mondiale. Fernand Leger, intenzionato a aprire i suoi orizzonti al di là della pittura - e questo è già dimostrato dai costumi e dal set per il balletto *Skating Rink* che Fernand Leger disegna nel 1922[140] - elaborò l'idea del film astratto incontrandosi con Dudley Murphy, regista del film *Danse Macabre* (1922) che aveva iniziato la sua carriera a Hollywood, e il musicista, e allievo di Igor Stravinsky, George Anteil, su consiglio del poeta Ezra Pound[141]. È perfettamente logico che in questo tipo di contesto venga realizzato anche *Entr'acte* (1924) , di René Clair, da un soggetto dell'artista dada Francis Picabia, in cui apparve la famosa sequenza della ballerina vista da sotto, e che il critico George Baker ha definito «a work between mediums, an interrelationship of forms, a hybridization of the image»[142]. E Picabia, che anche era stato pittore, ripeterà questa ibridazione estrema anche con la performance *Ciné-sketch* (1924), in cui si mescoleranno teatro, cinema,

---

[137] Cfr. ivi, p. 204. Per l'analisi molto approfondita della sequenza di danza si veda ivi, pp. 204-206.

[138] Cfr. ivi, pp. 206-208.

[139] James Monaco, *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media,* Oxford University Press, New York - Oxford 1981, p. 38.

[140] Cfr. Carolyn Lachner (a cura di), *Fernand Léger,* catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, Febr. 15 - May 12, 1998), New York 1998, p. 267.

[141] Cfr. Judi Freeman, *Léger's Ballet Méchanique*, in: Rudolf E. Kuenzli (a cura di), *Dada and Surrealist Film*, The MIT Press, Cambridge-London 1996, p. 31.

[142] George Baker, *Entr'acte*, in «October», v. 105, Summer 2003, p. 160 (pp. 159-165).

musica e pittura[143].

Tutte queste esperienze trovano la loro apoteosi nel movimento surrealista, in quanto il Surrealismo trovò nel mezzo cinematografico una forma ideale per esprimere l'atmosfera del sogno e della psiche, che era un punto principale della sua estetica. Infatti, sin dal *Manifesto del Surrealismo* del 1924 scritto da Andrè Breton, il Surrealismo si caratterizzò per due indirizzi distinti ma complementari: da un lato si attua l'espressione del proprio inconscio per immagini riconoscibili deformate o giustapposte, simulando l'effetto del sogno, tecnica utilizzata ad esempio da Salvator Dalì e da Paul Delvaux per la pittura, e da Man Ray e Meret Oppenheim per la scultura; dall'altro lato acquista enorme importanza l'elemento casuale e automatico, già intuito dai dadaisti, per cui si incoraggia l'uso del disegno e della pittura non guidati dalla razionalità cosciente dell'artista. In questo contesto le tecniche di montaggio cinematografico, consentendo sovrapposizioni di immagini, salti repentini di tempo o di luogo all'interno della narrazione, accostamenti inaspettati e bizzarri, diventano un valido alleato della prassi surrealista, e ne sono dimostrazione i film di Luis Buñuel, nei quali il surrealismo cinematografico raggiunge il suo apice[144].

Precedentemente, un notevole numero di esperimenti fatti dagli artisti con la pellicola dimostra quanto essi fossero attratti dalle possibilità tecniche del cinema, vedendo nel film un linguaggio molto affine alla propria poetica. Questa tendenza è ben rappresentata dal cortometraggio girato da Duchamp nel 1924, *Anémic Cinéma* (il titolo è composto dalla parola "cinema" e dall'anagramma "anemic", costruendo uno dei giochi di parole tipici inventati usualmente dall'artista), in cui erano filmati dei dischi con disegnate spirali che giravano continuamente. Nel 1928 invece Man Ray girò *L'étoile de mer*, in cui alternava visuali sfocate e primi piani stranianti di oggetti nel tentativo di utilizzare un tipo di linguaggio poetico nel film, e inserendo anche testi poetici di Robert Desnos[145].

---

[143] Cfr. Ivi, p. 165.

[144] Cfr. Valentina Cordelli e Luciano De Giusti (a cura di), *L'occhio anarchico del cinema, Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano 2001.

[145] Scott MacDonald, *Adventures of Perception. Cinema as Exploration*, University of California Press, Berkeley (CA) 2009, p. 104.

Proseguendo verso gli anni Trenta, altre piccole produzioni pionieristiche mostrarono i primi germogli di immagini di danza sperimentale, dimostrando talora come l'influenza dell'estetica e delle forme avanguardistiche europee arrivasse anche negli Stati Uniti, fatto evidente a un'analisi e comparazione di due film concentrati su un soggetto analogo, il movimento delle mani.

*Hände: Das Leben und die Liebe eines zärtlichen Geschlechts* [*Mani: vita e amori del gentil sesso*] (1928)[146] (fig. 13) fu un esperimento girato in Europa dalla fotografa Stella F. Simon insieme con il giornalista di origine ungherese Miklós Bándy, alias Nicolas Baudy, fortemente influenzato dal linguaggio delle coeve avanguardie europee, che la Simon assorbì evidentemente nel suo lungo soggiorno per studiare cinema e fotografia a Berlino. Nel film infatti si possono osservare delle danze di mani, che emergono da una cornice e da un fondo nero, completamente decontestualizzate, o sono sovrapposte all'immagine di acqua e di onde, o combinate con pietre in modo da ricordare forme organiche, a volte in un dialogo a due pacato e lirico, a volte in gruppi numerosi e con un ritmo molto frenetico. Le mani non si toccano, e non toccano quasi mai oggetti, ma creano forme e cercano di afferrare lo spazio vuoto, in un modo molto astratto e decorativo, nonostante si percepisca il tentativo di farne personaggi che narrino una storia d'amore[147]. Il film venne peraltro recensito da Alfred H. Barr, di lì a breve futuro e celebre direttore del Museum of Modern Art di New York, sul periodico sovietico «Kino»[148].

L'influenza delle avanguardie europee sul film della Simon, e del surrealismo soprattutto, è molto forte e potente, e analizzando un altro film girato invece negli Stati Uniti pochi anni dopo, si può vedere come l'approccio avanguardistico venga ammorbidito e adeguato a un film più interessato al movimento da un punto di vista coreografico, espressivo e umano.

---

[146] *Hände: Das Leben und die Liebe eines zärtlichen Geschlechts* [*Mani: vita e amori del gentil sesso*], Stella F. Simon, 1928. Cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=izEKZ20-UWA (u.v.22/10/2021).

[147] Cfr. Emma Widdis, *Socialist Senses. Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917–1940*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2017, p. 158.

[148] Cfr. Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA) 2002, pp.175-177. Cfr. anche: Richard Meyer, *What is Contemporary Art?,* MIT Press, Cambridge (MA) 2013, pp. 99-100.

Molto probabilmente l'architetto americano Norman Bel Geddes prese ispirazione dal film berlinese della Simon per girare il suo Miss Tilly Losch in *Her Dance of the Hands* (1930-33)[149] (fig. 14), in cui era filmato il movimento delle mani della danzatrice berlinese Tilly Losch, avendo cura di utilizzare uno sfondo scuro, e far vestire in nero la protagonista affinché fossero esaltate le pose e le forme che le mani assumevano, e raggiungendo altresì un risultato fortemente astratto, e privo di elementi narrativi. Iniziando con scene, girate con cinepresa rigorosamente fissa, in cui si vedono solo le mani "danzare" tra loro, decontestualizzate, in seguito entrerà nell'inquadratura anche il viso della danzatrice, suggerendo un dialogo molto intimo tra le sue espressioni facciali e il movimento delle mani che vi corrisponde precisamente dal punto di vista espressivo[150], e tradendo un'attenzione particolare per la forma del movimento, che di certo fu il contributo della danzatrice all'idea del film. A differenza del suo antecedente berlinese, peraltro, è possibile notare un ammorbidimento molto marcato dei toni frenetici e spigolosi da avanguardia, a favore di un'atmosfera più lirica e armonica, proprio in funzione di una maggiore esaltazione dell'aspetto coreografico.

Tra gli anni Venti e Quaranta vennero registrate opere in cui l'attenzione era concentrata sul linguaggio coreografico moderno, che nel film trovava un modo alternativo per diffondersi e evidenziare particolari della danza altrimenti ignorati. È il caso di *Hexentanz* [*Danza della strega*] di Mary Wigman, coreografa tedesca allieva di Rudolf Laban e esponente del movimento della Freie Tanz, che essendo danzatrice e coreografa costruiva da sé le proprie coreografie. Per quanto riguarda *Hexentanz*, la danza delle streghe, lo spettacolo fu composto dalla Wigman nel 1914, rappresentato la prima volta nel 1926, ma filmato solo nel 1930[151]. La cinepresa è inizialmente fissa, ma in un secondo tempo per seguire l'avvicinarsi della danzatrice abbassa l'angolo del punto di vista, con una visione ravvicinata, e attenzione ai particolari del movimento, che in uno

---

[149] *Miss Tilly Losch in her dance of the hands,* Norman Bel Geddes, 1930. Cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=jpz1YDMXl3c (u.v.30/12/2021).

[150] Cfr. Jan Christopher Horak, *Early American Avant-garde Cinema*, in: Cynthia Lucia, Roy Grundmann, Art Simon (a cura di), *American Film History. Selected Readings, Origins to 1960,* Wiley Blackwell, Malden (MA) - Oxford 2016, p. 208.

[151] *Mary Wigman tanzt, Aus dem Bundesarchiv*, Mary Wigman 1930. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFlJ5c (u.v.22/10/2021).

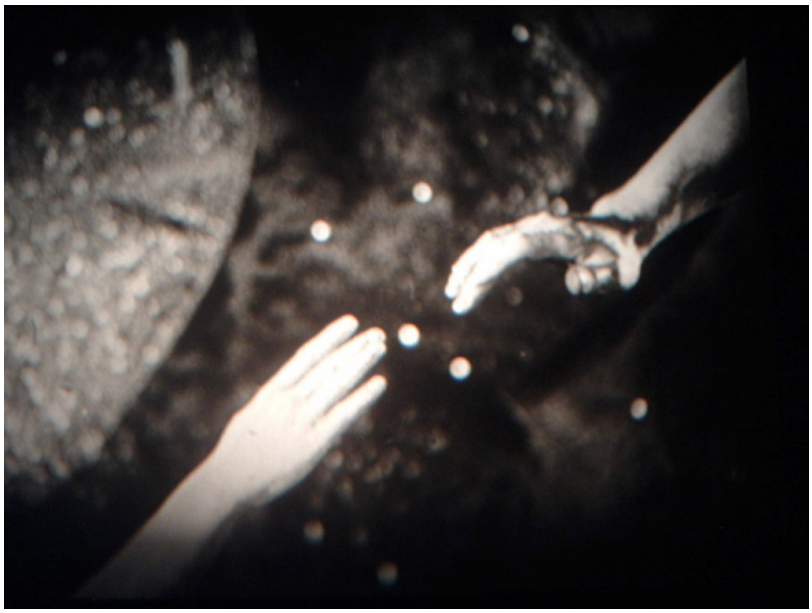


Figura 13. Fotogramma del film *Hände: Das Leben und die Liebe eines zärtlichen Geschlechts* [*Mani: vita e amori del gentil sesso*], di Stella F. Simon, 1928.

Figura 14. Fotogramma dal film *Miss Tilly Losch in her dance of the hands* di Norman Bel Geddes, 1930.

spettacolo dal vivo non sarebbe stata possibile. Osservazione a parte merita l'uso di sonoro in questo frammento, una cadenza marziale e ritmica di percussioni che rammenta certe forme di teatro giapponese, che fa da contrappunto ai movimenti della danza, dimostrando come l'inserimento del sonoro nella tecnica cinematografica apra a nuove forme e prospettive per la *screendance*, essendo l'aspetto ritmico-musicale una componente fondamentale della danza. Il film, sebbene sia un frammento della durata di poco più di due minuti, ha l'innegabile pregio di aver conservato questa coreografia fondamentale, utile per ricostruire il percorso formale stilistico della Wigman, che altrimenti sarebbe andata perduta[152].

L'eredità del cinema d'avanguardia degli anni Venti e trenta sarà raccolta e portata verso ulteriori sviluppi formali da alcuni altri artisti di avanguardia. Len Lye, neozelandese trasferitosi in Gran Bretagna, nel film animato sperimentale *Rainbow Dance* (1936)[153] (fig. 15) - che il regista Alberto Cavalcanti definì in seguito «perhaps the first essay in film ballet»[154] - applicò effetti direttamente sulla pellicola - coloritura, graffiatura, timbratura, sporcatura etc. - e costruisce su uno sfondo di forme astratte in movimento una danza di silhouette fotografiche del performer Rupert Doone. Il film, nato come spot per il servizio bancario delle poste britanniche, risultò essere un'opera immediata e accattivante, in cui la narrativa da balletto era costruita su energie dell'ambiente naturale rappresentate graficamente da onde, pioggia e schermi di colore che si sovrapponevano, continuando ad invadere e animare il corpo del protagonista, in un mondo per metà disegnato e per metà fotografico[155].

Prodotto discendente da quel contesto è stato anche il corto *Pas de Deux*[156] creato nel 1968 dal maestro dell'animazione scozzese Norman McLaren (fig. 16), in cui sono

---

[152] Cfr. Ito Tsitsou, Lucy Weir, *Re-reading Mary Wigman's Hexentanz II (1926): the influence of the non-Western 'Other' on movement practice in early modern 'German' dance*, in «Scottish Journal of Performance», v. 1, n. 1, December 2013, pp. 63-64.

[153] *Rainbow Dance,* Len Lye, 1936. Cfr. online: www.youtube.com/watch?v=JpVrIjj8mhU (u.v. 22/10/2021).

[154] Alberto Cavalcanti, *Presenting Len Lye,* in «Sight and Sound», v. XVI, Winter 1947-1948, p. 135.

[155] Cfr. Luke Smythe, *Len Lye: the Vital Body of Cinema*, in «October», v. 144, Spring 2013, p. 85.

[156] *Pas de deux,* Norman McLaren, 1968. Cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=j69mePDyZ7A (u.v.22/10/2021).

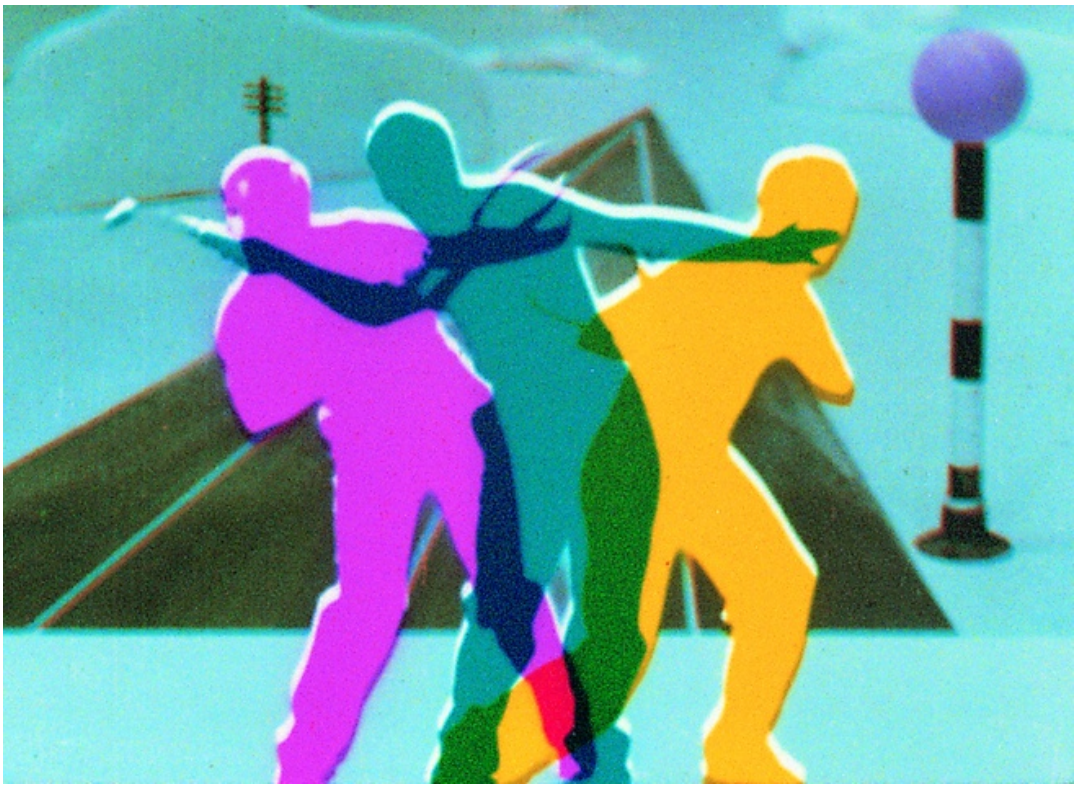


Figura 15. Fotogramma dal film *Rainbow Dance* di Len Lye, 1936.

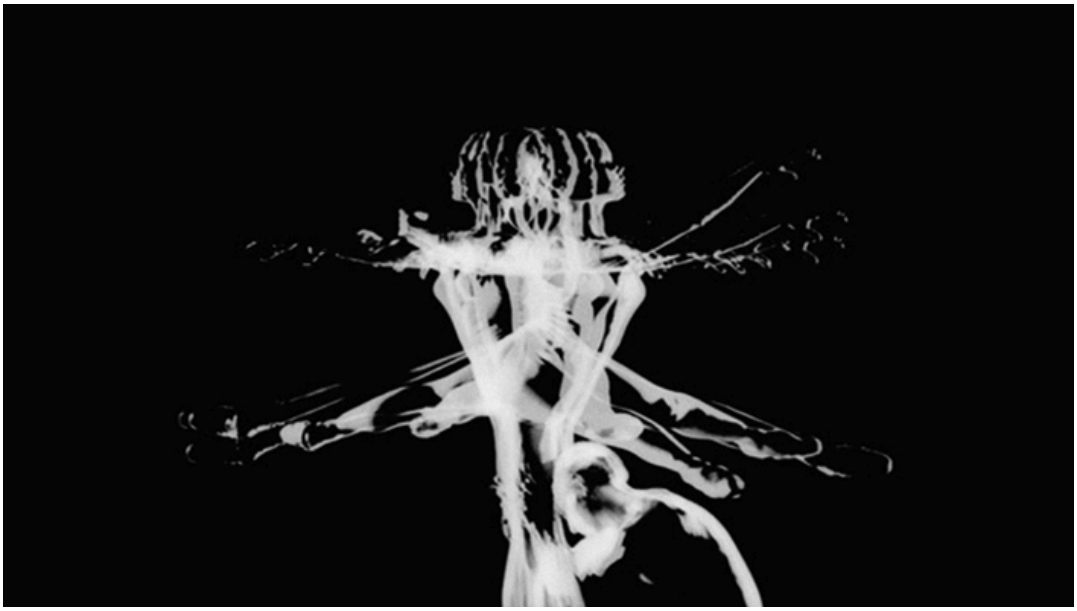


Figura 16. Fotogramma da *Pas de deux* di Norman McLaren, 1968.

pienamente mostrate le potenzialità fotografiche e di editing dell'illusione dell'animazione. Le due figure riprese mentre danzano sono in bianco su fondo nero, quasi un effetto di immagine invertita in negativo, e creano uno strano effetto di moltiplicazione del movimento, che in un certo senso ricorda gli esperimenti di Marey e Muybridge. L'astrattismo e la semplicità, vicino all'essenza dell'azione, creano una sensazione di mistero e di sospensione notturna. Il grande valore formale di questo episodio di *screendance* è che l'effetto filmico di animazione è stato ottenuto esclusivamente in fase di montaggio e postproduzione, essendo invece il movimento del balletto piuttosto convenzionale e girato insieme precedentemente[157].

Come si è visto, le iterazioni tra danza e schermo nel corso del primo XX secolo fanno parte di un tessuto culturale e artistico molto elaborato, in cui la convinzione che lo sviluppo dei movimenti artistici moderni fosse soggetto a un movimento storico progressivo, simile all'andamento evolutivo definito da Darwin nel campo della biologia, si coniuga con una particolare attenzione alle invenzioni scientifiche e tecniche in particolare per le loro inedite potenzialità espressive, e la tendenza a intersecare i diversi domini disciplinari artistici alla ricerca di nuovi risultati estetici. È in questo contesto che nascono le forme in cui danza e schermo si incontrano per esprimere nuovi tipi di contenuti artistici, la cui originalità dipende proprio dall'esaltazione reciproca delle caratteristiche espressive dei due linguaggi, facendone forme, più che multimediali, intermediali, in quanto riferibili in un certo senso a un nuovo media con un suo potenziale di creare nella sua forma specifica[158].

---

[157] Cfr. Nicola Dobson, *Norman McLaren between the frames*, Bloomsbury, London-New York 2018, p. 128.

[158] Cfr. definizione in: Friedrich Block, *The Form of the Media: the Intermediality of Visual Poetry*, in: Winfried Nöth (a cura di), *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*, Mouton de Gruyter, Berlin-New york 1997, pp. 713-730: p. 718.

## I. 3. 2 Trasformazioni della visione (*xiang*) e adattamenti delle nuove forme (*xing*) artistiche: percorso storico della *screendance* cinese

La *screendance* cinese si è sviluppata attraverso un percorso analogo e differente, per definizioni e pratiche, rispetto alla stessa disciplina artistica emersa in Occidente. Il bagaglio di valori filosofici e artistici derivato dalle sue radici culturali plurimillenarie, costituente i pilastri della sua stessa civiltà, si dovette incontrare e scontrare con un processo di occidentalizzazione in cui la Cina venne coinvolta dalla fine del diciannovesimo secolo. La trasformazione coraggiosa verso l'industrializzazione e la modernizzazione tecnologica portò ogni valore fondamentale della società cinese a confrontarsi direttamente con la scala dei valori occidentali, finendo per dover affrontare degli inevitabili mutamenti.

In questo paragrafo verranno esaminati gli elementi storici più rilevanti, individuati e riconosciuti come le maggiori cause dei cambiamenti di visone *xiang*, che dunque contribuirono alla formazione e alla definizione delle forme *xing* della *screendance* cinese contemporanea attraverso tre fasi di sviluppo dal 1905 agli anni Settanta. Dall'ultimo periodo dell'impero Manchu, quando dominavano le arti dell'*élite* culturale, si arrivò attraverso un cambiamento epocale alla prima Repubblica di Cina (1912) in cui la più bassa classe sociale dei commercianti fu elevata al grado più alto della società, e fu introdotta l'industrializzazione. In seguito, la seconda repubblica (1949) rimpiazzò la prima promovendo la classe dei lavoratori nella nuova struttura statale, e guidando cosi la direzione della letteratura e di tutte le arti visive e performative per tre decenni dalla fondazione. In seguito, alla fine degli anni Settanta, una significativa riforma sociale e politica avrebbe inaugurato un nuovo corso per la nazione, aprendo le porte alle nuove sfide dell'età contemporanea. Che cosa successe tra questi cambiamenti, veri e propri shock culturali, e che impatto questi ebbero sulla formazione della *screendance* cinese, sulla definizione delle sue diverse forme e pratiche, e sulla sua diffusione sarà l'oggetto di questo capitolo.

La *screendance* cinese è una disciplina artistica relativamente nuova ed emergente, ma

con un percorso storico che affonda le sue fondamenta in migliaia di anni di civiltà, ed è pervenuta al suo stato attuale passando per quattro periodi principali di formazione e sviluppo, parallelamente ai mutamenti del flusso di eventi della storia cinese del Novecento. Da un lato si tratta di un fenomeno che ha acquistato una sua identità nazionale e popolare, dall'altro è stato possibile grazie al succedersi delle esperienze di artisti formatisi accademicamente e professionalmente, che hanno saputo adattarsi ai nuovi media artistici attraverso le varie ondate di rivoluzione e innovazione tecnologica. Le chiavi di lettura adottate saranno dunque le coordinate dello *xing* per i cambiamenti di forma, e dello *xiang* per il parallelo mutare delle visioni, soggette alle specifiche strutture sociologiche e socioeconomiche della società in Cina, cosi come alla cornice politica che ha promosso e protetto i valori etici ed estetici degli specifici periodi storici.

## 1. Fase I. I "primordi" della *screendance* in Cina: la nascita da due discipline distinte (1905-1911)

In Cina, la visione concettuale alla base del periodo dell'impero Manchu[159] si stabilizza non appena le fazioni defini**sc**ono le dottrine cinesi artistiche e culturali dominanti, e le antiche *élite* cinesi politiche e culturali, conosciute come "nobili", furono scelte attraverso dei rigidi esami a tre livelli per dare accesso al ruolo di nuovi funzionari della corte imperiale. Essi furono addestrati, testandone la conoscenza del Confucianesimo, per le loro carriere nella corte imperiale e negli uffici del governo, mentre il loro tempo libero era perlopiù indirizzato dal Taoismo. I "nobili" crearono delle arti cinesi erudite elitarie e le fecero diffondere nei loro circoli sociali. Un'arte astratta con uno specifico immaginario cominciò a comunicare tra le *élite* attraverso i loro simboli a livello filosofico, veicolando dei contesti sofisticati. Le arti dell'*élite* durarono oltre mille anni con le stesse visioni concettuali, e con le forme artistiche delle discipline tradizionali della calligrafia e dei dipinti a inchiostro, e anche della musica, tutte riflettendo

[159] Cfr. Mark C. Elliott, *The Manchu Way. The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*, Stanford University Press, Stanford 2001.

completamente i valori estetici derivati dalla loro civiltà. Le *élite* cinesi rimasero orgogliose delle loro tradizioni culturali e per secoli non si interessarono di apprendere le arti e le tradizioni culturali occidentali, finché la tendenza cambiò nei primi anni del Novecento.

Mentre in Europa nascevano gli stati moderni e si formava un primitivo sistema capitalista, l'impero Ming (1368-1644) dominava ancora il mondo in termini di produzione economica e di potenza come stato. La prosperità supportò la popolarità dei teatri cinesi divisi in Scuola d'*élite*[160] e Scuola popolare[161]. Il primo gruppo riguardava un divertimento puramente letterario, mentre il secondo era più un mezzo di edificazione atto a penetrare le masse e promuovere i valori cinesi tradizionali.

Quando l'impero Manchu si trovò costretto ad affrontare le sfide militari dell'Occidente alla sua porta, le moderne flotte navali europee e la loro Compagnia delle Indie Orientali forzarono la corte imperiale Manchu ad aprirsi al commercio, che era un concetto completamente estraneo. La corte imperiale Manchu offrì un piano di riforma piuttosto lento nella risposta per salvare il suo impero, troppo ridotto e troppo in ritardo rispetto alla maggior parte dei visionari rivoluzionari cinesi del tempo. Una rivoluzione portò la Prima Repubblica sul territorio cinese, e iniziò il processo di industrializzazione e modernizzazione. Il gruppo socio-economico dei commercianti per la prima volta nella storia cinese salì di livello sociale. I valori stranieri, introdotti dagli industriali cinesi educati in Occidente, divennero sempre più dominanti nella Prima Repubblica cinese, in conflitto diretto con i valori cinesi tradizionali.

Tra gli intellettuali e artisti cinesi che portarono valori occidentali in Cina, una giovane nobile entrò nella storia della danza moderna cinese del Novecento, diventando la prima danzatrice a far incontrare la danza cinese e quella occidentale, in quanto formatasi internazionalmente e unica cinese ad apprendere la danza moderna occidentale, e a

---

[160] Per approfondire cfr. Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China 1368-1644*, Routledge, London 2005.

[161] Cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, NIS, Roma 1997.

gettare inconsapevolmente le basi della futura evoluzione della *screendance*[162] che si sarebbe formata più tardi in Cina.

Yu (Nellie) Rongling (1882-1973) nacque in una casata nobile Manchu appartenente alla Bandiera a Fondo Bianco[163], e suo padre era un diplomatico della corte imperiale Manchu. Trasferitasi all'estero giovanissima (fig. 17), tra il 1895 e il 1903, venne notata all'interno dei circoli diplomatici per l'indole cosmopolita e moderna e per la sua padronanza delle lingue inglese e francese, come narrato nelle cronache giornalistiche locali:

> La signorina Yu (Nellie) Rongling…parla inglese e francese…È descritta come estremamente graziosa e dotata di tutto il fascino e la grazia di una parigina moderna. [Ella] difficilmente non riuscirà ad essere un acquisto molto apprezzato per la società diplomatica[164].

All'estero, Yu Rongling apprese diverse tecniche di danza tra cui la danza classica giapponese in Giappone, a Tokyo, e il balletto classico in Francia a Parigi, dove studiò anche le danze di società, sebbene le donne cinesi, anche quelle nobili, non usassero fare balli di coppia. Nella capitale francese, per tre anni, ebbe come insegnante di

---

[162] Una delle più recenti definizioni del termine *screendance* è stata messa a punto da Alessandro Amaducci: «Con il termine *screendance* (letteralmente: danza su schermo, evidenziando il fatto che in inglese il termine *screen* si riferisce sia allo schermo cinematografico sia al monitor video) si intende definire un'opera audiovisiva, realizzata su qualsiasi supporto, che abbia come oggetto la danza. Esso raccoglie, come una sorta di "macroinsieme", altri termini che sono stati usati per indicare lo stesso oggetto audiovisivo: film dance, dance film, dance movie, videodance (in italiano: film di danza, videodanza) e altri ancora» (Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 11). Usando invece le parole di Liz Aggiss, «*screendance* è danza fatta appositamente per lo schermo o per la videocamera in cui si trovano insieme coreografia e pratica dello schermo. […] Una risposta più complessa alla domanda "cos'è la *screen dance*?" può essere: la *screendance* è un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l'*editing*» (Liz Aggiss, citata in Roger Copeland, *The Best Dance Is the Way People Die in Movies (or Gestures Toward a New Definition of "Screendance")*, in Douglas Rosenberg (edited by), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 225-242: p. 232).

[163] La Bandiera a Fondo Bianco era una delle Otto Bandiere o casate militari dei Manchu. Cfr. online: https://it.wikipedia.org/wiki/Bandiera_a_Fondo_Bianco (u.v. 1/7/2021).

[164] «Miss Yu, (Nellie) Rong-ling….speaks English and French....She is described as extremely pretty and possessing all the charm and grace of a modern Parisienne. [She] can hardly fail to be a popular acquisition to diplomatic society». ("Anonimo", *The New Chinese Minister: Expected in Washington This Week — Member of an Ancient Family and Very Wealthy*, in «New York Times», 30th March 1903, p. 9).

modern dance Isadora Duncan. Per quest'ultima improvvisò alcuni passi di danza, quando si incontrarono per la prima volta, e la Duncan rimase così impressionata dal suo talento da dichiarare: «Questa ragazza cinese ha un talento straordinario per la danza e io sono disposta a insegnarle *gratis*»[165], fatto che si concretizzò in un ciclo di lezioni di un'ora e mezzo l'una, per tre volte alla settimana[166].

Per la Duncan, inoltre, interpretò il ruolo principale della *Danza greca* (fig. 18). Yu Rongling fu particolarmente influenzata dall'approccio alla liberazione spirituale e del corpo insegnato dalla Duncan. Infatti la ricerca della libertà personale e fisica del corpo nudo portata avanti dalla Duncan avrà inevitabilmente un impatto particolarmente profondo su Yu Rongling, essendo in conflitto con il pensiero tradizionale cinese della sua famiglia nobile e di origini feudali, ma d'altra parte sarà una novità davvero coraggiosa anche per una città così aperta come Parigi. Inoltre, all'epoca la Duncan era ben nota come "danzatrice a piedi nudi" e proprio lei suggerì che «la cosa più nobile nell'arte è il corpo nudo», e che «il mio corpo nudo e la danza con i piedi per terra mostrano solo che sono entrata nel regno degli antichi Greci, perché il regno degli antichi Greci è il regno naturale dell'umanità»[167]. Nel 1902 danzò inoltre *Rose and Butterfly* ispirato da Loïe Fuller (fig. 19).

Nel 1903, quando rientrò in Cina, Yu Rongling iniziò a sviluppare un repertorio imperiale, studiando elementi di danza tradizionale cinese presi dal teatro drammatico cinese, come ad esempio l'Opera di Pechino e l'Opera Kunqu, e selezionando e prendendo i singoli movimenti dagli artisti professionisti dello *staff* imperiale per le sue coreografie, per plasmare il vocabolario di movimenti per i quali si ispirò anche all'antica pittura cinese e alla vita quotidiana. Yu Rongling integrò tutti gli elementi culturali e artistici cinesi con gli elementi stranieri in un suo personale linguaggio,

---

[165] Isadora Duncan, citata in Kefeng Wang, *Zhong Guo Wu Dao Fa Zhan Shi* [*Storia della danza cinese*], Shanghai Renmin Press, Shanghai 2004, p. 356 [王克芬. 中国舞蹈发展史. 上海*:* 上海人民出版社, 2004年, 第356页]. Tutte le traduzioni dal cinese all'italiano sono a cura di chi scrive.

[166] *Ibidem.*

[167] Isadora Duncan, *Deng Ken Lun Wu Dao* [*L'arte della danza*], traduzione in cinese di Zhang Bennan, Jiuzhou Press, Pechino 2005, pp. 72-73 [邓肯. 邓肯论舞蹈. 张本楠, 译. 北京: 九州出版社, 2005, 第72-73页].

Figura 17. Yu (Nellie) Rongling con la famiglia al numero 4 dell'Avenue Hoche a Parigi. Crediti: The Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution.

Figura 18. Yu (Nellie) Rongling in costume greco per la sua *Danza Greca*, Palazzo d'Estate, Pechino, 1904.

Figura 19. Yu (Nellie) Rongling nel 1902 con il costume per *Rose and Butterfly* di Loïe Fuller. La fotografia apparve nella rivista cinese degli anni Cinquanta «新观察» [«Nuova Osservazione»].

Figura 20. Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza *Ruyi Wu* [如意舞], da una fotografia della rivista cinese «北洋画报» [«Notizie Illustrate di Pei-yang»].

realizzando uno stile formale unico fatto di espressioni artistiche nel suo repertorio di danza[168] (fig. 20).

Ciò avveniva all'apice del dominio dell'Opera di Pechino sul teatro imperiale, sin dalla sua formazione nella Città Proibita. Era un compito intimorente mettere in scena danze occidentali nella camera imperiale esclusivamente per l'imperatrice di quel periodo, Cixi, l'imperatrice madre[169], ultima grande monarca della dinastia Qing (1636-1912). Evidentemente, le sue performance private ebbero successo con la sua mecenate imperiale in quanto Yu Rongling godette eccezionalmente dell'alto privilegio di uno

[168] «Durante la Repubblica di Cina (1912-1949), l'analisi delle antiche pitture cinesi la portò a sviluppare innumerevoli coreografie. Inoltre, sul versante della scenografia introdusse alcune invenzioni brillanti come il dispositivo scenico della seduta a forma di fiore di loto in *Avalokitesvara*, attraverso cui i movimenti del bodhisattva della compassione potevano esprimere meglio le idee buddiste. Per la Danza della fata del loto, ispirandosi a un tradizionale festival fluviale, Yu studiò una disposizione antropomorfa dei fiori di loto nell'acqua, simile alla forma della dama di un antico dipinto cinese, per poi interagirvi ottenendo un effetto di grande eleganza e armonia» (Xiao Huang, *Cosa lega Isadora Duncan alla Cina? La danzatrice dei due mondi Yu Rongling*, in «Danza e Danza», 25/11/2020, online: https://www.danzaedanza.com/it/news/yu-rongling-danzatrice-cinese-pioniera.html, u.v. 22/8/2021).

[169] Tzu Hsi [慈禧], più nota come imperatrice madre Cixi, fu imperatrice cinese dal 1861 al 1908.

stato di fatto come principessa all'interno del palazzo imperiale. Sia la nobile ragazza di formazione Manchu sia sua sorella apparvero regolarmente e frequentemente intorno alla imperatrice vedova, come prima e ultima danzatrice al di fuori dei performer professionisti nella corte imperiale Manchu, considerato che lo stato sociale degli artisti nella Cina antica non era migliore di quello delle domestiche. Le due sorelle furono considerate molto più che semplici damigelle di corte: infatti alle due furono garantiti dei privilegi, come avere il domicilio al Palazzo d'Estate Imperiale, insieme con la regina vedova (fig. 21). Quest'ultima rimase così entusiasta delle novità della danza occidentale fatte conoscere da Yu Rongling che le chiese addirittura di chiamare la Duncan a Pechino: «Mi piacerebbe molto vederla [Duncan]. Mi chiedo se potresti persuaderla a venire in Cina»[170].

Figura 21. Da sinistra a destra: la madre di Yu Rongling, la sorella Deling, l'imperatrice Dowager Cixi e Yu Rongling. Palazzo d'Estate, Pechino, c. 1903.

[170] «I should like very much to see her [Duncan]. I wonder if you could persuade her to come to China» (Der Ling, *Lotos Petals*, Dodd Mead & company, New York 1930, p. 25).

**Yu Rongling e il film muto *Madame Dan's Sword Dance***

Yu Rongling introdusse la danza straniera all'interno di un repertorio privato nella corte Manchu, diffondendola sistematicamente, e continuò a interpretare le sue performance di danza classica cinese anche dopo la fine dell'impero Manchu. Fu un peccato che nulla del suo repertorio originale sopravvisse alle ripetute rivoluzioni culturali. Fortunatamente una produzione cinematografica a cui partecipò, *Madame Dan's Sword Dance* (John Van Antwerp MacMurray e Yu Rongling, 1926)[171], divenne l'unica registrazione dei suoi movimenti, oggi conservata all'archivio di Princeton (fig. 22). Si tratta di un breve film muto - una bobina di pellicola da cento piedi di lunghezza, della durata di circa tre minuti e mezzo - in cui il diplomatico americano John Van Antwerp

Figura 22. Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza delle spade tratta da *Addio mia concubina* [霸王别姬], fotogramma del filmato *Madame Dan's Sword Dance* girato da John Van Antwerp MacMurray, 1926. Crediti: Princeton University's Seeley G. Mudd Manuscript Library.

[171] Il film è conservato negli archivi della Princeton University. Cfr. John Van Antwerp MacMurray, *Madame Dan's Sword Dance*, John Van Antwerp MacMurray Papers 1715-1988 bulk 1913/1942, Series 9 Films circa 1925-1942, (MC094) box 176, Seeley G. Mudd Manuscript Library, Department of Special Collections, Princeton University Archive. Film in bianco e nero, 16mm, 100 ft. reel. Visibile online: https://www.youtube.com/watch?v=KswvX2b6jNc (u.v. 25/7/2021).

MacMurray (1881–1960)[172] filma Yu in un abito tradizionale bianco mentre interpreta davanti al Tempio del Cielo di Pechino la danza delle spade, adattamento dal celebre spettacolo dell'Opera di Pechino *Addio mia concubina* [霸王别姬][173]. Per tutta la durata del film si vede Yu Rongling in un costume bianco dell'Opera di Pechino con due spade in mano, mentre esegue una serie di movimenti della danza tradizionale cinese definendo le sequenze della sua performance, incredibilmente elegante. Nel film anche la sua formazione tecnica nel balletto e nella modern dance furono chiaramente evidenti. Con il suo bagaglio unico e le sue esperienze di vita così particolari, Yu Rongling creò un suo proprio linguaggio aggraziato, combinando in una perfetta fusione le forme (*xing*) della danza tradizionale cinese con quelle della danza moderna occidentale.

La produzione del film muto *Madame Dan's Sword Dance* fu tra i primi tentativi nella storia cinese di registrare movimenti di danza, e lei diventò così l'ideatrice di quella pratica da cui alla fine si sarebbe sviluppata la *screendance* cinese.

Grande artista aggraziata e intellettuale elegante, Yu Rongling testimoniò un periodo di grandi mutamenti per la storia cinese, come la fine dell'Impero (1911), la nascita della Repubblica di Cina (1912) e infine della Repubblica Popolare Cinese (1949). In tempi diversi Yu Rongling si sarebbe potuta affermare come pioniera di una nuova tendenza della danza sulla scena cinese del Novecento, per merito della fusione da lei realizzata in un suo stile personale di elementi delle forme (*xing*) tradizionali cinesi e delle forme (*xing*) moderne occidentali, finendo per creare un suo metodo e fondare una sua compagnia. Così non è stato. Eppure, la prospettiva unica tracciata dalla sua ricerca tra le visioni (*xiang*) culturali della danza orientale e occidentale, la sua personalità indipendente, la sua capacità di innovazione artistica costituiscono la sua grande eredità, imprescindibile punto di riferimento della danza del XX secolo.

---

[172] Cfr. online: https://history.state.gov/departmenthistory/people/macmurray-john-van-antwerp (u.v. 5/4/2021).

[173] Cfr. Catherine Vance Yeh, *Mei Lanfang, The Denishawn Dancers, and World Theater*, in David Der-Wei Wang (edited by), *A New Literary History of Modern China*, Harvard University Press, Cambridge-London 2017, pp. 311-318: in particolare p. 314.

## L'introduzione del cinema in Cina nel 1896

Erano passati solo pochi mesi dalla prima proiezione cinematografica a pagamento avvenuta al *Grand Café* di Parigi il 28 dicembre 1895, quando il termine cinese *Xiyang yingxi*, film occidentale, apparve in Cina per la prima volta, in un annuncio sul «Quotidiano Shen» del 29 giugno 1896 (fig. 23), che pubblicizzava una proiezione cinematografica all'interno del *Giardino Xu* di Shanghai, insieme ad altre forme di intrattenimento[174]. In seguito furono organizzate altre proiezioni cinematografiche nei luoghi più vari, tra cui i teatri di proprietà straniera come il Lyceum a Tianjin e il Legation a Pechino[175], e ulteriori ne furono eseguite nello *Giardino Xu* di Shanghai (fig. 24), e nei *Tea House* di Tianjin e Pechino[176]. Qualche mese dopo, ebbe luogo anche ad Hong Kong una proiezione cinematografica, il 27 aprile 1897, per opera del professore francese Maurice Charvet, giunto qualche giorno prima da Parigi per mostrare le nuove invenzioni del "cinematografo" e del "kinetoscopio"[177].

徐園告白
本園於二十日起夜至十二點鐘止內設文虎清曲童串戲法西洋影戲以供游人隨意賞玩向因老閘橋北一帶馬路未平阻人游興現已平坦馬車可直抵園門維冀諸君踏月來游足供清談之興揚鑣歸去可無徒步之虞游資仍照舊章准廿三夜外加烟火大戲遊資每位三角此佈 乙[illegible]

Figura 23. La prima volta che il termine *Xiyang yingxi* ["film occidentale"] apparve in Cina fu in un annuncio pubblicitario di «申报» [«Quotidiano Shen»] del 29 giugno 1896.
Foto crediti: Shanghai Memory Library.

Figura 24. Il *Giardino Xu* di Shanghai, dove dal 1896 furono organizzate le prime proiezioni cinematografiche in Cina. Foto crediti: Shanghai Memory Library.

---

174 Il ritaglio di giornale in esame si trova attualmente conservato presso l'archivio della Shanghai Memory Library. Online: http://memory.library.sh.cn/node/67878 (u.v. 25/3/2021).

175 Cfr. Kar Law – Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Scarecrow Press, Lanham (MD) 2004, pp. 6-17.

176 Cfr. Dequan Huang, *Dian Ying Chu Dao Shanghai Kao* [*L'arrivo del cinema a Shanghai*], in «Dianying yishu» [«Arte del cinema»], n. 314, 2007, pp. 102-109.

177 Cfr. "Anonimo", *Local and General*, in «China Mail», 24th April 1897, p. 3.

Forma nuova, prodotto esotico, *shadow magic*[178], il cinema fu anche proiettato alla corte del Palazzo Imperiale della dinastia Qing, ma a causa dell'incendio della pellicola in nitro-cellulosa di un film, l'imperatrice vedova Cixi rimase tanto scioccata da vietare la proiezione dei film occidentali, considerati "pericolosi" nel Palazzo.

Proprio per l'avvento di queste nuove forme tecnologiche e per il loro innesto nella cultura cinese tradizionale, si è assistito anche a un'evoluzione dei termini usati in Cina per indicare il cinema che richiede un ulteriore approfondimento.

**Da yingxi (teatro delle ombre) a dianying (ombre elettriche): mutazione dei termini cinesi per definire il cinema**

Al centro delle discussioni sul cinema delle origini c'è il concetto di *yingxi* [影戏] e la sua traduzione letterale, "teatro delle ombre"[179], che sono stati utilizzati dai ricercatori sia cinesi sia occidentali, per strutturare la ricezione del cinema nel tardo periodo Qing e nei primi anni della Repubblica. Il concetto di *yingxi*, legato all'origine del cinema in Cina e tradotto in inglese con *shadowplay*, teatro delle ombre, è la prova di un legame sussistente tra cinema e altre forme artistiche. *Yingxi* potrebbe essere considerato il primo termine cinese per indicare *motion picture,* esistendo anche un legame tra teatro delle ombre, opera tradizionale cinese e cinema dei primordi.

*Yingxi*, come concetto riflette la visione del cinema che avevano i cineasti cinesi dei primordi, per i quali il cinema non era mera raffigurazione della natura, né un semplice gioco scollegato dai contenuti, ma era una forma di dramma[180]. Ma definendo il cinema come dramma, erano esclusi altri aspetti come il movimento o la fotografia, mentre il narrare storie acquistava rilevanza centrale per la pratica filmica. Alcuni studiosi,

---

178 *Shadow magic* è anche il titolo di un film girato nel 2000 da Ann Hu in cui si narra proprio l'avvento del *motion pictures* in Cina nei primi anni del XX secolo. Cfr. online: https://en.wikipedia.org/wiki/Shadow_Magic (u.v. 12/3/2021).

179 Con teatro delle ombre si intende un'antica forma di teatro cinese consistente nella narrazione di storie attraverso le ombre di marionette proiettate su uno schermo. Cfr. Fan Pen Li Chen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women Warriors*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2007.

180 Cfr. Dafeng Zhong, *Lun "yingxi"* [*Sul "Teatro delle Ombre"*], in «Beijing Dianying Xueyuan Xuebao» [«Journal of Beijing Film Academy»], vol. II, 1985, pp. 54-92: in particolare p. 78 [钟大丰, 论"影戏", «北京电影学院学报», 1985年第2期, 第54至92页: 第78页].

quindi, hanno voluto affermare il termine storico *yingxi* come concetto alla base della visione cinese del cinema, che in questo modo si distinguerebbe dalla visione occidentale, incentrata invece sulla tecnica del montaggio e dei piani sequenza[181].

Se scomponiamo il termine *yingxi* [影戏] in *ying* [影] e *xi* [戏], possiamo affermare che i registi cinesi si focalizzarono non tanto su *ying*, ovvero l'immagine fotografica, quanto sullo *xi*, con il quale si intende la performance e la narrazione, valorizzando così gli effetti drammatici del cinema e l'aspetto etico sotteso[182]. Alla base della pratica cinematografica cinese starebbe allora la capacità del mezzo di basarsi sulla trama, consapevolmente alla sua promessa sociale e politica[183]. Dunque, mentre i cineasti cinesi hanno considerato fondamentale per il cinema il dramma, allineandosi con l'*ethos* del fare cinema, i registi occidentali invece hanno privilegiato l'immagine e la specificità del *medium*, ovvero il movimento e la verosimiglianza fotografica.

A partire dai primi anni Trenta, il termine *yingxi*, teatro delle ombre, usato per significare "cinema" in cinese, lasciò gradualmente spazio al termine *dianying* [电影], il cui significato letterale era "ombre elettriche", dichiarando un forte legame con altre arti performative come ad esempio il teatro delle ombre con burattini. Quando il cinema iniziò a essere chiamato con il termine *dianguang yingxi* [电光影戏], ovvero *electric-light photoplay*, si chiarì ulteriormente la sua distanza e differenza dalla lanterna magica e dagli altri giochi ottici che lo avevano preceduto, come ad esempio lo zootropio e il taumatropio, composti di immagini dipinte o fotografiche fatte susseguire velocemente in modo da dare l'illusione del movimento.

Prima che *dianying* diventasse il termine più diffuso per indicare i film, *yingxi* era in uso dagli anni Dieci e Venti soprattutto nei giornali e nelle riviste di cinema di

---

[181] Cfr. Xihe Chen, *Zhongguo dianying meixue de zairengshi – ping yingxi jubeng zuofa* [*Ripensando l'Estetica del Film Cinese: sullo «scrivere le sceneggiature»*], in «Dangdai dianying» [«Rivista di cinema contemporaneo»], vol. I, 1986, pp. 82-92: in particolare p. 82 [陈犀禾, 中国电影美学的再认识—《评戏剧本作法》, «当代电影», 1986年第1期, 第82至92页: 第82页].

[182] Cfr. Dafeng Zhong, "*Yingxi" lilun lishi suoyuan* [*Ripercorrendo la storia della teoria del "Teatro delle Ombre"*], in «Dangdai dianying» [«Rivista di cinema contemporaneo»], vol. 3, 1986, pp. 75-80: in particolare pp. 76-77 [钟大丰, "影戏"理论历史溯源, «当代电影», 1986年第3期, 第75至80页: 第76至77页].

[183] Cfr. Dafeng Zhong, *Lun "yingxi"* [*Sul "Teatro delle Ombre"*], cit., pp. 63-70.

Shanghai. Negli anni Trenta il termine *yingxi* lasciò spazio a *dianying*, *motion pictures*, che era un termine molto più moderno, e non riapparve quasi più fino agli anni Ottanta, quando si riaccese l'interesse accademico per le origini del cinema cinese.

### Spazi e modalità di fruizione alternativi nel cinema dei primordi in Cina: *Tea House e Giardino Xu*

Per comprendere la portata dei termini cinesi e il loro riferimento alle ombre bisogna circoscriverne il contesto. Secondo alcuni studiosi come Zhang Zhen, infatti, le prime proiezioni di cinema avvenivano anche nelle sale da tè e nei giardini privati, dove aveva luogo una serie di attività culturali come teatro, *storytelling,* narrativa popolare, musica, danza, pittura, fotografia e giochi di magia[184]. Ciò creava un ambiente culturalmente variegato, che si potrebbe definire vernacolare, e che contribuì alla formazione di un pubblico locale. Ovviamente l'atto della visione dei film nelle sale da tè doveva essere un'esperienza discontinua, mescolandosi con altre attività come opera e numeri acrobatici, in uno spazio dove anche si chiacchierava, bevendo e mangiando[185]. La ragione di una tale connessione, che potremmo definire organica, tra il cinema e le forme di arte cinesi endogene, sarebbe fornita dal modernismo vernacolare[186].

Tra gli ambienti dove avvennero le prime proiezioni in Cina si possono annoverare anche i giardini. Uno di questi fu il *Giardino Xu* di Shanghai, che pur essendo un giardino privato consentiva anche l'accesso al pubblico per godere di alcuni intrattenimenti. Ciò porta a riconsiderare le consuete dinamiche di interazione sia tra spettatore e cinema, sia tra privato e pubblico. Infatti, nei giardini della Shanghai di fine XIX e d'inizio XX secolo, il coinvolgimento dello spettatore aveva un aspetto privato e pubblico allo stesso tempo, essendo il suo movimento in parte regolato da un

---

184 Cfr. Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 3.

185 Cfr. Di Wang, *The Teahouse: Small Business, Everyday Culture, and Public Politics in Chengdu, 1900–1950,* Stanford University Press, Stanford (CA) 2008, pp. 155-156.

186 Miriam Hansen sostiene che il cinema di tendenza e mainstream è una forma di modernismo vernacolare - che qui intendo in una sua versione cinese - perché ha creato una sfera pubblica alternativa attraverso la quale le masse sono diventate visibili alla società, e a loro stesse, condividendo nuove forme di esperienza sensoriale. Cfr. Mark Vollaeger, *Modernism, Media, and Propaganda*, Princeton University Press, Princeton 2008, p. 220.

programma di eventi, in parte spontaneo e libero. La sede di questo giardino pubblico ospitava anche molti altri tipi di svago**,** visivi e sonori, che avvenivano dentro e intorno ai luoghi di proiezione, moltiplicando il grado di complessità della relazione tra spettatori e spettacolo. Se da un lato, infatti, diverse forme di esperienza visuale dialogavano interconnesse, dall'altro lo spettatore e ciò che era visto si mutavano vicendevolmente[187]. In un contesto simile la proiezione di un film finiva per interagire spazialmente e sensorialmente con le altre attività ludiche e ricreative, in una sorta di ambiente multi-artistico. Visto in questi termini, con la fruizione del cinema insieme ad altre arti come se fosse uno spettacolo di lanterna magica, la fruizione del cinema in Cina e la natura del pubblico risultavano assai differenti da ciò che accadeva in Europa negli stessi anni, dove la proiezione era un intrattenimento unico e accentrante tutta l'attenzione[188].

Studiando lo sviluppo del cinema delle origini in Cina è inevitabile connetterlo con l'"opera delle ombre", idea per cui la prima produzione cinematografica cinese *Monte Ding Jun* assume particolare rilevanza, in quanto si crede che sia il primo film cinese, basato sulla registrazione di una performance di opera cinese, avvenuta nello studio fotografico Fengtai di Pechino. Il significato del film è storicamente fondamentale, non solo perché inaugurò la produzione di film cinesi, ma anche perché radicò il cinema cinese fermamente nella tradizione nazionale.

Ci si può interrogare a questo punto sul perché e sul come performance di opera cinese e le prime realizzazioni di film autoctoni cinesi abbiano finito per connettersi così strettamente: il motivo è che i primi registi cinesi mostrarono una tendenza molto spiccata a "cinesizzare" il cinema, appunto adattando i repertori di opera popolare allo schermo[189].

---

187 Cfr. Laikwan Pang, *Walking into and out of the Spectacle: China's Earliest Film Scene*, in «Screen», vol. XLVII, n. 1, 2006, pp. 66-80: in particolare p. 74.

188 Cfr. *ivi*, pp. 66-80.

189 Cfr. Yueh-yu Yeh, *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930*s, in «Cinema Journal», vol. XLI, n. 3, 2002, pp. 78-97: in particolare pp. 82-83.

***Monte Ding Jun*, il primo film cinese del 1905: il cinema incontra l'Opera cinese**

Per comprendere la natura dell'Opera cinese, come arte performativa che include danza, canto, recitazione e arti marziali, ci si può riferire alle parole di uno dei suoi più grandi studiosi durante la fine della dinastia Qing, lo storiografo Wang Guowei, che nel suo volume *Esame delle origini dell'opera cinese* scrisse: «Eseguire un'opera cinese significa cantare e danzare per recitare una storia». Ritenendo che l'Opera cinese fosse in realtà vicina all'Opera occidentale, sostenne che la traduzione di opera poteva essere "opera tradizionale", definendola come

> dramma in cui devono essere combinati parola, azione e canto, per recitare una storia, e fare in modo che il significato del dramma sia completo. Pertanto, il dramma deve essere valido sia all'esterno, nella forma, sia all'interno, nel contenuto[190].

Dunque la parola, l'azione e il canto vengono evidenziati come gli elementi del dramma come storia. Avendo il film drammatico il dramma come oggetto di espressione, deve utilizzare le tecniche di rappresentazione del dramma e il canto dei testi come base per la performance del film.

La prima produzione cinematografica cinese, in cui il cinema incontra, se non la danza, le arti performative cinesi, ebbe luogo nel 1905, finanziata e realizzata dal fotografo proprietario di negozio Ren Qingtai (1850-1932), e considerata anche capostipite per lo sviluppo dei film cinesi del Novecento. L'obiettivo fu di registrare una performance dell'opera di Pechino, interpretata dall'attore Tan Xinpei (1847-1917). Il film fu intitolato *Monte Ding Jun* [定军山], come il titolo originale dello spettacolo dell'Opera di Pechino[191] (figg. 25-26).

Tan Xinpei era un attore specializzato nel ruolo di vecchio, o *laosheng*, assai celebre sia a Pechino sia internazionalmente, ed era diventato una vera *star* dell'opera per la sua

---

[190] Guowei Wang, *Song Yuan Xi Qu Kao* [*Ricerca testuale sull'Opera della Dinastia Song Yuan*], Jiang Su Press, Jiangsu 2007, p. 33 [王国维. 送元戏曲考. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007年10月第1版, 第33页].

[191] Essendo il film andato perduto, è rimasta solo una fotografia dell'attore mentre lo interpretava, e nel China National Film Museum di Pechino è stato ricostruito con statue di cera il momento in cui girarono il film.

Figura 25. Scena dell'Opera di Pechino *Monte Ding* Jun [定军山], 1905.

Figura 26. Il set del film muto cinese *Monte Ding Jun* [定军山] girato nel 1905, riprodotto con statue di cera al Museo Nazionale Cinese del Film di Pechino.

generazione, apprezzato per le doti della sua voce e per le sue performance, e sostenuto anche da mecenati imperiali[192]. Mirando a consolidare nel nuovo secolo la sua fama di "Big Boss" dell'Opera di Pechino, Tan rivestì anche un ruolo importante nella diffusione dell'Opera di Pechino, non disdegnando di utilizzare per questo motivo le tecnologie più moderne, dalla registrazione dei suoni, alla fotografia e al cinema.

I compromessi tra la forma (*xing)* dei linguaggi artistici dell'Opera di Pechino tradizionale e la tecnica cinematografica basata sulle espressioni artistiche devono essere stati difficili da raggiungere. In modo più rilevante, l'intera società cinese dovette scendere a patti con i *media* artistici occidentali introdotti in Cina e far crescere significativamente il numero dei committenti in grado di apprezzarli.

Siccome le tecniche di movimento della cinepresa dei primordi erano a quei tempi piuttosto limitate, rispetto ai più sofisticati e maturi linguaggi artistici del cinema, la produzione di Ren Qingtai non fu altro che una semplice registrazione funzionale: catturare le vibrazioni straordinarie delle performance dell'Opera di Pechino nella misura maggiore possibile. Ciò nonostante fu un ottimo inizio per una esplorazione pionieristica della produzione cinematografica dei primordi che, come abbiamo visto, Yu Rongling avrebbe indirizzato poi verso una direzione più orientata ai movimenti della danza con la sua produzione attraverso la cinepresa.

## 2. Fase II. Le sperimentazioni della *screendance* cinese: il caso dei primi studi cinematografici e la collaborazione con Mei Lanfang durante la Repubblica di Cina (1912-1949)

I mercanti furono tenuti al livello più basso della società cinese, finché l'industrializzazione li liberò nella Cina moderna che iniziò con la Prima Repubblica. Il potere economico dei nuovi industriali cinesi iniziò a portare il peso della loro nuova posizione nella scala sociale, non appena i nobili cinesi come classe sociale intermedia

[192] Cfr. Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera 1970–1937*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 69-70.

tra l'imperatore e i cittadini comuni furono completamente eliminati dalla struttura sociale. I valori dominanti della società cinese mutarono prontamente, e la visione o *xiang* concettuale di questo periodo fu presto definita dagli industriali cinesi che si erano formati in Giappone e in Occidente. Le forme o *xing* artistiche furono pesantemente influenzate dai gusti occidentali in questa società rovesciata, e vennero etichettate come "nuova cultura" e "nuove arti". Occidentalizzazione e modernizzazione divennero sinonimi, e i valori tradizionali cinesi che rappresentavano il vecchio mondo furono rapidamente sconfitti. Il potere crescente della nuova classe media durante la Decade d'oro (1927-1937)[193] dominò la nuova cultura attraverso nuovi valori estetici, via via che l'economia cinese intraprese un corso di trasformazione fondamentale.

Dopo il Movimento del 4 maggio 1919[194], la letteratura e l'arte cinesi hanno iniziato a essere largamente influenzati dalla cultura occidentale e intrapreso un rapido processo di modernizzazione. Dunque la letteratura, la poesia, la canzone, il teatro e il cinema moderni progredirono notevolmente, e si assistette a fenomeni cruciali come il diffondersi del movimento vernacolare[195] e dell'educazione estetica di Cai Yuanpei.

Inoltre, a seguito dell'apertura verso l'Occidente, alcune compagnie straniere incominciarono ad esibirsi in Cina, permettendo al pubblico cinese di assistere a nuove forme d'arte come la danza moderna e il balletto, e quindi di sviluppare la conoscenza necessaria per apprezzare e praticare questa forma d'arte.

Nel 1922, Anna Pavlova (1881-1931), ballerina russa molto nota per la sua interpretazione per la "Morte del cigno", tenne uno spettacolo a Shanghai. Nel 1923, la Compagnia di danza dell'Harvard Club of Hawaii[196] negli Stati Uniti, eseguì uno

---

[193] Con Decade d'Oro o Decennio di Nanchino si indica informalmente il decennio dal 1927 al 1937 nella Repubblica di Cina, iniziato con la presa di Nanchino da parte del Generalissimo Chiang Kai-shek.

[194] Il Movimento del 4 maggio 1919, fu un movimento di protesta, a base inizialmente studentesca, iniziato a Pechino il 4 maggio 1919 e proseguito in altre città cinesi fino all'estate successiva. La protesta, nata in reazione ad alcune decisioni prese nel trattato di Versailles e riguardanti la regione dello Shandong, portò all'affermazione di una politica nazionalista e ad una maggiore apertura verso la cultura occidentale. Cfr. John Anthony George Roberts, *Storia della Cina*, Newton Compton, Roma 2002, p. 458.

[195] Il Movimento per la lingua vernacolare, fu un movimento che, dopo il 4 maggio 1919, volle diffondere e affermare l'uso della lingua cinese vernacolare, soppiantando invece l'uso del cinese letterario. Cfr. Jeffrey Weng, Vernacular Language Movement, online: www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920082/obo-9780199920082-0180.xml (u.v.03.09.2021).

[196] L' Harvard Club of Hawaii fu fondato nel 1907.

spettacolo di canzoni e danze americane al Victoria Theatre di Shanghai, e nello stesso anno la Compagnia d'Opera giapponese eseguì il musical *Un bambino di vent'anni* a Shanghai.

La Denishawn Dance Company di Ruth St. Denis e Ted Shawn venne tournée in Cina due volte, dal 28 ottobre al 28 novembre 1925 e dal 29 settembre al 10 ottobre 1926, presentando due spettacoli con coreografie di tema esotico tra cui: *Spanish dance, Essence of the Sea, Java Dance, East Indian Dance Girl, Indian Dance, Egyptian Dance, Aisuya Fantasy, Dawn Feather, Ah Goddess Estai, Long Ge Dance.* Tra i pezzi più interessati sono da menzionare *White Jade Guanyin*, un'opera di danza cinese riadattata e interpretata dalla stessa Saint Denis, e la danza tratta dall'Opera di Pechino *Farewell My Concubine,* riadattata e diretta da Ted Shawn, e interpretata da Charles Weidman e Anne Douglas. Integrando le due culture artistiche orientale e occidentale, gli spettacoli di Denishawn Dance Company suscitarono grande scalpore nel mondo delle arti performative cinese e dimostrarono nuove possibilità di dialogo e integrazione tra la danza orientale e quella occidentale, nonostante la profonda differenza.

Per comprendere correttamente la rilevanza di questi primi scambi per le successive contaminazioni tra la cultura della danza cinese e quella occidentale, è necessario considerare anche la performance che proprio Mei Lanfang mise in scena per accogliere Ruth St. Denis e Ted Shawn, e la loro compagnia, appena giunti a Pechino. St. Denis e Shawn, interessati da sempre alla coreografia dell'Estremo Oriente, presero molti appunti durante quell'incontro, e lo ricordarono in seguito nei loro scritti. Fu da quella performance che la danzatrice Anne Douglas apprese direttamente i particolari e le sequenze di movimento che le sarebbero poi servite per realizzare la versione americana della coreografia dell'Opera di Pechino *Addio mia concubina* con la *Danza delle due spade*. Questi primi scambi professionali furono la base di un profondo rapporto di stima e amicizia, che portò qualche anno dopo alla tournée di Mei Lanfang negli Stati Uniti, nel 1931.

Approssimativamente nello stesso periodo, e precisamente dal novembre 1926 al gennaio 1927, anche l'arte di Isadora Duncan approdò nei teatri cinesi, attraverso la sua allieva diretta Irma Duncan e la Isadora Duncan Dancers of Moscow. Tra i pezzi messi

in scena, come *Youth*, *Hide and Seek*, *Happy*, spiccava la coreografia *Lunga vita alla liberazione delle donne cinesi*, che era stata scritta appositamente dalla stessa Isadora Duncan per commemorare il primo anniversario della morte di Sun Yat-sen[197] ed era stata messa in scena già in Unione Sovietica.

I contatti con la scuola di balletto russo erano già molto intensi. Nel 1926, la Compagnia Nazionale di Opera e Danza del Teatro di Mosca si esibì due volte al Carlton Theatre di Shanghai, mettendo in scena *Salome, La Fille mal gardée*, *Giselle*, *Coppélia*, *L'uccello di fuoco*, *Waltz*, *Polka Dance* etc[198].

Fu proprio grazie a questi aspetti della nuova *xiang*, fu possibile la comparsa di nuove forme *xing* come la nuova danza cinese, e solo dopo la diffusione di questa nuova e moderna forma di danza si arrivò alla promozione di una nuova forma di teatro-danza cinese che rese necessari meccanismi di produzione su larga scala. In seguito, dopo l'incontro con il mezzo cinematografico, proprio da questo contesto sarebbe nato il dance-film cinese.

La forma (*xing*) del teatro di danza cinese, dunque, nacque nel 1939 come risultato di un contesto culturale (*xiang*) specifico, che includeva, come abbiamo visto, le trasformazioni culturali avvenute dopo il Movimento del 4 maggio e la diffusione del balletto occidentale e della danza moderna.

Il lavoro pionieristico dei ballerini cinesi in determinate circostanze è ancora più importante. Wu Xiaobang, il padre della nuova danza cinese, tornò dagli studi di danza moderna effettuati in Giappone e tenne due conferenze sulla danza nel 1935 e nel 1937. Quando iniziò la guerra di resistenza contro il Giappone, lo spirito patriottico lo portò a entrare nel Movimento di Salvezza Nazionale, e a comporre le opere *Marcia dei Volontari e Canzone della guerriglia,* e nel febbraio del 1939, *Fiore di papavero,* realizzato per gli studenti dell'Accademia di teatro sino-francese di Shanghai, in chiave

---

197 Sun Yat-sen (1866-1925), considerato il padre della Cina moderna, fu un politico e rivoluzionario, tra i primi a promuovere la promozione della democrazia e il rovesciamento dell'Impero cinese, guidando la rivoluzione Xinhai del 1911 e la fondazione della Repubblica di Cina.

198 Cfr: Wang Kefen, Long Yingpei (a cura di), *Zhongguo jinxiandai dangdai wudao fazhanshi* [*La storia della danza cinese moderna e contemporanea*], People's Music Publishing House, Pechino 1999, pp. 44-46 [王克芬, 隆荫培主编, 中国近现代当代舞蹈发展史, 北京: 人民音乐出版社，1999年, 第44至46页]

anti-fascista. Quest'opera di teatro-danza, sebbene sia stata rappresentata una volta sola, ha avuto un ruolo storico importante, in quanto da allora la prima forma d'arte chiamata teatro-danza apparve sul suolo cinese, e da qui iniziò la storia del teatro-danza cinese.

Durante la guerra civile (1927-1950) e dal secondo conflitto sino-giapponese (1937-1945), Wu Xiaobang e altri pionieri della danza cinese, come Dai Ailian e Liang Lun, accolsero alcune idee creative della danza moderna occidentale, combinandole con i caratteri nazionali cinesi e gli ideali democratici, e inglobando elementi della danza popolare cinese portarono avanti la sperimentazione del teatrodanza cinese.

A riprova di questi cambiamenti così repentini nello spostamento della visione concettuale, o *xiang*, e nella adattabilità delle forme, o *xing*, artistiche, particolarmente per quanto riguarda gli sviluppi futuri della *screendance*, meritano un esame due *moving pictures* muti realizzati per fermare gli straordinari movimenti[199] del maestro dell'Opera di Pechino[200] Mei Lanfang (1894-1961)[201] negli anni Venti: entrambi i film erano ormai molto più progrediti della produzione del proprietario del negozio

---

[199] Cfr. Mei Lanfang, *My life on the Stage*, to which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S.M. Eisenstein, Tipo-Graf, Roma 1986, pp. 20-23.

[200] Cfr. Giovanni Azzaroni – Matteo Casari, *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 128-139.

[201] Per approfondire la figura di Mei Lanfang si rimanda a Matteo Casari, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, con la traduzione integrale di Addio mia concubina nella versione di Mei Lanfang, Clueb, Bologna 2003.
La scelta del caso del divo di Opera di Pechino Mei Lanfang, necessita di una precisazione. Tecnicamente, non sarebbe possibile considerare i film di Opera di Pechino come videodanza o screendance, in quanto l'Opera di Pechino è una forma d'arte autonoma, risalente alla fine del XVIII secolo, e seppure comprenda elementi tratti dalle diverse discipline dell'arte drammatica, della pantomima, della musica, del canto, dalla danza e arti marziali, sarebbe un errore ridurla solo all'aspetto coreutico.
Per gli studiosi e accademici cinesi, infatti, la definizione e diversificazione di queste componenti performative dell'Opera di Pechino non ha senso, nel momento in cui l'opera cinese viene considerata come forma d'arte a sé, che ha sviluppato nel tempo un suo codice linguistico peculiare e una sua identità ben precisa. La letture dell'Opera di Pechino attraverso una separazione di elementi formali appartenenti a diverse categorie performative cinesi sarebbe pertanto un passaggio della ricerca accademica avvenuto posteriormente, e pertanto non idoneo a contestualizzare correttamente questa forma d'arte.
Inoltre, in Cina esiste un campo di studi dedicato proprio alla video-opera in cui si approfondiscono specificamente quei casi in cui l'Opera di Pechino viene portata su schermo (Cfr. Stephen Theo, *The Opera Film in Chinese Cinema. Cultural Nationalism and Cinematic Form*, in Carlos Rojas e Eileen Chow (a cura di), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 209-224.), e nonostante alcuni aspetti comuni si distingue dagli studi sulla *screendance*. Tuttavia, Mei Lanfang resta un personaggio iconico non solo per l'Opera di Pechino ma anche per il mondo della danza e le sue performance da solista in Europa e negli Stati Uniti furono un punto di riferimento per coreografi come Ruth St. Denis e Ted Shawn, figure fondamentali per la danza moderna occidentale, per cui in un certo senso Mei «crystallized the image of opera dance as Chinese dance». (Shih-Ming Li Chang – Lynn E. Frederiksen, *Chinese Dance. In the Vast Land and Beyond*, Wesleyan University Press, Middleton (CT) 2016, p. 42).

fotografico, Ren Qingtai, per lo specifico linguaggio cinematografico sviluppato nelle due produzioni, *La dea celeste sparge fiori* [天女散花] (figg. 27-28) e *Chun-Xiang disturba la classe* [春香闹学], e i loro effetti furono creati dai primi piani delle espressioni facciali del Maestro, aggiunti sovrapponendo le riprese collocate precisamente. Forse è corretto presumere che questi film furono tra i primi tentativi fatti dai pionieri del cinema cinese, arrivando a sperimentare gli stili formali cinematografici in collaborazione con i divi delle performance teatrali, senza compromettere in modo evidente gli eccezionali movimenti di danza e i valori fondamentali del teatro tradizionale cinese.

Inoltre, l'avvento del cinema sonoro nel 1930 portò benefici innegabili alla "forma" - l'audio del film - consentendo oltre alla visualizzazione anche l'ascolto dell'aspetto auditivo del canto, della recitazione e dell'espressione drammatica, e permettendo in questo senso una più completa percezione della performance. L'uso del sonoro, quindi, insieme alla padronanza che si andava progressivamente acquistando dei metodi di montaggio, segna un importante passaggio dalla fase più documentaristica del film a quella più cinematografica.

Figure 27 e 28. Mei Lanfang mentre interpreta *La dea celeste sparge fiori* [天女散花], 1920.
Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

**The Commercial Press**

La Commercial Press[202] è stata la più grande società editoriale indipendente della Cina moderna, e fu fondata nel 1897 da un gruppo di intellettuali con l'obiettivo di valorizzare e promuovere i valori culturali tradizionali cinesi. Secondo *Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*[203], la Commercial Press ebbe una crescita costante nel tempo, e anche il suo capitale sociale è aumentato, fino al terzo anno della Repubblica di Cina (1914), quando il capitale sociale era di 2 milioni di *yuan*, per cui i fondi furono ampiamente sufficienti per intraprendere anche una attività cinematografica. Infatti, quattro anni dopo, la Commercial Press acquistò da un uomo d'affari americano per un prezzo inferiore a 3.000 *yuan*, «una vecchia macchina fotografica di marca Camel, un apparecchio per stampare le fotografie e qualche pellicola»[204]. La Commercial Press rinominò dunque nel 1917 il reparto fotografico della tipografia, il "Dipartimento Film", specializzato nella produzione di diapositive e materiale didattico, in "Dipartimento Cinema", inaugurando «l'inizio di una produzione cinematografica autofinanziata su scala più ampia»[205] in Cina.

L'obbiettivo principale del dipartimento di cinema era finalizzare la produzione cinematografica alla divulgazione della cultura e all'educazione del pubblico, considerando il cinema un efficace strumento educativo, e stabilendo che i contenuti «devono essere utili al cuore delle persone […] allo scopo di introdurre l'educazione sociale»[206].

Le prime riprese di un film del Dipartimento di Cinema della Commercial Press

---

[202] Cfr. Yingjin Zhang (edited by), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2012, p. 156.

[203] Cfr. The Commercial Press (a cura di), *Chuang Li Sanshi Nian Shangwu Yinshuguan Zhilue* [*Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*], The Commercial Press, Shanghai 1926, p. 1 [创立三十年商务印书馆志略, 商务印书馆, 1926年. 第1页].

[204] Chiheng Xu, *Zhongguo Yingxi Daguan* [*Una ricognizione sui film cinesi*], Hezuo Press, Shanghai 1927, p. 3 [徐耻痕. 中国影戏大观. 上海合作出版社, 1927年. 第3页].

[205] Jihua Chneg – Shaobai Li – Zuwen Xing, *Zhongguo Dianying Fazhanshi* [*Storia del cinema cinese*], China Film, Pechino 1927, vol. I, p. 30 [程季华, 李少白, 刑祖文. 中国电影发展史. 中国电影出版社, 1953年. 第1卷, 第30页].

[206] The Commercial Press (a cura di), *Chuangli Sanshinian Shangwu Yinshuguan Zhilue* [*Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*], cit., p. 19 [创立三十年商务印书馆志略, 第19页].

sull'Opera cinese risalgono al 1920 ed ebbero come soggetto le opere *La dea celeste sparge fiori* [天女散花] e *Chun-Xiang disturba la classe* [春香闹学] interpretate da Mei Lanfang. All'origine della collaborazione ci fu la performance di Mei Lanfang con la troupe d'opera a Shanghai. Li Boke, associato della Commercial Press, invitò Mei Lanfang a una cena, durante la quale gli propose: «Il Dipartimento Cinema della Commercial Press ha acquistato recentemente delle apparecchiature dagli Stati Uniti. Se sei interessato, potresti fare due film per divertirsi»[207]. Volendo anche Mei Lanfang provare a realizzare un film, le due parti si trovarono d'accordo.

Dai ricordi di Mei Lanfang, si può comprendere che l'invito a Mei Lanfang a fare un film era il piano di produzione del Dipartimento del Cinema della Commercial Press, e che il contenuto delle riprese era già stato stabilito prima di cercare Mei Lanfang per farlo collaborare.

Entrambi i due *moving pictures* muti, realizzati per fermare gli straordinari movimenti[208] del maestro dell'Opera di Pechino[209] Mei Lanfang negli anni Venti, erano ormai molto più progrediti della produzione del proprietario del negozio fotografico, Ren Qingtai, e i loro effetti furono creati dai primi piani delle espressioni facciali del Maestro, aggiunti sovrapponendo le riprese montate accuratamente. Forse è corretto presumere che questi film furono tra i primi tentativi fatti dai pionieri del cinema cinese, arrivando a sperimentare gli stili formali cinematografici in collaborazione con i divi delle performance teatrali, senza compromettere in modo evidente gli eccezionali movimenti di danza e i valori fondamentali del teatro tradizionale cinese.

Inoltre, l'avvento del cinema sonoro nel 1930 portò ulteriori benefici innegabili alla "forma" - l'audio del film - consentendo oltre alla visualizzazione anche l'ascolto dell'aspetto sonoro del canto, della recitazione e dell'espressione drammatica, e permettendo in questo senso una più completa percezione della performance. Per quanto riguarda l'opera di Pechino, infatti è fondamentale l'aspetto del canto, e dunque del

---

[207] Mei Lanfang, *Wode Dianying Shenghuo* [*La mia vita nel cinema*], China Film, Pechino 1962, p. 5 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1962年. 第5页].

[208] Cfr. Mei Lanfang, *My life on the Stage*, op. cit., pp. 20-23.

[209] Giovanni Azzaroni, Matteo Casari, *Asia, il teatro che danza, storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 128-139.

sonoro, che fu un notevole ostacolo nelle trasposizioni cinematografiche prima dell'avvento del film sonoro. Nel caso della danza questo problema era meno fondamentale. L'uso del sonoro, quindi, insieme alla padronanza che si andava progressivamente acquistando dei metodi di montaggio, segna un importante passaggio dalla fase più documentaristica del film a quella più cinematografica.

**Mei Lanfang, tra consapevolezza e sperimentazione del film**

Agli albori della storia del cinema cinese, quando le potenzialità artistiche del mezzo non erano ancora state completamente esplorate, i film sull'Opera cinese «svolgevano solo la funzione di registrare le azioni messe in scena di attori famosi»[210]. Inoltre, essendo i film ancora muti, in questi cortometraggi il soggetto principale erano i movimenti e le performance degli attori di opera. Infatti, «a quel tempo, la telecamera era fissa in un punto e consentiva una mera registrazione fotografica dell'esibizione dal vivo sul palco. Non esistevano ancora cambi di obiettivo, e non venivano usate tecniche artistiche cinematografiche»[211]. Dopo un certo periodo di esperienza e sviluppo della tecnica, Mei Lanfang iniziò a utilizzare il metodo cinematografico dello *zoom* e quello della sovrapposizione in alcuni suoi brevi film.

Fino al 1948, Mei Lanfang continuò indipendentemente la sua ricerca sulla relazione tra il cinema, per lui una novità, e il teatro dal vivo, che invece era una forma d'arte già ampiamente riconosciuta. Mei Lanfang ricordò nella sua autobiografia *La mia vita nel cinema* (1962) la sua esperienza quarantennale con le riprese cinematografiche, evidenziando un problema di fondo della relazione tra cinema e performance, come è stato sottolineato da Xu Jichuan:

> secondo Mei Lanfang c'è una contraddizione tra arte scenica e arte cinematografica: le performance dell'opera dal vivo devono essere eseguite in una volta sola senza interruzioni, mentre i film richiedono di cambiare l'inquadratura

---

[210] Xiaojian Gao, *Zhongguo Xiqu Dianyingshi* [*Storia del cinema dell'Opera cinese*], Cultura e Arte, Pechino 2005, p. 16 [高小健. 中国戏曲电影史. 北京: 文化艺术出版社, 2005年3月第1版. 第16页].

[211] Yonghong Wang, *Xi Qu Yishupian de Lilun Yu Shijian* [*Teoria e pratica dei film d'Opera tradizionale cinese*], China Film, Pechino 1991, p. 2 [王永宏. 戏曲艺术片的理论与实践. 北京: 中国电影出版社, 1991年, 第2页].

> più volte; inoltre le rappresentazioni operistiche utilizzano un metodo impressionista, dove invece il cinema è più vicino al realismo, evidenziando ancora un problema con l'uso della scena, che non è stato completamente risolto. Pertanto, ci devono essere due modi di filmare, uno finalizzato a ottenere un film indirizzato al pubblico, e l'altro alla registrazione della performance come avviene sul palco per tramandarla come riferimento per l'apprendimento delle generazioni future[212].

Tuttavia, durante le esperienze fatte lavorando con il cinema per la prima volta della sua vita professionale, cercò di raccogliere le nuove conoscenze richieste per portare le sue performance su questa nuova forma (*xing*) tecnica, e capire

> come girare le scene di combattimento nelle produzioni cinematografiche, come adeguare al meglio le performance davanti alla cinepresa con i particolari set, cosi come il design delle luci per tutta la scena. Era fondamentale raccogliere le esperienze necessarie, cosi come acquistare le nuove conoscenze per risolvere i conflitti di interesse tra il cinema e il teatro, e arrivare a una soluzione perfetta[213].

**La collaborazione tra Sergej M. Ėjzenštejn e Mei Lanfang: il film tra montaggio e coreografia**

Durante il suo viaggio in Unione Sovietica, nel marzo del 1935, Mei Lanfang collaborò con il regista sovietico Sergej M. Ėjzenštejn (1898-1948) (fig. 29) alla produzione di un film, *The Rainbow Pass* [霓虹关]. L'edizione finale ebbe una durata di cinque minuti, di cui sono rimasti in archivio soltanto trentasette secondi di una scena di canto, danza e combattimento[214]. Il regista sovietico applicò molte tecniche diverse in un linguaggio puramente cinematico, in modo da mostrare gli straordinari movimenti di Mei Lanfang e di un altro performer, in una espressione artistica che massimizzò i vantaggi del

---

[212] Jichuan Xu, *Mei Lanfang Zhuan* [*Biografia di Mei Lanfang*], in Hui Li (a cura di), *Zhongguo Xiandai Xiju Dianying Yishujia Zhuan,* [*Biografie di artisti cinematografici e teatrali moderni cinesi*], Jiangxi Renmin Press, Nanchang 1981, pp. 83-120: in particolare p. 114 [许姬传, 《梅兰芳传》, 李辉主编, 载于中国现代戏剧电影艺术家传, 江西人民出版社, 1981年, 第83至120页: 第114页].

[213] Mei Lanfang, *Wode dianying shenghuo* [*La mia vita nel cinema*], China Film Press, Beijing 1984, pp. 1-2 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1984年, 第1至第2页].

[214] Cfr. Mei Lanfang – Sergej Ėjzenštejn, *The Rainbow Pass* [霓虹关], 1935, online: https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW_nrQ (u.v. 12/2/2021).

linguaggio cinematografico. La sequenza dei movimenti specifici del corpo fu montata per rendere artisticamente i movimenti tracciati, che furono ri-coreografati seguendo le indicazioni discusse su come presentare al meglio sullo schermo la bellezza dei movimenti. Questo fu ricreato con tecniche di post-produzione nell'edizione finale del film (fig. 30).

Come è scritto nelle sue memorie, Mei Lanfang suggerì a Sergej M. Ėjzenštejn di filmare i due protagonisti della coreografia insieme nella stessa inquadratura limitando molto l'uso di primi piani e campi medi, per non rompere il ritmo e la fluidità della coreografia. Invece Sergej M. Ėjzenštejn voleva usare riprese ravvicinate e primi piani per far vedere i dettagli del volto dell'attore al pubblico. Di conseguenza pianificarono insieme come combinare campi lunghi e piani ravvicinati, e come utilizzare la cinepresa in accordo con la sequenza e il ritmo del cantato e della coreografia:

> Sergej M. Ėjzenštejn disse:
> «L'arte performativa cinese che Mei Lanfang ci sta portando può offrire un'importante lezione al cinema sovietico. Ma quello che io spero ancora di più è di lottare insieme per la qualità sia dell'arte teatrale sia di quella cinematografica. […] Unendo le forze dei popoli di queste due nazioni, Unione Sovietica e Cina, potremo certamente creare una nuova arte per l'umanità. […] Mi piacerebbe filmare la scena da *Rainbow Pass* in cui Lady Dongfang e Wang Bodang cantano e danzano in combattimento, perché ha una coreografia squisitamente elaborata».
> Io dissi:
> «I movimenti della danza dovrebbero essere filmati con entrambi i personaggi nella stessa scena, altrimenti la danza apparirà noiosa e incoerente. Quindi suggerisco di utilizzare pochi primi piani e campi medi, e usare più campi lunghi e medio-lunghi. In questo modo si potranno mostrare meglio le caratteristiche dell'Opera cinese».
>
> Sergej M. Ėjzenštejn rispose:
> «Capisco il suo punto di vista, ma bisogna girare anche primi piani, perché il pubblico sovietico vuole vedere il suo viso da vicino!»
>
> Io dissi:
> «Quando si gira un film bisogna obbedire solo al regista, e quindi seguiremo le tue

Figura 29. Il 12 marzo 1935, Mei Lanfang arrivò a Mosca per una *tournée* invitato dal governo dell'Unione Sovietica. Nella foto l'incontro tra Sergej Ėjzenštejn (secondo da sinistra seduto) e Mei Lanfang (secondo da destra seduto), con il poeta costruttivista sovietico Sergej Tret'jakov (al centro in piedi). Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

Figura 30. Mei Lanfang in Unione Sovietica mentre gira una scena di *The Rainbow Pass* [霓虹关] diretto da Sergej Ėjzenštejn, 1935.
Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

istruzioni»[215].

Da questo episodio e dallo stralcio delle memorie di Mei Lanfang emerge lampante quanto questa collaborazione abbia portato avanti la sperimentazione della *screendance* cinese. Non si trattava più, infatti, di forme tecnicamente primitive di regia applicate a una registrazione di movimenti di danza a scopo ludico o archivistico, come succedeva negli episodi precedenti, ma era realizzata una piena e consapevole collaborazione tra coreografo e regista, decidendo insieme i particolari del linguaggio dell'opera filmica in modo da raggiungere l'obiettivo preposto nel modo più efficace. Per questo motivo si può affermare che questa collaborazione è uno dei primi esempi consapevoli di danza su schermo in Cina.

## 3. Fase III. Il corpo "rosso" sullo schermo: il cinema moderno come strumento rivoluzionario per "il popolo" (1949-1979)

La Repubblica "rossa" socialista fu fondata in Cina nel 1949 e la struttura sociale ancora una volta cambiò: gli industriali cinesi scesero di livello nella scala sociale e furono di nuovo spinti in basso dopo un periodo di gloria durante quarant'anni. La nuova società fu determinata nell'eliminare la classe media che era emersa, attraverso l'esercizio della politica della lotta di classe, allo stesso tempo cancellando culturalmente il suo "cattivo gusto" per l'arte. La visione concettuale di questo periodo nei primi trenta anni della Repubblica "rossa", e le direttive creative per l'arte e la letteratura, consistevano nel "servire il popolo", per escludere specificatamente quelli che avevano avuto tutti i benefici prima della liberazione comunista, a favore di quelli che non avevano avuto nulla. Dalle arti dell'*élite* imperiale alle nuove arti della Prima Repubblica, le arti tradizionali e i valori culturali cinesi furono sostituiti dai gusti culturali occidentalizzati della classe media che era emersa nella Cina urbana, quando la maggioranza della popolazione rurale era stata esclusa.

---

[215] Mei Lanfang, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*, trad. Anne Rebull, in «The Opera Quarterly», vol. XXVI, n. 2-3, spring-summer 2010, pp. 426-434: p. 429.

Il ruolo dell'arte all'interno del movimento di liberazione della Cina fu il soggetto principale dei *Dialoghi del Convegno di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte* tenuti il 28 maggio 1942 da Mao Zedong (1893-1976), in cui venne affermato che l'arte avrebbe dovuto essere lo specchio della vita della classe operaia e contadina, in quanto principali fruitori, servendo la politica e la diffusione del pensiero socialista. Infatti Mao Zedong ebbe una visione politica molto chiara, che fu enunciata nel 1942 come linea di partito per i comunisti cinesi: «Tutta l'arte e la letteratura dovranno avere uno scopo politico, servendo l'interesse più alto del popolo»[216].

D'altra parte era stato già affermato da Vladimir Lenin che:

> L'arte appartiene al popolo. Le sue radici più profonde dovrebbero venire dal fondo delle masse lavoratrici. Dovrebbe essere compresa da queste masse e da esse amata. Dovrebbe integrare i sentimenti, i pensieri e i pensieri di queste masse. Gli artisti dovrebbero risvegliarsi, unirsi tra loro e sviluppare le potenzialità[217].

Come era successo anche in Unione Sovietica con la nascita del Realismo Socialista, si avvertiva la necessità di riscrivere un nuovo ruolo per gli intellettuali all'interno della visione del mondo del Partito. Attingere alla cultura popolare, rivolgersi alle masse come pubblico principale, diventarono allora la strategia fondamentale per definire i caratteri di una "cultura rivoluzionaria" affinché le masse si potessero riconoscere negli ideali maoisti[218]. Tuttavia, le tradizioni artistiche della Cina e delle altre nazioni non furono vietate da Mao, ma fu suggerito agli artisti di farne uso per diffondere il socialismo, e allo stesso tempo sperimentare la vita dei lavoratori e dei contadini per

---

[216] Mao Zedong, *Zai Yanan Wenyi Zuotanhui Shangde Jianghua* [*Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte*] [2 maggio 1942], in Id., *Mao Zedong Xuanji* [*Antologia di Mao Zedong*], vol. III, People's, Pechino 1991, pp. 847-879: p. 865 [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页-第879页, 人民出版社, 1991年, 第865页].

[217] La famosa frase detta da Lenin nel 1920, è riportata in: Yang Zhou, *Ma Kesi yu Wenyi* [*Marxismo e letteratura*], China Writers Publishing House, Pechino 1984. [周扬, 马克思主义与文艺，作家出版社, 1984年]. La citazione è tratta a sua volta da: Klara Zetkin, *Note su Lenin*, G . e G . Trevisani , Roma 1945.

[218] Cfr. Valentina Pedone – Serena Zuccheri, *Letteratura cinese contemporanea*, Hoepli, Milano 2020, pp. 46-49.

fare propri i caratteri dell'arte popolare[219].

**Influenze culturali Sovietiche nella Repubblica Popolare Cinese degli inizi**

Per quanto riguarda le forme (*xing*) artistiche in termini di linguaggio specifico adatto a soddisfare la nuova visione (*xiang*) concettuale, e definite in linea con la dottrina comunista cinese, fu introdotto il Realismo Socialista sovietico che dominò l'arte e la letteratura cinesi per un decennio, fino a che ebbe termine la "luna di miele" tra i comunisti cinesi e il loro ex-compagni di Mosca. Ciò che rimase immutato furono le direttive di "lotta di classe" applicate alle creazioni artistiche e letterarie: "l'arte del Popolo" non era rivolta a tutto il popolo, in quanto i vecchi industriali e loro alleati politici erano considerati come nemici pubblici.

La Repubblica Popolare Cinese trovò naturalmente il suo principale modello nell'Unione Sovietica, considerata come una sorta di "fratello maggiore" da cui imparare, e ne accolse diversi prodotti culturali, come parte dell'ideologia socialista. Autori cardine del realismo russo del XIX secolo, come Nikolay Chernyshevsky e Vissarion Belinsky, vennero tradotti regolarmente in cinese, così come le opere di registi e autori teatrali fondamentali quali Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Sergej M. Ėjzenštejn e Konstantin Stanislavski, che avrebbero lasciato un segno profondo nella storia del cinema e del teatro del XX secolo.

L'industria cinematografica cinese fu dunque influenzata in maniera massiccia dalla cultura e dal pensiero socialista, e dalla letteratura e arte che ne incarnavano gli ideali. Nello stesso momento in cui i film di Hollywood, considerati veicoli dell'ideologia capitalista e dello stile di vita americano, furono banditi dal mercato cinese, molti film creati in accordo con i principi del socialismo andarono a riempire lo spazio vuoto lasciato dai prodotti americani. Tra questi, un'influenza particolarmente rilevante ebbero i film provenienti dall'Unione Sovietica. Inoltre, si diffusero anche le versioni tradotte di molti dance film, che offrirono al pubblico cinese un'esperienza visiva e un tipo di divertimento artistico differenti dal solito.

---

[219] Cfr. Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's "Talk at the Yan'an Conference on Literature and Art"*, a translation of the 1943 text with commentary, Center for Chinese Studies-The University of Michigan, Ann Arbor 1980.

I dance film prodotti in Unione Sovietica iniziarono dunque a diffondersi in Cina e a penetrare nel mercato cinese attraverso una vasta gamma di esempi[220].

In generale, si tratta di dance film dalle forme più eterogenee, che spaziano dal documentario, al teatrodanza, dal lungometraggio alla commedia, etc. Le scene con danza e canzoni erano distribuite secondo modalità differenti da film a film, ma erano accomunate dall'obiettivo di promuovere le idee socialiste, il principio del collettivismo e la visione rivoluzionaria dell'arte e della letteratura, elementi che hanno profondamente influenzato il dance film cinese, come, più ampiamente, anche lo stesso concetto di creazione cinematografica. Un documentario emblematico in questo senso è *Tournée in Cina cantando e danzando* (1956), girato nel 1956 e prodotto dal Bayi Film Studio del Dipartimento di Politica Generale dell'Esercito Popolare di Liberazione Cinese in collaborazione con lo Studio del Film Documentario della Repubblica Popolare Bulgara.

L'influenza del cinema sovietico sui film cinesi, tuttavia, non può essere limitata unicamente all'aspetto ideologico, consistente nella diffusione dei valori del marxismo-leninismo, del pensiero socialista, del collettivismo e della rivoluzione, ma è stata rilevante anche dal punto di vista della critica cinematografica. Uno tra gli aspetti più rappresentativi fu la progressiva sostituzione del tipico personaggio hollywoodiano vecchio stile con numerose figure eroiche rilevanti per la nazione e per la rivoluzione, modificando radicalmente sia i modelli riferimento per i personaggi utilizzati sino allora, sia la scala dei valori etici e morali dei film cinesi.

Non solo l'influenza dell'Unione Sovietica si manifestò dal punto di vista del pensiero socialista, ma fu piuttosto radicata anche per quanto riguarda i prodotti cinematografici e la teoria critica cinematografica sovietica, i cui testi fondamentali vennero tradotti in

---

[220] *Gran concerto* [大音乐会] (1951), *Spettacolo internazionale di danza e canto* [国际歌舞表演会] (1955), *I maestri del balletto russo* [俄罗斯芭蕾舞大师] (1955), *Romeo e Giulietta* [罗密欧与朱丽叶] 1956), *Il suono della primavera* [春天的声音] (1956), *La fine del governatore e il diavolo* [统治者与魔王的下场] (1956), *Amore a prima vista* [一见钟情] (1957), *Sinfonia di Leningrado* [列宁格勒交响曲] (1958), *Fiore di giglio* [百合花] (1960), *Danze e canzoni gioiose* [明日处处欢乐歌舞] (1952) prodotto della Cecoslovacchia, *Canzoni e danze pittoresche delle montagne* [江山如画齐歌舞] (1955), *Belle canzoni* [美丽之歌] (1956) prodotto dalla Corea del Nord, *La storia della città di Sadao* [沙道城的故事] (1957), *India* [印度] (1951), *Il vagabondo* [流浪者] (1954) ect.

cinese. Solo nei tre anni dal 1949 al 1951, il "Quotidiano del popolo" pubblicò l'articolo del regista Cai Chusheng *Cheers to Soviet Films!-Celebrando il 30° anniversario dell'industria cinematografica sovietica* (12 febbraio 1950) e molti altri articoli che introducevano film sovietici; la casa editrice Beijing Times pubblicò successivamente una collana di volumi d'arte cinematografica con i testi fondamentali degli autori e dei teorici cinematografici sovietici.

La nuova direzione presa dalla produzione cinematografica cinese, si può evincere chiaramente dalle parole del critico, e Direttore dell'Ufficio Cinematografico del Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese, Chen Huangmei:

> Il nuovo cinema cinese deve essere il braccio destro del partito per educare il popolo e per creare nuovi e migliori film per la nazione socialista cinese, dobbiamo imparare dall'eccellente arte cinematografica del Unione Sovietica[221].

Questo è anche molto evidente nei commenti sui musical stranieri che si trovano sulla stampa. Ad esempio, il compositore Qu Wei presentò il documentario artistico *The Great Concert* in «Popular Films» del 1951, affermando che

> Non si limita costituire un record per gli spettacoli teatrali, ma illustra ulteriormente molte questioni importanti. Le trame dei contadini colcosiani che vengono a vedere il dramma sono intervallate, il che non solo rende il film vivace, ma soprattutto illustra il rapporto tra l'arte e le persone in una società socialista. Vladimir Lenin ha detto "L'arte appartiene al popolo. Le sue radici più profonde dovrebbero venire dal fondo delle masse lavoratrici. Dovrebbe essere compresa da queste masse e da esse amata. Dovrebbe integrare i sentimenti, i pensieri e i pensieri di queste masse. Gli artisti dovrebbero risvegliarsi, unirsi tra loro e sviluppare le potenzialità." Le sue istruzioni sono state pienamente realizzate oggi

---

[221] Chen Huangmei, *Xiang Sulian Dianying kaipi de daoluqianjin [Verso la strada aperta dal cinema sovietico]*, in «Notizie di letteratura e arte», N. 11, 1957 [陈荒煤:《向苏联电影开辟的道路前进》,《文艺报》1957年第11期].

nell'Unione Sovietica[222].

Fu proprio in questo stato di totale accettazione del modello sovietico che si trovò la creazione cinematografica cinese della nuova repubblica, cadendo inevitabilmente in un'impasse da cui non riuscì subito a districarsi.
Inoltre, a causa del contesto internazionale della "Guerra Fredda", si assiste a una sorta di isolamento, per cui i film degli altri paesi occidentali rimasero sostanzialmente ignoti al popolo e ai registi cinesi, e viceversa.

**La nascita del balletto cinese**

Già prima della Rivoluzione Culturale (1967-1976), il balletto cinese aveva sviluppato una sua identità precisa, grazie all'aiuto dell'Unione Sovietica. Infatti, con la Guerra Fredda la Cina si avvicinò all'Unione Sovietica, e nel 1954 il governo cinese chiamò ufficialmente alcuni esperti Sovietici per assistere nella fondazione della prima accademia cinese di danza, la *Scuola di Danza di Pechino*, mentre nel 1959 venne fondata la compagnia nazionale di balletto, il *Balletto Nazionale della Cina*[223] (fig. 31).
È possibile che il balletto abbia guidato le creazioni del Partito Comunista cinese nell'ambito della danza sin dal 1949, e si può citare a proposito quanto scritto dallo studioso Ou Jianping:

> Il balletto, che arrivò ufficialmente in Cina attraverso il così detto "Campo Socialista" diretto dal "Grande fratello" Unione Sovietica negli anni Cinquanta, fu un successo immediato. L'amicizia sino-sovietica era allora al suo picco, che portò naturalmente alla entusiastica, assoluta e essenzialmente cieca accettazione di questa pura cristallizzazione della civiltà occidentale da parte della *leadership* dello

---

[222] Qu WEI, *Su lian yishude guanghuichengjiu - jieshao yishu jilupian 'dayinyuehui'* [*Le gloriose conquiste dell'arte sovietica: introduzione al documentario artistico "Gran Concert"*], in «Film popolare», N. 16, 1951, p. 7 [瞿维：苏联艺术的光辉成就 - 介绍艺术纪录片《大音乐会》,《大众电影》1951年第16期第7页].

[223] Cfr. Dingzhong Xu – Chunhua Li – Xiuxiang Liu – Feiye Wang, *Zhongguo Baleiwu Shi* [*La storia del balletto Cinese*], The China Minzu University Press, Pechino 2016, p. 242 [许定中, 李春华, 刘秀乡, 王菲叶. 中国芭蕾舞史. 北京: 中央民族大学出版社, 2016. 第242页].

stato cinese e della comunità professionale della danza[224].

Il balletto diventò il genere preferito di danza nazionale e finì quasi per monopolizzare la danza teatrale in Cina dal 1949[225].

Dall'Unione Sovietica, perciò, la Cina importò integralmente la forma (*xing*): l'estetica realista e l'equilibrio simmetrico, il linguaggio del balletto occidentale, la metodologia e il sistema accademico, e la produzione scenografica. Quando nel 1960 i rapporti tra Cina e Unione Sovietica si interruppero, gli esperti sovietici si ritirarono.

Figura 31. Il coreografo sovietico Pëtr Andreevič Gusev mentre insegna a Pechino nel 1958. Crediti: Accademia di Danza di Pechino.

[224] «Ballet, which officially came into China via the so-called 'Socialist Camp' headed by the Soviet Union 'Big Brother' in the 1950s, was an instant success. Sino-Soviet friendship was just then at its peak, which naturally led to the enthusiastic, absolute, and essentially blind acceptance of this pure crystallization of Western civilization by both the Chinese State leadership and the professional dance community» (Ou Jianping, *From 'Beasts' to 'Flowers': Modern Dance in China*, in John Solomon – Ruth Solomon (edited by), *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, Harwood Academic, New York 1995, pp. 29-35: p. 29.

[225] «Ballet has become the preferred national dance genre and has nearly monopolized theatrical dance in mainland China since 1949» (Ou Jianping, *China: Contemporary Theatrical Dance*, in *The International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jean Cohen e Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, New York, 2005, *ad vocem*, vol. 2, pp. 145-147: p. 145.

**Formazione e diffusione delle compagnie artistiche di canto e danza**

Innanzitutto, non sarebbe possibile comprendere correttamente l'emergere e la diffusione del film dance cinese senza prima accennare alla nascita e al moltiplicarsi delle compagnie artistiche di canto e danza, che ne costituirono un presupposto fondamentale.

Nei primi sette anni dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese, la nazione fu in una fase di vigoroso sviluppo, man mano che lo stato stava venendo ricostruito e rinnovato. Agli albori della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, mentre la vita delle persone si stava stabilizzando gradualmente, oltre alla produzione e al lavoro iniziava a sentirsi l'esigenza di una vita culturale vivace. Perciò, durante questo periodo, le arti canore e musicali si svilupparono velocemente rispondendo a questo bisogno.

Il periodo dal 1949 al 1965 fu contraddistinto dal prosperare della musica e della danza, e il Ministero della Cultura stabilì chiaramente i compiti della Compagnia Nazionale delle Arti e dei Mestieri: «Sviluppare vigorosamente le nuove opere popolari, i nuovi drammi, la nuova musica e le nuove danze, ed educare le grandi masse con spirito rivoluzionario e patriottico»[226].

Inoltre, furono istituite direttamente dal governo centrale varie compagnie artistiche di canto e danza, in rapida successione nelle diverse province, città e regioni autonome della Cina. Secondo statistiche incomplete, a partire dal 1960, c'erano circa duecento compagnie professionali di canti e danze a livello nazionale, comprese quelle direttamente dipendenti dal governo centrale. Tra queste erano incluse anche le compagnie di canto e danza dei diversi distretti militari e dell'Esercito Popolare di Liberazione Cinese. L'istituzione di queste compagnie professionali di canto e danza non solo fornirono una solida base e garanzia per lo sviluppo delle carriere degli artisti, ma, cosa ancora più importante, queste squadre in continua crescita di professionisti diventarono la forza principale dei film dance cinesi.

Proprio come la maggior parte dei musical di Hollywood furono adattati dai musical teatrali di Broadway, le riprese dei film dance cinesi si basarono principalmente sulle

---

[226] Li Wei, Ren Fang, *Zhongguo xiandai dangdai wudao fazhan gailun* [*Introduzione allo sviluppo della danza cinese moderna e contemporanea*], Sichuan University Press, Chengdu 2006, p. 38 [李炜, 任芳编著《中国现代、当代舞蹈发展概论》, 四川大学出版社, 2006, 第38页].

eccellenti opere e danza teatrale creati da queste compagnie. Si comprese quindi come il dance film potesse essere un ottimo modo per liberare l'arte della danza dal teatro e dal palcoscenico, e per penetrare nella vita delle persone, diventando un mezzo di diffusione fondamentale dell'arte della canzone, della danza e del cinema.

**Affermazione e diversificazione dei *dance film* cinesi tra il 1949 e il 1966**

Basandosi su materiali e documenti inediti in Italia, possiamo ricostruire la storia dei dance film cinesi tra il 1949 e il 1966.

Il periodo iniziale di sperimentazione tra il 1949 e il 1957 rappresentò lo scenario in cui proliferarono le produzioni su larga scala i film musicali documentari. Si tratta fondamentalmente di film in forma di semplice documentazione degli spettacoli di danza e musica dal vivo sul palcoscenico, ma non è possibile chiamarli ancora film dance creativi nel senso con cui si definiscono i lungometraggi che integrano creativamente danza, canto e cinema in un prodotto nuovo, e che apparvero posteriormente. Tra questi documentari si ricordano ad esempio: *Ensemble Bandiera Rossa Sovietica in Cina* (1953), *Danza e canzone popolare* (1953), *Ensemble dell'esercito Rumeno in Cina* (1953), Serata di canzoni e danza (1955) , *Tournée in Cina cantando e danzando* (1956), *Canzoni e danze del lavoro* (1956), *Danza popolare* (1957), ecc..

A partire dal 1958, la produzione di dance film iniziò ad aumentare il ritmo, attraversando una stagione di grande fervore creativo, e iniziando a definire anche diverse categorie stilistiche come dance film teatrale, film musical e dance musical film. È in questo periodo che furono concepiti e girati i dance film: *Canti e danze del festival* (1959) e *La lanterna del loto* (1959).

Possiamo affermare che questi esempi siano stati i primi audaci tentativi provati nello stille del dance film, in cui le forme e i temi si sono gradualmente diversificati.

Tra il 1961 e il 1966, è stato anche il periodo in cui si sono affermati e diffusi i classici. L'avvento di diversi dance film classici, anche se non molto numerosi, stabilì nuovi modelli di riferimento per la successiva generazione dei dance film cinesi, definendone la tipologia. Fanno parte di questo gruppo: *Piccola società della spada* (1961), *Fiori di*

*ravanello* (1961), *Aquila rossa* (1961), *Guardia rossa di Honghu* (1961), *Cinque nuvole rosse* (1962) e *L'Oriente è rosso* (1965).

**Corpo rosso: il balletto *Il distaccamento femminile rosso* (1964)**

Nel caso di Il distaccamento femminile rosso, la dinamica attraverso cui si arrivò al dance film del 1970 fu estremamente particolare e interessante. Infatti la prima opera con questo titolo fu un film tradizionale, non danzato, girato nel 1961 dal regista Xie Jin, e da questo fu tratto il balletto omonimo che fu presentato la prima volta nel 1964, poi portato su grande schermo appunto con il film del 1970.

Dai tardi anni Sessanta fino a metà degli anni Settanta, la moglie di Mao, Jiang Qing (1914-1991), iniziò una campagna per purificare la cultura cinese allineandosi rigidamente alla visione concettuale definita da Mao, e creò otto modelli artistici specifici di "Opera Moderna Rivoluzionaria" ["样板戏"][227] che ne diventarono le uniche forme (*xing*) artistiche riconosciute tra il 1967 e il 1976. Uno degli otto spettacoli modello nel repertorio teatrale ufficiale, sviluppati da Jiang Qing per promuoverli in tutta la nazione, fu un "balletto moderno": *Il distaccamento femminile rosso* [红色娘子军][228]. Jiang Qing fu chiaramente una pioniera del femminismo, nel momento in cui scelse proprio quello spettacolo per il suo progetto[229].

Poiché era stato creato per un pubblico molto particolare, Jiang Qing voleva che fosse un lavoro artistico facilmente comprensibile, in un tempo in cui la maggior parte del popolo cinese non aveva mai visto un balletto occidentale nella propria vita. L'intera

---

[227] Le opere moderne rivoluzionarie furono otto modelli di opera pianificati e ideati dalla moglie di Mao Jiang Qing durante la Rivoluzione Culturale. Furono considerate moderne e rivoluzionarie per il tema e gli aspetti musicali, che le differenziavano rispetto alle opere teatrali cinesi tradizionali. Molte di queste vennero adattate anche in versione cinematografica. Cfr. Joe He, *A historical study on the "eight revolutionary model operas" in China's Great Culture Revolution*, degree thesis, University of Nevada, Las Vegas 1992.

[228] *Il distaccamento femminile rosso* [红色娘子军], 1964, cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=EkAouJbTn4g (u.v. 24/8/21).

[229] Cfr. Vito Di Bernardi, *La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella nuova Cina (1940-1960)*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», special issue *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi, anno IV, n. 4, 2018, pp. 64-75. Intorno a questi temi, è inoltre interessante anche un altro saggio dello stesso autore: *Come* "*Il lago dei cigni*" *è diventato* "*Il distaccamento femminile rosso*", «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 2, 2018, pp. 393-418.

compagnia di balletto, con i ballerini sia principali sia secondari, si trasferì nella campagna più remota dove le storie reali erano avvenute, e soggiornò abbastanza a lungo da provare le reali e difficili condizioni di vita. Lo scopo fu di imparare com'era essere una soldatessa contadina contro le oppressioni dei ricchi malvagi e prepotenti. Dopo aver vissuto per mesi in quelle condizioni di vita durissime, la compagnia fu inviata a passare circa diciotto mesi con i militari quotidianamente, in modo che sul palco potessero recitare come veri soldati (figg. 32-33). Nella trama del balletto, i proprietari terrieri che avevano sfruttato i contadini erano alla fine catturati e giustiziati sul palco. La stessa produzione fu replicata a Parigi dai giovani rivoluzionari alla fine degli anni Sessanta. Era il tempo dell'arte popolare politica, e la coreografia del balletto aggiunse dei nuovi movimenti che non appartenevano alla tradizione classico-accademica codificata nella Francia del XVII secolo[230]. Alcuni movimenti furono adattati dalla danza popolare tradizionale cinese, altri furono semplicemente inventati dal nulla. Ciononostante, i movimenti furono semplificati per andare incontro alle esigenze di divulgazione, poiché vennero adattati per le masse che non avevano nessuna conoscenza del balletto. Inoltre il "corpo rosso" - il colore della rivoluzione, delle bandiere comuniste, della bandiera della Cina e del Libretto Rosso di Mao - fu adattato

Figura 32. La prima ballerina del *Distaccamento femminile*, Bai Shuxiang, mentre si esercita con il fucile nel 1964. Credit: Balletto Nazionale della Cina.

Figura 33. La prima ballerina Bai Shuxiang durante le prove del *Distaccamento femminile rosso*, 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

[230] Sulla nascita del professionismo nel balletto classico cfr. Elena Cervellati, *Storia della danza*, seconda edizione, Pearson, Milano-Torino 2020, pp. 21-27.

in modo da costruire una narrazione politica, attraverso un ruolo di eroina femminile che comunicasse chiaramente al popolo la visione e il messaggio della rivoluzione comunista.

Una tale commistione di balletto occidentale e danza tradizionale cinese venne comunque criticata da alcuni intellettuali. Infatti, come scrisse il coreografo Wang Shiqi in un articolo pubblicato su «Wudao» nel 1964 evidenziando un problema nel riconoscere la differenza tra la danza cinese e il balletto, quest'ultimo fu profondamente radicato nella sensibilità culturale europea:

> Sul problema di integrare la danza classica cinese e il balletto, noi abbiamo visto solo le cose che hanno in comune, non le loro differenze. In questo modo, usiamo rigidamente e meccanicamente punte e altri movimenti del balletto. Abbiamo trattato questo metodo come un problema puramente tecnico e non abbiamo considerato l'aspetto fondamentale che ogni medium artistico espressivo porta i segni della sua nazionalità, e ciò riguarda necessariamente la questione della forma nazionale e dello stile nazionale. Noi non abbiamo visto che le scarpe da punta e i sollevamenti del balletto sono un modo di esprimere le emozioni specifiche dei balletti Europei o che la loro comparsa è strettamente connessa allo stile di vita, alla visione estetica, ai gusti artistici del popolo europeo. Allo stesso tempo, non siamo riusciti a vedere che la nostra arte della danza nazionale ha una sua forma, stile e misura unici. Tuttavia, noi abbiamo usato il metodo semplificato del prestito meccanico che ha portato alcune conseguenze negative allo sviluppo del progetto di un teatro di danza nazionale[231].

Il problema individuato da Wang era in contrasto con i principi di base della politica culturale socialista cinese. Citando *i Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte* di Mao Zedong nel 1942, Wang scrisse che era stata rotta la regola secondo cui «sostituire l'eredità culturale [cioè prendere in prestito il balletto] e utilizzarla come esempio non dovrebbe mai prendere il posto del nostro proprio lavoro creativo»[232].

Il significato di questa riflessione riguardava la possibilità di imparare dai generi

---

[231] Wang Shiqi, *Pipan yang jiaotiao, tansuo minzu wuju de xin guilü* [*Critica del dogma occidentale, esplorazione delle nuove regole della danza tradizionale cinese*], in «Wudao» [«Danza»], n. 1, 1964, pp. 16-22: p. 20 [王世琦. 批判洋教条, 探索民族舞剧新规律. 第16至22页, 舞蹈, 1964年. 第1期第20页].

[232] Mao Zedong, citato *ibidem*.

artistici stranieri come il balletto, ma criticava l'utilizzo di queste forme per sostituire la creazione originale di "forme nazionali", che in questo caso significava danza cinese, in quanto forme derivate da visioni culturali completamente diverse.

### *Il distaccamento femminile rosso* (1970): il *dance film*. Un episodio emblematico di opera di danza portata sul grande schermo da una produzione su larga scala

Dagli anni Sessanta, alcuni studi cinematografici cinesi ebbero la commissione politica di convertire i balletti dal vivo e le performance di danza per il grande schermo. *Il distaccamento femminile rosso* fu uno di questi[233]. Milioni di cittadini cinesi ebbero la possibilità di apprezzare delle performance di balletto per la prima volta, senza dover andare in costosi teatri, grazie ai cinema urbani e agli schermi di proiezioni mobili che giravano per le campagne cinesi. Il movimento della Rivoluzione Culturale tra il 1966 e il 1976 spinse al suo apice la compagnia di arte popolare politica, quando le masse di ogni età e professione poterono fruire delle versioni semplificate delle produzioni di balletto. Molti anziani cinesi oggi le ricordano come buona parte delle memorie importanti della loro gioventù. L'arte del balletto si liberò dal mondo dei professionisti e fu popolarizzata nel formato della propaganda rivoluzionaria.

Trasferire la produzione di balletto professionale *Il distaccamento femminile rosso* agli studi cinematografici richiese una gamma completa di conoscenze e abilità cooperative

---

[233] Dagli anni Sessanta vennero prodotti numerosi film con modalità analoghe a quelle messe in campo per *Il distaccamento femminile rosso*, tra cui: *Preludio del Gruppo del Pugnale*, prodotto da Shanghai Opera e Teatro di Danza e Shanghai Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1959, filmato nel 1961 [小刀会，1959年首演，上海歌剧舞剧院与上海天马电影制片厂合作拍摄出品于1961年]; *Il fiore di convolvolo*, prodotto da Shanghai Film Studio e Ensemble provinciale dell'opera e danza di Guizhou, *première* dello spettacolo nel 1960, filmato nel 1961 [蔓萝花, 上海电影制片厂与贵州省歌舞剧院出品, 1960年首演, 1961年拍摄]; *Cinque strati di nuvole rosse*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1959, filmato nel 1963 [五朵红云, 1959年首演, 1963年由八一电影制片厂摄为舞剧艺术片]; *L'Oriente è rosso*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1964, filmato nel 1965 [东方红, 1964年首演, 制片公司中国人民解放军文化艺术中心电影电视制作部出品于1965年]; *La ragazza dai capelli bianchi*, prodotto da Shanghai Film Studio e Shanghai Dance School, *première* dello spettacolo nel 1965, filmato nel 1972 [白毛女, 1965年首演, 上海舞蹈学校编剧, 上海电影制片厂出品, 于1972年]; *La presa del monte della tigre con la strategia*, prodotto dalla Compagnia Teatrale Jingiu di Shanghai, 1968 [智取威虎山, 上海京剧院出品, 1968年]; *Il porto*, prodotto da Beijing Film Studio, 1972 [海港, 北京电影制片厂出品, 1972年]; *Canzone del monte Yimeng*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1973, filmato 1975 [沂蒙颂, 1973年首演, 八一电影制片厂摄于1975年].

delle produzioni cinematografiche. Fortunatamente per i registi, la stessa Jiang Qing non era estranea al mondo del cinema, poiché era stata una stella del cinema nella Shanghai degli anni Trenta, prima di diventare una compagna comunista. La produzione dello studio cinematografico fu direttamente sotto il controllo della stessa Jiang Qing, addirittura fino alla scelta della marca della pellicola d'importazione da usare. Fu proprio una nuova esperienza per ogni danzatore proiettato nella produzione, nello studio, girata completamente a colori. Il processo di creazione artistica fu molto più lungo rispetto a una tipica produzione commerciale, poiché gli attori poterono prendere tutto il tempo necessario per ripetere le riprese o rigirare le scene più volte. Diventò una produzione epica con due arti indipendenti e separate fuse in un'opera perfetta di *screendance,* pensata per i grandi schermi distribuiti nella Cina urbana degli anni Settanta, che si diffondevano anche nelle regioni rurali attraverso squadre di proiettori mobili.

*Il distaccamento femminile rosso* e anche altri *dance film* di questo periodo sono le prime cooperazioni interdisciplinari su larga scala tra la danza e il cinema, e questa combinazione tra il vocabolario originale della danza cinese moderna e il linguaggio cinematografico gettò le basi per la successiva *screendance* contemporanea cinese. Innanzitutto, si assisté a una trasformazione dello spazio dal palcoscenico allo schermo. Inoltre, pure conservando la bellezza dei singoli movimenti dei danzatori, il *dance film* poté costruire anche una narrazione cinematografica più complessa, e grazie all'inquadratura e al montaggio cinematografico fu possibile inserire dei primi piani sui singoli danzatori e sulle loro espressioni (figg. 34-41).

*Il distaccamento femminile rosso* fu realizzato molto più professionalmente in confronto all'opera cinematografica del 1905 già menzionata, *Monte Ding Jun*, e in modo più completo rispetto al film dell'edizione finale di cinque minuti sul Maestro Mei Lanfang girato dal regista sovietico. Fu una grande opera sistematica di cinema che fornì la cornice per la moderna *screendance* cinese, come nuova disciplina artistica di linguaggi profondamente integrati tra due forme e *xing* artistiche. Una produzione tutta cinese con un cast tutto cinese per un contesto tutto cinese di una storia tutta cinese.

Figure 34 - 38. Foto di scena del balletto *Il distaccamento femminile rosso*, 1964.
Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

Figure 39-40. Foto di scena del balletto *Il distaccamento femminile rosso*, 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

Figura 41. Mao incontra gli attori dopo aver visto lo spettacolo *Il distaccamento femminile rosso* nell'*auditorium* della Grande Sala del Popolo, 8 ottobre 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

## 4. Fase IV. Diversificazione del dance film cinese tra Riforma e apertura (1976-1989)

La formazione e lo sviluppo della *screendance* cinese durante l'ultimo secolo, come abbiamo visto, ha attraversato un percorso lungo e travagliato, seguendo i cambiamenti radicali provocati dalle rivoluzioni nazionali, sia nel campo socio-economico, sia in quello culturale. Le visoni concettuali (*xiang*) si sono spostate insieme ai mutamenti politici, e si è passati dalle arti delle *élite*, all'arte borghese occidentalizzata, fino all'arte dei contadini. Le forme artistiche (*xing*) di ogni periodo storico tra la fine degli anni Novanta dell'Ottocento e gli anni Ottanta del Novecento, si sono sviluppate adattandosi ai cambiamenti, ma non senza conflitti tra i valori estetici tradizionali e quelli nuovi, che alla fine furono comunque accettati dalle masse come la nuova regola.

Nel 1976 si concluse la stagione della Rivoluzione culturale, dando inizio a un lungo periodo di riforma e apertura che ebbe importanti conseguenze nel campo sociale, economico e culturale. Nel 1979 il leader Deng Xiaoping rilasciò una "dichiarazione" a nome del Comitato centrale del Partito Comunista Cinese al Quarto congresso dei lavoratori letterari e artistici cinesi, invitando artisti e letterari a usare il loro talento per emancipare le loro menti nella nuova era che stava iniziando. Si tratta di una riforma cruciale per la storia dell'arte e letteratura cinese contemporanea, in quanto gli intellettuali cinesi, che nel decennio precedente avevano avuto una libertà creativa molto limitata, poterono dare inizio a un nuovo corso di sperimentazione e sviluppo di nuove tecniche e formule creative.

La pratica e le teorie radicali della lotta di classe furono abbandonate dal governo post-Maoista nel 1976 entrando in una nuova epoca in cui le riforme politiche introdussero i nuovi obiettivi culturali e economici in accordo con i nuovi cambiamenti della visione concettuale o *xiang,* che non considerava più soltanto i contadini come i destinatari dell' "arte del popolo". La massa considerata come "il popolo" incluse una nuova classa media emergente, che stava crescendo. Inoltre, le creazione artistiche nella nazione che si era aperta al mondo esterno, accettò le variazioni in un sistema di valori politici esclusivi, che esisteva da molto tempo, dettati dalle direttive ufficiale del governo. Le

forme artistiche iniziarono ad assorbire gli elementi stranieri in stili formali che per tre decenni non erano stati permessi dalle politiche governative nelle precedenti pratiche artistiche nazionali.

Nel 1979 viene prodotto il film dance su larga scala più rappresentativo di questo cambiamento epocale, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979), in cui si assiste a un rivoluzionamento in termini sia di linguaggio sia di contenuti, per cui si può affermare che quest'opera segni l'inizio di un nuovo corso nella storia del film dance moderno.

Considerando l'ambito particolare dello sviluppo continuo della *screendance* cinese, la nuova forma artistica si era sviluppata dai film muti in bianco e nero del primo Novecento ai film a colori in cui si raccontavano storie in un linguaggio cinematografico utilizzando i movimenti della danza, e realizzati su larga scala per il pubblico cinese.

La nuova rivoluzione mise termine alla vecchia rivoluzione, liberando in un certo senso gli artisti cinesi, e con essi una visione concettuale completamente nuova. Era nata anche una nuova possibilità tecnologica per unire la disciplina dell'arte della danza con quella basata sul medium dello schermo: la video arte si presentò infatti come un'alternativa nuova e originale al film come nuovo medium per la *screendance*, consentendo a quest'ultima di diventare una nuova tendenza dominante ed espandere la sua popolarità e diffusione in Cina a partire dagli anni Novanta.

Le tecniche di regia e post-produzione cinematografiche stavano esaurendo il loro potenziale creativo, mentre la *screendance* cinese contemporanea stava adattandosi alle nuove sfide presentate dai cambiamenti tecnologici, dal grande schermo agli schermi più piccoli che penetrarono a poco a poco nelle case cinesi. Gli artisti della nuova generazione, infatti, iniziarono a presentare le loro creazioni di *screendance* pensandole per la televisione, adeguandole alla variazioni tecniche e espressive imposte dalla nuova tecnologia. Non sarebbe passato molto tempo prima che internet e l'avvento degli *smartphone* portassero alla diffusione di schermi ancora più piccoli, insieme alla possibilità di produrre video montati con movimenti di danza e di farli circolare istantaneamente tra centinaia di milioni di spettatori tra le masse connesse online.

La *screendance* cinese, iniziò a non essere più solo appannaggio degli artisti professionisti, né una forma d'arte indirizzata a un pubblico colto e ristretto, ma incominciò a essere un fenomeno molto popolare e in piena crescita: la gioventù cinese cresciuta nell'era post-maoista ebbe una libertà creativa inedita.

In realtà il cinema non si era ancora completamente diffuso in Cina, quando i contadini diventarono la classe di popolazione dominante. Nonostante gli sforzi per affermare i Modelli del Teatro Rivoluzionario Moderno tra le masse cinesi come "arte del popolo", il cinema rimaneva un fenomeno circoscritto alle comunità urbane. Un maggiore effetto di penetrazione tra la popolazione cinese fu invece conseguito attraverso la copertura su tutto il territorio nazionale delle reti televisive, sistema che presto passò alla TV via cavo nelle società urbane, in combinazione con delle reti televisive a base satellitare che coprivano l'utenza dei villaggi. Il tasso di penetrazione della TV nelle case cinesi è stato infatti tra i più alti del mondo, e le masse cinesi hanno potuto fruire di *screendance* quotidianamente. Contemporaneamente, le nuove generazioni di artisti adattarono la *screendance* al cambiamento sopraggiunto dal linguaggio cinematografico a quello video. Alcuni di questi artisti furono ricordati per il loro contributo in questa disciplina artistica emergente, come la coreografa e regista Bai Zhiqun[234], una pioniera della *screendance* televisiva negli anni Novanta che influenzò lo stile formale di MTV[235].

I programmi televisivi dedicati alle gare di danza contribuirono notevolmente alla promozione della cultura della danza tra il pubblico cinese. Nel 1992 Bai Zhiqun produsse un video in cui erano montati i movimenti di danza eseguiti dal performer professionista Liu Min, concepiti specificatamente in chiave videografica. In seguito, fu realizzata una serie di altri tredici episodi intitolata *I danzatori umani* in cui la stessa Bai Zhiqun proseguiva questa sperimentazione. Il programma TV *Il mondo della danza*[236] fornì un'ottima base non solo per i danzatori professionisti, ma anche per gli artisti di

---

[234] Si veda: Zhiqun Bai, *Sulla creazione di spettacoli di danza in televisione,* Shanghai Music Publishing House, Shanghai 2021. [白志群, 电视舞蹈作品创作论, 上海音乐出版社, 2021].

[235] Zhiqun Bia, Metodologie e teorie della televisione creativa*,* in «Ricerca Televisiva», vol, 3. 2004, pp. 75-77: p.76 [白志群, 电视舞蹈创作的实践与思考, 电视研究, 2004年第3期75-77页: 第76页].

[236] Cfr. *Entriamo insieme nel mondo della danza: il principale creatore di "Il mondo della danza" è ospite della trasmissione online CCTV.com,* intervista con Bai Zhiqun nel programma television *CCTV.com*, 8/9/2003, online: https://www.cctv.com/dance/20030908/100896.shtml (u.v. 25/09/2021).

*screendance*, preparando il terreno all'ulteriore sviluppo della *screendance* in TV che si verificò nei primi anni del XXI secolo.

# Parte Seconda

# Divergenze e analogie delle visioni (*xiang*) e delle forme (*xing*) della *screendance* tra Cina e Occidente: alcuni casi a confronto

# II. 1 Eroine dei *dance film* tra fine Ottocento e inizio Novecento

Gli episodi di *screendance* che hanno come oggetto la *Danse serpentine* (fig. 42) di Loïe Fuller, di cui il più noto è *Annabelle's Serpentine Dance*[237]*,* e la *Madame Dan's Sword Dance*[238] di Yu Rongling, presentano diverse similitudini e differenze che occorre mettere a confronto per comprendere meglio le evoluzioni parallele della disciplina in Occidente e in Cina. Nel film *Madame Dan's Sword Dance* (fig. 43)*,* Yu Rongling viene ripresa dal diplomatico mentre esegue una coreografia con spade tratta dall'Opera di Pechino *Addio mia concubina* [霸王别姬]. Nel film *Annabelle's Serpentine Dance,* la danzatrice americana Annabelle Whitford Moore performa la famosa *Danse serpentine* inventata da Loïe Fuller, danzando a piedi scalzi e creando delle voluminose e flessuose circonvoluzioni attraverso il movimento di un grande e morbido costume[239].
Nonostante la differenza cronologica di trenta anni - il filmato con la danza della Fuller è del 1895 e quello di Yu Rongling è del 1926 - entrambi sono film muti, brevi, incentrati su una sola danzatrice in movimento, ed entrambi appartengono a un'era in cui il cinema era agli albori e le forme di collaborazione tra cinema e danza erano ancora acerbe e primitive.
Innanzitutto è necessario avvicinarsi al confronto puntualizzando le divergenze inerenti lo *xiang*, la visione e il contesto culturali dietro a queste esperienze, per poi passare a analizzare analogie e differenze a livello di forma, *xing*. È diversa infatti la natura delle

---

[237] Il breve filmato intitolato *Serpentine Dance* o *Annabelle Serpentine Dance*, fu girato nel 1895 da William K.L. Dickson e William Heise, per la Edison Manufacturing Company, e utilizzato con la nuova tecnologia del kinetoscopio. Film muto in bianco e nero, 35mm,. Durata: 45" circa. Online: https://www.dailymotion.com/video/x2iki4l (u.v. 02/09/2021).

[238] Il film è conservato negli archivi della Princeton University. Cfr. John Van Antwerp MacMurray, Madame Dan's Sword Dance, John Van Antwerp MacMurray Papers 1715-1988 bulk 1913/1942, Series 9 Films circa 1925-1942, (MC094) box 176, Seeley G. Mudd Manuscript Library, Department of Special Collections, Princeton University Archive. Film muto in bianco e nero, 16mm, 100 ft. reel. Durata: 3'20" circa. Online: https://www.youtube.com/watch?v=KswvX2b6jNc. (u.v. 02/09/2021).

[239] I brevi film sulla Danse Serpentine furono in realtà numerosi. Giovanni Lista ne ha analizzati formalmente i diversi approcci, rilevando che si tratta di modi differenti di performare la danza serpentina e di filmarla. Cfr. Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*, Hermann Danse, Paris 2006, pp. 357-358.

Figura 42. *Danse serpentine,* 1890s, Loïe Fuller (1862-1928).

Figura 43. Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza delle spade tratta da *Addio mia concubina* [霸王别姬], fotogramma del filmato *Madame Dan's Sword Dance* girato da John Van Antwerp MacMurray, 1926. Crediti: Princeton University's Seeley G. Mudd Manuscript Library.

due diverse sequenze danzate, appartenenti rispettivamente a tradizioni e a storie coreografiche molto distanti.

Anche se la danzatrice ripresa nel breve film prodotto da Thomas Edison nel 1895 non era propriamente Fuller ma Annabelle Whitford Moore, si può affermare che la *Danse serpentine*, nonostante fosse interpretata da quest'ultima, fosse diventata una sorta di spettacolo iconico e quasi firma creativa attraverso cui la Fuller era universalmente riconosciuta, e che infine questa danza e le sua creatrice abbiano subito una sorta di identificazione nella cultura popolare[240].

D'altra parte, l'episodio coreografico performato da Yu Rongling apparteneva a un repertorio tradizionale cinese derivato dall'Opera cinese, e perciò con una storia culturale più antica e sofisticata rispetto alla danza della Fuller, che basava molto del suo fascino sulla meraviglia che gli effetti coloristici e luminosi quasi astratti suscitavano nel pubblico, parallelamente all'affermarsi dell'Art Nouveau. Inoltre, entrambe le danzatrici raffigurano due figure femminili molto forti per il periodo.

Loïe Fuller donna emancipata mentalmente, seppe affermarsi come pioniera della danza moderna a dispetto delle critiche mosse alle sue performance, e persino al suo corpo[241], pur venendo dall'ambiente delle Folies Bergère di Parigi. Avendo un approccio molto creativo, anche nel senso delle innovazioni tecniche e industriali, fu lei stessa a inventare un complesso sistema di luci colorate che rese i suoi spettacoli unici ed estremamente riconoscibili e apprezzati dal grande pubblico[242]. Inoltre, la figura della Fuller è stata negli ultimi decenni rivalutata e riconosciuta come fondamentale per la nascita della danza moderna, per aver preparato il terreno su cui Isadora Duncan

---

[240] In realtà sembra che tra il 1894 e il 1908 proliferarono brevissimi film con la Danse Serpentine, interpretati da numerose imitatrici della Fuller. Cfr. Laurent Guido, *Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques: retour sur les danses serpentines du premier cinéma*, in Gilles Mouëllic, Laurent Le Forestier (a cura di), *Filmer l'artiste au travail*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013, pp. 125-148: p. 126.

[241] Jean Cocteau, ricordando la sua performance all'Exposition Universelle di Parigi del 1900, arrivò a definirla «a fat, ugly American woman with glasses». Jean Cocteau, *Souvenirs*, Flammarion, Paris 1935, p. 5. Cit. in: Rhonda K. Garelick, *Electric Salome. Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2007, p. 14.

[242] Sul lavoro di Loïe Fuller dal punto di vista tecnico, e anche in rapporto alle coeve ricerche artistiche, si veda lo studio: Ann Cooper Albright, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2007.

avrebbe costruito le sue innovazioni[243], ed anche per aver apportato cambiamenti radicali alla danza artistica, che tuttavia sarebbero rimasti latenti fino agli anni Sessanta, soprattutto a causa dell'incomprensione dei critici[244].

Yu Rongling, rispetto alla maggioranza delle donne cinesi del suo tempo, ebbe un'educazione fortemente internazionale e moderna con una conseguente apertura mentale non solo nei riguardi della danza ma anche verso il rapporto con il corpo e con la dimensione femminile. Pur ritornando a vivere in un ambiente cinese fortemente tradizionalista, dopo le sue esperienze in occidente, ebbe il coraggio e l'intuito di combinare le nozioni apprese in occidente con il patrimonio della danza cinese classica, creando un suo repertorio personale e innovativo, che piacque anche alla corte imperiale. Per questo viene oggi ricordata come la danzatrice che portò la danza moderna occidentale in Cina, in questo modo conquistando un posto tra i pionieri della danza moderna in Cina nel XX secolo[245].

Dal punto di vista della forma, *xing*, la prima analisi si focalizza naturalmente sul linguaggio cinematografico, cercando di evidenziare i punti di tangenza e quelli di distacco nel modo in cui sono stati girati i due film, e nella funzione specifica, ovvero il motivo per cui sono stati realizzati.

Se confrontiamo i due i film, si nota una stessa forma consistente nel riprendere il soggetto da un unico punto di vista, con cinecamera fissa, senza alcun uso di tecniche di montaggio o effetti particolari. Nel caso della *Danse serpentine* era ancora troppo presto, visto che l'anno del filmato coincide con quello di nascita ufficiale del cinema; nel caso del filmato di Yu Rongling, l'assenza di montaggio - tecnica di cui si stavano affermando le basi proprio in quegli anni - è giustificabile considerando lo scopo con cui era stato girato il filmato, ossia un filmato amatoriale.

Da un lato, infatti, la *Danse serpentine* venne filmata a fini commerciali, con l'obiettivo di farla vedere nelle grandi fiere e nei grandi eventi pubblici attraverso il kinetoscopio o

---

[243] Sul rapporto tra Loie Fuller e Isadora Duncan si veda: Giovanni Lista, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*, op. cit., pp. 383-417.

[244] Cfr. Sally Banes, *Terpsychore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Westleyan University Press, Hanover (NH) 1987, pp. 1-2.

[245] Cfr. Xiao Huang, *Cosa lega Isadora Duncan alla Cina? La danzatrice dei due mondi Yu Rongling*, «Danza e Danza», 25/11/2020.

le proiezioni cinematografiche[246], approfittando del grande richiamo sul pubblico che poteva avere sia quella danza creata dalla Fuller, molto apprezzata e scenografica, sia la nuova tecnologia cinematografica che appariva futuristica alle grandi masse. Dall'altro la *Madame Dan's Sword Dance* di Yu Rongling, venne filmata amatorialmente dal diplomatico americano John Van Antwerp MacMurray nel 1926 con il chiaro obiettivo di mantenere una memoria ad uso privato di quella performance, e per questo senza alcuna velleità professionale, in un momento in cui andavano diffondendosi con più facilità le cineprese[247]. In effetti, durante il video con la *Madame Dan's Sword Dance*, della durata di circa tre minuti e venti secondi, pur non essendo utilizzate vere e proprie tecniche di montaggio, vengono alternate quattro inquadrature differenti: un piano ravvicinato e tre piani lunghi con tre sfondi leggermente differenti.

L'analisi formale investe naturalmente anche l'aspetto coreografico, ovvero la sfera del linguaggio della danza e il movimento del corpo. La coreografia di Yu Rongling risulta inoltre più variata e complessa rispetto a quella della *Danse serpentine*, giustificando in questo modo la durata maggiore del film. Questo perché, come accennato, era stata tratta dall'opera recente *Addio mia concubina* composta da Mei Lanfang e portata in scena per la prima volta nel 1921. La sequenza della danza delle due spade era stata scritta proprio da Mei, sulla base della tradizione culturale cinese della danza delle spade, formatasi in epoca Tang: per preparare la coreografia, il divo aveva preso lezioni di arti marziali, incorporando anche due sequenze di danza con la spada da due altre opere, ma il risultato finale si differenziò molto dal passo veloce e dinamico delle danze con spada di periodo Tang[248]. Vista la forte impronta psicologica che Mei diede alla sua danza, è stata ipotizzata l'influenza di altre fonti, come la versione di danza con le spade di Qi Rushan, meno popolare e ripresa dalla tradizione dei funzionari-letterati di epoca

---

[246] Cfr. Eduardo Morettin, *Universal exhibitions and the cinema: history and culture*, "Revista Brasileira de História", v. 31, n. 61, 2011, pp. 231-249.

[247] E questo fatto è dimostrato dalla presenza di altri filmati amatoriali nell'archivio da dove proviene il video, il Seeley G. Mudd Manuscript Library di Princeton.

[248] Cfr. Catherine Yeh, *Mei Lanfang and Modern Dance. Transcultural Innovation in Peking Opera, 1910s-1920s*, in Katherine Mezur, Emily Wilcox (a cura di), *Corporeal Politics. Dancing East Asia*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2020, p. 51.

Tang, più raffinata e soprattutto in grado di esprimere emozioni più profonde[249].

Per avere un'idea di quanto fosse intricata questa danza, e dunque quanto potesse aver affascinato Yu Rongling perla sua novità e intensità, basta pensare che solo un anno prima che il film fosse girato, Ted Shawn ne scrisse lungamente, osservando come anche se i passi erano pochi e limitati, verso la fine della sequenza «the use of the two swords became very intricate and as the swords were polished silver he achieved an effect of a network of flashing light surrounding his entire body» e concludendo che gran parte della bellezza di questa danza risiedeva nella personalità propria di Mei[250].

A differenza della danza delle spade, possiamo affermare che la *Danse serpentine* avesse una natura completamente differente, essendo una danza puramente estetica, senza nessuna giustificazione narrativa, e fondata sulla pura bellezza visuale e ipnotica del movimento e del colore escogitata dalla Fuller, e perseguita grazie a un costume appositamente disegnato per enfatizzare i movimenti del corpo: la danza serpentina non sarebbe potuta esistere senza il costume ampio e morbido che ne rendeva possibile l'effetto scenografico. Come sottolineato da Dick Tomasovic, la Fuller era in realtà contraria all'idea di filmare la sua danza, proprio perché considerava il suo lavoro con la luce e con il movimento già abbastanza coreografico tanto da non avere bisogno di essere cinematografizzato: la *Danse serpentine*, infatti, presentava il movimento danzato come un'energia disincarnata, superando le frontiere definitorie del corpo umano e annullando la stessa idea di corporalità, e in definitiva trasformando la presenza scenica in una pura immagine animata[251].

La pellicola della Edison Company, infatti, venne colorata a mano proprio per suggerire, molto approssimativamente, gli effetti che le luci elettriche e il colore dei costumi avevano nella forma originale della *Danse serpentine* sul palco dei teatri[252].

---

[249] Cfr. ivi, p. 53.

[250] Cfr. Ted Shawn, *Gods Who Dance*, E.P. Dutton & Co., New York 1929, p. 54. Cit. in Yeh, *Op. Cit.*, p. 53.

[251] Cfr. Dick Tomasovic, *Kino-Tanz L'art chorégraphique du cinéma*, Presses universitaires de France, Paris 2009, p. 65.

[252] Cfr. Marc Boucher, *Virtual Dance and Motion-Capture*, in «Formamente. Rivista internazionale di ricerca sul futuro digitale», a. VI, n. 1-2, 2011, p. 67. (pp. 53-78)

## II. 2 Sperimentazioni tra film e corpo negli anni Venti

Se da un lato, come si è visto, il divo dell'Opera di Pechino e danzatore Mei Lanfang inizia già dagli anni Venti a interpretare film in cui l'opera cinese è adattata al grande schermo, arrivando poi nel 1935 alla collaborazione con il cineasta sovietico Sergej Ėjzenštejn, padre del montaggio moderno, e raggiungendo un livello inedito di consapevolezza del rapporto tra arte cinematografica e coreografia, dall'altro in Europa già dagli anni Dieci nascono delle trasposizioni delle opere liriche, più attente però all'aspetto narrativo che non a quello musicale e del canto - naturalmente, essendo i film ancora muti - e relegando le scarse sezioni danzate a un ruolo spesso accessorio e di accompagnamento. In questo panorama è interessante il caso delle connessioni tra cinema e Ballets Russes, compagnia fondata da Sergej Diaghilev, che si distinse per una forte volontà di ammodernare il linguaggio del balletto, e per la coraggiosa collaborazione con artisti visivi d'avanguardia per l'apparato scenografico e i costumi, diventando durante gli anni Dieci un vero e proprio fenomeno a livello internazionale[253], e raggiungendo livelli di popolarità pari a quello raggiunto da Mei Lanfang.

Il confronto tra queste due esperienze così lontane spazialmente e culturalmente potrebbe apparire azzardato, ma ci consente di comprendere meglio come il mezzo cinematografico sia appetibile, in questi primi decenni di vita, per i performer più celebri e desiderosi di ampliare il target di riferimento e l'audience, ossia di forzare il limite di spettatori raggiungibili, naturalmente imposto dal teatro.

La nuova forma (*xing*), in questo caso rappresentata dal linguaggio cinematografico, stava nel pieno di un processo che la avrebbe portata alla maturità di linguaggio, e apparve ai danzatori e coreografi cinesi e occidentali come una possibilità da sondare per raggiungere risultati nuovi e anche miglioramenti per la loro arte.

L'aspetto che ci interessa qui evidenziare è come performer e coreografi molto famosi

---

[253] Cfr. Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013.

tra gli anni Venti e gli anni Trenta siano sedotti dalle possibilità di aumentare la propria audience, e sperimentare nuove vie, offerte dal nuovo mezzo del cinema, affrontando una serie di problemi tecnici e metodologici comuni inerenti il processo per cui il movimento e la coreografia di una performance, di solito svolta in un tempo e in uno spazio preciso e irripetibile, vengono trasferiti in un film.

In entrambi i casi venne trovata allettante la possibilità di accrescere il numero di apprezzatori del balletto classico, nel caso di Diaghilev[254], e dell'Opera cinese, come emerge dall'incontro di Sergej Ėjzenštejn e Mei Lanfang (figg. 44-45), in cui il cineasta russo rivela che l'obiettivo del film sarebbe stato distribuirlo in tutta l'Unione Sovietica, per permettere di vedere le performance dell'Opera cinese a tutta la popolazione sovietica che non poteva assistervi direttamente nei teatri, e il divo cinese è attratto dall'idea che l'arte dell'opera cinese possa raggiungere un pubblico molto più vasto, attraverso il grande schermo[255].

Nonostante non furono mai realizzati film a partire dagli spettacoli dei *Ballets Russes*, Diaghilev era rimasto molto colpito da come il conduttore della London Symphony Orchestra, Eugene Goossens, fosse riuscito a sincronizzare perfettamente la sua musica con il film muto *The Three Musketeers* nel 1921, e aveva avuto l'idea di realizzare qualcosa di simile con i suoi balletti - addirittura si parlò di una versione cinematografica di *The Sleeping Princess* (1921) (fig. 46) - cercando un punto d'incontro tra la forma d'arte ancora ingenua del cinema, indirizzata per vocazione all'intrattenimento e al gusto popolare, e una forma d'arte alta e colta come quella del balletto[256]. Un tale aspetto si riscontra anche nella volontà di Mei Lanfang e Sergej Ėjzenštejn di rendere accessibile alle masse e al popolo un'arte raffinata e d'*élite* come l'Opera di Pechino.

È stata proposta una analogia tra nuovo balletto e film muto, accostando i gesti più naturali e espressivamente iconici teorizzati da Michel Fokine nel 1914 in opposizione alla pantomima stilizzata, a quelli che caratterizzavano la gestualità ritmica del film

---

254 Cfr. Lynn Garafola, *Dance, Film, and the Ballets Russes*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», v. 16, n. 1, Summer, 1998, p. 3.

255 Mei Lanfang, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*, op. cit., p. 429.

256 Cfr. Garafola, *Op. Cit*., p. 3.

Figure 44-45. Mei Lanfang in Unione Sovietica mentre gira una scena di *The Rainbow Pass* [霓虹关] diretto da Sergej Ėjzenštejn, 1935. A sinistra con l'addetta sovietica al ciak, e a destra uno scambio con il regista. Foto dal volume di Mei Lanfang, *La mia vita nel cinema*, China Film Press, Beijing 1984.

Figura 46. Carlotta Brianza nel ruolo di Carabosse nella scena di apertura di *The Sleeping Princess*, 1921

muto di quegli anni[257].

Una differenza sostanziale tra i due approcci, tuttavia, consiste nell'interesse primario mostrato nei due episodi. Da un lato, infatti, stando alla testimonianza riportata in un articolo del «Times» di Londra[258], l'aspetto più intrigante del cinema per Diaghilev era la possibilità di coordinare la musica con le immagini, meccanismo non ancora semplificato dal film sonoro, che a quei tempi doveva ancora affermarsi, e anche la possibilità di rendere i colori naturali su pellicola[259] - i *Ballets Russes* basavano parte della loro popolarità sui costumi estremamente innovativi e colorati[260].

Dall'altro lato l'aspetto cruciale per Mei Lanfang fu la fedeltà alla sequenza coreografica e la preoccupazione più grande era mantenere il senso di continuità della coreografia nonostante il montaggio, e questo si sarebbe ottenuto riprendendo nella stessa inquadratura entrambi i personaggi che interpretavano la danza, poiché in caso contrario la sequenza coreografica sarebbe apparsa noiosa e incoerente[261].

Anche se l'idea di trasformare in film il balletto di Diaghilev *The Sleeping Princess* non andò mai in porto, sono state realizzate alcune partecipazioni a film di danzatrici e danzatori dei *Ballets Russes*, evidenziando l'esistenza di una sintonia con il cinema, nel momento in cui stava maturando come forma d'arte alta abbandonando la sua identità dei primordi di attrazione da fiera. Infatti, come gli attori del cinema muto avevano dovuto sviluppare un vocabolario di gesti e movimenti fortemente espressivi e interpretabili precisamente, dovendo rinunciare alla voce e alla recitazione del testo, allo stesso modo Michel Fokine nel 1914 aveva a sua volta messo a punto un nuovo repertorio di segni e gesti ritmici nel tentativo di rinnovare il balletto, ed entrambi i

---

257 Cfr. Lynn Garafola, *Dance, Film, and the Ballets Russes*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», v. 16, n. 1, Summer, 1998, pp. 4-5.

258 Anonimo, *A Film to Music: "The Sleeping Princess"*, "The Times", 29/12/1921. Cit. in: Garafola, *Op. Cit*., p. 3.

259 In particolare il modello di riferimento era la tecnologia Prizma usata per *The Glorious Adventure* di J. Stuart Blackton (1921), con la quale si effettuava una coloritura naturale della pellicola. Cfr. Garafola, *Op. Cit*., p. 3.

260 Si pensi ai famosi costumi disegnati da Léon Bakst per esempio. Cfr. *Bakst: centenary 1876 1976*, catalogo della mostra, Fine Art Society, London 1976.

261 Mei Lanfang, *Op. Cit.,* p. 429.

linguaggi condividevano la caratteristica di basarsi sul ritmo[262], tanto che in alcune occasioni il balletto fu apertamente associato al cinema, basandosi entrambi su quella che il critico musicale Edwin Evans definì «art of rhythmic movement […] one and indivisible»[263].

Molti protagonisti delle produzioni dei *Ballets Russes* parteciparono comunque come attori in alcuni film in cui, vista proprio la loro fama di danzatori conquistata spesso proprio grazie alla compagnia di Diaghilev, effettuavano sequenze danzate che dunque possono farci immaginare di riflesso come sarebbe potuta essere una trasposizione cinematografica di un'opera dei Balletti Russi.

Tuttavia, in questi casi gli episodi coreutici sono incastonati nella struttura narrativa del film, più o meno felicemente, il cui ritmo e passo resta in funzione della narrazione. Ida Rubinstein, il cui rapporto anche conflittuale con Diaghilev è noto[264], interpretò la parte di Basiliola nel film muto *La Nave*, girato da Gabriellino D'Annunzio nel 1921 (fig. 47): le sequenze danzate nel ruolo di una esotica e crudele regina pagana sono inserite nel film, e fortemente connesse con il personaggio, oltre che perfette per sfruttare la popolarità della Rubinstein nel mondo della danza. Da un lato infatti è stata notata una certa analogia con il personaggio di Salomè, con il quale la danzatrice aveva raggiunto il successo nel 1908[265], dall'altro il fatto che il film fosse muto le diede la possibilità di utilizzare il suo repertorio di pose accentuate e espressive già usate in teatro[266].

Anche altre danzatrici dei Ballets Russes ebbero esperienze cinematografiche - come Tamara Platonovna Karsavina in *The Old Wives Tale* di Denison Clift (1921) e Anna Pavlova in *The Dumb Girl of Portici* (1915) (fig. 48) - ma spesso le sequenze di danza erano inserite più come pretesto per mostrare le capacità coreutiche, elemento per cui

---

[262] Cfr. Garafola, *Op. Cit*., pp. 4-5.

[263] Cfr. Edwin Evans, *Ballet and Film*, in «The Dancing Times», February 1922, p. 433. Cit in: Garafola, *Op.Cit*., p. 5.

[264] Michael de Cossart, *Ida Rubinstein and Diaghilev: A One-Sided Rivalry*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», v. 1, n. 2, Autumn, 1983, pp. 3-20.

[265] Cfr. Stefania Sinisi, *Cantami o diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, Avagliano, Roma 1999, p. 174.

[266] Cfr. Elisa Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Aracne, Roma 2017, pp. 225-226.

Figura 47. Ida Rubinstein come Basiliola nel film *La Nave,* 1921.

Figura 48. Anna Pavlova in *The Dumb Girl of Portici* di Lois Weber, 1917.

erano diventate popolari e apprezzate dal grande pubblico[267].

Il caso della Pavlova, tuttavia, potrebbe essere una pietra di paragone illuminante se messa a confronto con l'episodio di Mei Lanfang. Il film *The Dumb Girl of Portici* infatti venne tratto da una opera ottocentesca francese, *La muette de Portici*, musicata da Daniel Auber, su libretto di Eugène Scribe, con *première* nel 1828. È stato notato come questo film rappresenti un caso di solida consapevolezza delle relazioni tra opera, danza e film, inedita per i tempi[268]. Negli stessi anni in cui il film viene realizzato, Pavlova ha una tournée per tutti gli Stati Uniti con la sua compagnia personale, portando in scena proprio una versione teatrale de *La muette de Portici*[269], in questo modo sfruttando il doppio effetto promozionale reciproco, e rivelando così una certa comprensione del potenziale del mezzo cinematografico, che peraltro in quel periodo andava sempre più avvicinandosi all'arte operistica, considerata arte alta, nel tentativo di nobilitarsi come mezzo espressivo. L'indipendenza delle sequenze di danza rispetto alla narrazione è ribadita da alcune scene in cui Fenella, la protagonista, appare danzare senza peso sovrapposta all'immagine di un cielo punteggiato di nuvole, effetto realizzato riprendendo prima la danzatrice con un largo vestito bianco danzare contro uno sfondo nero che serviva a camuffare anche un assistente, anch'egli vestito in nero, il cui ruolo era aiutarla e sorreggerla dando l'impressione che ella volasse. In questo modo si recuperava anche quel tipo di magia delle origini del cinema, ovvero di quel cinema che venne chiamato «cinema of attractions» da Tom Gunning[270].

Nonostante proprio nel 1915 uscirono diversi adattamenti cinematografici di opere liriche - come *Mignon*, *Zaza* , *Cavaliera Rusticana* , e la *Carmen* di Cecil DeMille con Geraldine Farrar[271] - sembra chiaro che lo spirito con cui vennero realizzate queste opere filmiche fosse piuttosto diverso rispetto all'intento della trasposizione di Sergej

---

[267] Cfr. Garafola, *Op. Cit*., pp. 5-7.

[268] Cfr. Mary Simonson, *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 166. La Simonson dedica un'intero capitolo all'approfondimento del film e della interpretazione di Pavlova.

[269] Cfr. Simonson, *Op. Cit*., p. 161.

[270] Cfr. Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant Garde*, in «Wide Angle», 8 , n. 3–4, 1986, pp. 63-70. Cfr. anche: Simonson, *Op. Cit*., p. 186.

[271] Cfr. Simonson, *Op. Cit*., p. 164 e p. 244 nota 13.

Ėjzenštejn e Mei Lanfang. Nel caso dell'Opera europea infatti lo scopo era chiaramente la narrazione delle storie, comunque già popolari e conosciute dal pubblico, attraverso il linguaggio del cinema, tanto più che essendo i film ancora muti la narrazione doveva sopperire alla mancanza di musica e canto, elementi fondamentali dell'Opera, e in questo contesto venivano inserite le scene di danza approfittando della popolarità delle danzatrici teatrali che si prestavano al cinema, e anche per inserire una forma d'arte, la danza, che per ritmo e movimento sembrava particolarmente congeniale al linguaggio e ai tempi cinematografici. Viceversa, per il film ideato da Sergej Ėjzenštejn e Mei Lanfang, l'obiettivo principale non era la narrazione della storia di quell'opera, ma la resa precisa e quasi documentaristica della performance, proprio per ampliare il bacino di pubblico e di apprezzamento dell'Opera di Pechino intesa come forma d'arte[272]. In più, ai tempi di questo caso, il cinema era già diventato sonoro e dunque era possibile registrare anche l'audio, rafforzando il valore di testimonianza che avrebbe avuto il film. È interessante rilevare come l'aspetto del sonoro fosse naturalmente importante anche per Mei, visto che quando aveva girato alcuni film muti nei primi anni Venti, aveva messo a punto una tecnica perché il ritmo dei suoi gesti e delle espressioni evocasse con un effetto visivo l'atto del cantare[273], dimostrando così una preoccupazione condivisa con le sue controparti occidentali.

[272] Senza omettere l'aspetto simbolico, in un momento storico in cui Unione Sovietica e Cina stavano rinforzando il loro rapporto politico e strategico. Cfr. Janne Risum, *The Foreign-Policy Aspect of Mei Lanfang's Soviet Tour in 1935*, in «Nordic Theatre Studies», v. 31, n. 2, pp. 89-101.

[273] Cfr. David Der-wei Wang, Fei Mu, *Mei Lanfang, and the Polemics of Screening China*, in Rojas e Chow (a cura di), *Op Cit*., p. 66.

## II. 3 Produzione su larga scala tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta

In questo paragrafo saranno analizzati i contenuti, le forme, le tecniche narrative e le modalità di espressione artistica dei *dance film* cinesi, tenendo in considerazione come *background* della ricerca i mutamenti storici e culturali della Cina (*xiang*) tra gli anni Cinquanta e Settanta. Tra i *dance film* sono stati selezionati tre esempi tra i più rappresentativi, in funzione di un approfondimento delle ragioni intrinseche che hanno portato alla loro forma (*xing*) peculiare, definendone lo stile artistico e le principali caratteristiche estetiche.

Innanzitutto, occorre una piccola precisazione sull'espressione *musical film* di Hollywood, termine che in italiano è tradotto generalmente con musical, in confronto con il *dance film* cinese. Secondo la definizione dell'Enciclopedia del Cinema Treccani, il *musical* è un «genere cinematografico in cui lo sviluppo narrativo e drammaturgico della vicenda è strutturato su canzoni e danze»[274] e in questo modo si definisce il *musical film* come una forma di film in cui confluiscono musica, canto e danza, originando un unico prodotto artistico. Nata negli Stati Uniti, questa forma di film si è manifestata sullo schermo attraverso numerosi capolavori nel corso dei suoi circa cento anni di vita. In particolare, i *musical film* di Hollywood sono stati i primi prodotti di questo genere e sono molto conosciuti nel mondo, avendo creato uno stile estetico e una forma d'arte molto riconoscibili durante un tempo di sviluppo piuttosto rapido, e ancora esercitano un'influenza profonda sui *musical film* di tutto il mondo.

Rispetto al *musical* di Hollywood, il *dance film* cinese che si sviluppa a partire dagli anni Sessanta, pur utilizzando canto e danza come il *musical* hollywoodiano, ricorre a molti altri mezzi espressivi tipici della cultura cinese, come la declamazione di poesie, la performance teatrale e l'arte della scenografia, combinati in un prodotto unico e omogeneo che risulta enormemente complesso. Come è stato sottolineato a proposito

[274] Massimo Marchelli, *Musical*, in *Enciclopedia del Cinema,* v. 4, Treccani, Roma 2004, ad vocem.

del *dance film L'Oriente è rosso*:

> ha una struttura enorme, utilizzando oltre alla musica e la danza come principali mezzi di espressione, anche altre forme d'arte, come la poesia, il teatro e la scenografia, integrate per ottenere questa nuova forma d'arte fluida e completa, con cui trasmettere il senso della vita e della lotta di quel periodo storico. È un film che si basa su un soggetto unico, sviluppato secondo una concezione artistica completa. Per ottenere questo vengono utilizzati musica e stili di danza rappresentativi di diversi periodi storici e ampiamente conosciuti, integrando altre forme artistiche come la declamazione di poesie, e l'arte scenografica, per riprodurre con spirito artistico la vita quotidiana e le scene storiche, e dare un quadro generale della vittoria del comunismo. L'opera è studiata in modo da far percepire al pubblico questa narrazione con la vivacità della vita quotidiana, onde trasmettergli l'entusiasmo per quei fatti eroici ed educarlo allo stesso tempo, quasi si trattasse di un libro di storia in forma di spettacolo[275].

La scelta di mettere a confronto la stagione dei grandi *dance film* cinesi realizzati dagli anni Cinquanta agli anni Settanta con l'industria di Hollywood - cui si accenna solamente ai fini di far emergere analogie e divergenze con i dance film cinesi, richiedendo altrimenti i *musical* di Hollywood un approfondimento che esula dagli obiettivi di questa ricerca - deriva dalla constatazione che, al di là delle differenze di *xiang*, ovvero del contesto culturale, si creano molti punti di tangenza, soprattutto per quanto riguarda le dinamiche produttive.

In entrambi i casi, infatti, è stata avviata una produzione su larga scala di film musicali, possibile solo in grandi nazioni molto stabili, con risorse umane e finanziarie sufficienti, e per questo i paesi europei, frammentari sia per identità sia per indirizzo politico, non avrebbero potuto generare un fenomeno così imponente, nonostante si sia parlato anche di «fronte unico» europeo[276].

In più, si è pensato di accennare alla situazione coeva dell'Italia che, influenzata

---

[275] Wang Kefen, Long Yingpei (a cura di), *Zhongguo jinxiandai dangdai wudao fazhanshi* [*La storia della danza cinese moderna e contemporanea*], People's Music Publishing House, Pechino 1999, p. 278 [王克芬, 隆荫培主编, 中国近现代当代舞蹈发展史, 北京: 人民音乐出版社，1999年, 第278页].

[276] Cfr. Edouard Micheroux de Dillon, *L'industria cinematografica*, in «Bianco e Nero», a. II , n. 12, dicembre 1938, p. 61. (pp. 31-95)

politicamente e culturalmente dagli Stati Uniti dal secondo dopoguerra, ha tuttavia sviluppato una propria forma di film *musical,* affine per linguaggio ai *musical* americani, ma allo stesso tempo distinto per dei caratteri peculiari legati all'industria e alla cultura musicale specifica italiana. In questo modo, come del resto successe con il *dance film* cinese nel rapporto culturale di derivazione con l'Unione Sovietica, il musical italiano si è svincolato da un mero rapporto di asservimento culturale nei confronti degli Stati Uniti, trasformando il rischio di una globalizzazione in una glocalizzazione, e la conseguente definizione di una propria e originale identità locale.

**Sviluppo della forma dei *dance film* cinesi e dei *musical* hollywoodiani in accordo con le rispettive visioni**

Allo stesso tempo, non si può non essere consapevoli della profonda differenza culturale tra Cina e Stati Uniti, evidente a un confronto parallelo di analogie e divergenze nel contesto culturale e sociale, *xiang*, nei contenuti e negli stili narrativi dei *dance film* dei due paesi.

Nel caso di Hollywood, realtà nata nei primi decenni del XX secolo per aggregazione di case di produzione indipendenti appena formatesi, fu dagli anni Trenta con il *New Deal* che l'attività di produzione di film si legò più strettamente al governo statunitense, finendo per diventare uno dei canali massmediatici più rilevanti per la promozione della visione del mondo e dei valori statunitensi[277]. Infatti, è stato evidenziato come gli Stati Uniti abbiano sin dall'inizio della loro storia lavorato alla costruzione del loro Mito e di una memoria collettiva che esaltasse l'*American way of life*, e la danza è la forma più antica di divertimento, socializzazione e espressione connaturata a quel tipo di visione[278], portando alla naturale conclusione dell'importanza del *musical* come «lo spettacolo per eccellenza: rassicurante, capace di far dimenticare le angosce del presente, commovente, romantico, e soprattutto così finto da sembrare vero»[279].

L'avvento del cinema sonoro, nel 1926, rese possibile la produzione di film musicali per

---

[277] Cfr. Giuliana Muscio, *Hollywood's New Deal*, Temple University Press, Philadelphia (PA) 1997, pp. 65-104. Cfr. anche Allen L. Woll, *The Hollywood musical goes to war*, Nelson-Hall, Chicago 1983.

[278] Cfr. Francesca Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, UTET, Torino 2008, pp. 98-99.

[279] Ivi, p. 98.

il grande schermo e, da un certo punto di vista, il naturale passaggio nel cinema dei grandi spettacoli *musical* di Broadway, la cui industria aveva visto una forte crescita proprio in quegli anni, parallelamente alla diffusione della musica *jazz*[280].

In Cina, i nuovi *dance film* sono nati relativamente tardi. Infatti, il genere dei musical di Hollywood, nato negli Stati Uniti, fu introdotto in Cina durante gli anni Trenta, per poi sviluppare una sua propria forma creativa negli anni successivi. Il *dance film* cinese è stato infatti prodotto e sviluppato sotto l'influenza della politica di transizione tra la vecchia e la nuova era della Cina. Il contesto storico e culturale della Repubblica Popolare Cinese determinò infatti la forma artistica e le caratteristiche estetiche di questo tipo di film tra gli anni Sessanta e Settanta.

Lo specifico scopo politico, il tema dell'eroismo politico e una forte coscienza nazionale costituirono i tratti distintivi dei musical di questo periodo storico. Quantitativamente, i *dance film* cinesi furono prodotti in numero più esiguo rispetto ad altre tipologie di film nella storia del cinema cinese, e anche il loro sviluppo fu soggetto a determinate restrizioni per ragioni storiche e culturali. Tuttavia, i *dance film* cinesi riuscirono a definire un proprio stile unico per contenuti e forma.

A causa dei limiti tecnologici e del contesto politico culturale, i *dance film* cinesi presentano caratteristiche molto diverse rispetto a quelli americani. Dal film documentario in cui veniva registrata la danza sul palco, e dal film di opera, i nuovi *dance film* cinesi hanno mutuato l'esperienza creativa, adattandola con diverse forme di espressione a un'epoca completamente differente. Contemporaneamente tali esperienze creative sono state adattate gradualmente al gusto cinese.

Ciò premesso, i *dance film* cinesi possono essere suddivisi in due forme principali: i documentari di spettacoli dal vivo, che sono la maggior parte, e i lungometraggi con canzoni e danza. I lungometraggi con canzoni e danza conservano le caratteristiche principali dei film, di solito combinando i numeri di canto e danza con una narrazione cinematografica per costruire una trama ed esprimere le emozioni dei personaggi, e questi aspetti rappresentano proprio le caratteristiche artistiche e formali del film di

---

[280] Anthony Sutcliffe, *Cities in the Cinema: Hollywood and Broadway in the Early Sound Era*, in «Built Environment», v. 26, n. 4, Cinema and the City (2000), pp. 283-285. (pp. 282-291).

canzoni e danza modello. Se guardiamo ai film documentari di performance, invece, in essi non si notano tecniche o modalità espressive e artistiche tipiche del film cinematografico.

Invece, nel *dance film* con canzoni e danza si enfatizza notevolmente l'aspetto della composizione del film, utilizzando e interpretando i momenti di canto e danza unicamente nella prospettiva del film, e dunque hanno un valore artistico ed estetico più rilevante dal punto di vista creativo.

Dal punto di vista dello *xiang*, il nuovo contesto storico e culturale cinese ha inserito in questo tipo di film un sapore politico ben definito e dei caratteri epocali. Ed è una caratteristica molto diversa dai *musical film* di Hollywood, che sono invece focalizzati sulla fantasia e sull'intrattenimento. Il nuovo *dance film* epico cinese ha inoltre attinto degli elementi dalla cultura e dall'arte del Realismo Socialista sovietico - nel momento in cui la Cina guardava ancora all'Unione Sovietica come un modello politico e culturale - combinandoli con lo stile artistico nazionale.

Una caratteristica particolare della forma (*xing*) che si sviluppa in questo periodo della storia cinese, rispecchia la visione e il contesto culturale (*xiang*). Si tratta dei colori molto accesi che caratterizzano i dance film di questi anni, e che creano una forma estetica quasi Pop, molto simile a quella dei poster politici che si stavano diffondendo. È chiaramente il risultato dell'influenza sovietica che, culturalmente, come abbiamo accennato, ebbe un ruolo molto rilevante nella creazione del gusto della Repubblica Popolare Cinese, soprattutto attraverso lo stile del Realismo Socialista. Questo tipo di estetica, d'altra parte, è comune nei tipi di governo autoritario, incentrati sull'esaltazione dei valori del patriottismo e della devozione a un leader. Oltre allo stile artistico con cui vengono ideate immagini chiaramente riconoscibili e leggibili dal popolo, si utilizza anche un codice di gesti e di pose enfatiche che esaltino l'eroismo e l'integrità morale degli eroi e dei personaggi rappresentati. Se da un lato il Partito Comunista Cinese utilizzava per la propaganda i poster già dal 1949, utilizzando uno stile tra il linguaggio della pubblicità e l'arte popolare[281], dall'altro nel 1951 Zhou Yang

[281] Cfr. Kuiyi Shen, *Publishing Posters Before the Cultural Revolution*, in «Modern Chinese Literature and Culture», v. 12, n. 2, fall 2000, p. 179.

sostenne che oltre a rivalutare la cultura antica cinese nell'ottica della formazione di una nuova cultura nazionale, fosse necessario imparare dall'Unione Sovietica, la cui arte e letteratura realiste socialiste potevano costituire un buon cibo spirituale per i giovani e gli intellettuali[282]. Per questo motivo, come già accennato, la Cina guardò al modello del Realismo Socialista sovietico, e per certi versi al cosiddetto Realismo Eroico, come strumento idoneo per portare avanti e promuovere la narrazione di una nuova società socialista basata sul lavoro e sulla sobrietà, allo stesso tempo fondando un nuovo campionario di atteggiamenti eroici e virtuosi da emulare e avere come esempio.

Sicuramente la retorica gestuale e corporale caratteristica dell'immaginario dei poster della propaganda influenzò i movimenti delle opere modello, prediligendo ad esempio sequenze di movimento molto elaborate e coordinate per esaltare il senso di unità e raggruppamento delle masse dei soldati, oppure l'uso di gesti marziali e sguardi unidirezionali[283].

Leggendo il fenomeno dal punto di vista della forma, *xing*, il *dance film* cinese si è sviluppato basandosi sull'assunto che la forma dovesse essere subordinata al contenuto, creato in linea con le direttive e le idee politiche, poiché l'arte doveva obbedire ai principi della politica, e pertanto, avendo come obiettivo il rafforzamento della volontà del popolo, doveva avere un significato pratico e una funzione educativa.

Per questo, il carattere rivoluzionario, l'eroismo, il nazionalismo e il senso drammatico, rappresentano le caratteristiche emblematiche dei *dance film* cinesi tra gli anni Cinquanta e Settanta.

I *dance film* cinesi si sono evoluti lentamente attraverso continui tentativi e sperimentazioni. In passato, le produzioni su larga scala hanno lavorato incessantemente per offrire nuove combinazioni dell'arte del canto con la danza e attraverso la tecnologia cinematografica, arrivando a definire con successo una forma di *dance film* che è molto diverso dal modello Hollywoodiano, e che ha inaugurato un nuovo corso creativo fino alle ricerche più recenti. I *dance film*, che hanno caratteristiche etniche e

---

[282] Ivi, p. 180.

[283] Cfr. Andy Rodekohr, *Conjuring the masses: the spectral/spectacular crowd in chinese film*, in: Carlos Rojas e Eileen Cheng-Yin Chow (a cura di), *The Oxford Handbook of Chines Cinemas*, Oxford University Press, New York 2013, p. 537.

locali, costituiscono esempi di uno stile unico nel panorama dei *dance film* cinesi. In questa forma di *dance film* cinese sono presentati eventi storici ed espressi sentimenti politici attraverso i tre linguaggi artistici del canto, della danza e della poesia. È una forma peculiare di *dance film*, molto differente dal musical in stile hollywoodiano.

Sebbene ci siano grandi differenze nel contenuto e nella forma dei *dance film / musical* dei due paesi, il loro comune attingere all'arte dell'espressione cinematografica genera anche alcuni punti di convergenza nelle caratteristiche estetiche delle arti dei due paesi. Va detto che, sotto i vincoli di fattori politici e condizioni tecniche, l'esplorazione della natura artistica dei film nei nuovi *dance film* cinesi è ancora agli inizi.

Nonostante il *dance film* cinese sia un genere cinematografico sviluppatosi indipendentemente, nel periodo in cui i prodotti di Hollywood erano stati ritirati dal mercato cinese, venne ancora inevitabilmente influenzato dai musical di Hollywood degli anni Venti e Trenta, e dai primi dischi di musica cinese influenzati dalla musica americana. Allo stesso tempo, come accennato, si assistette a una diffusione delle idee letterarie e cinematografiche socialiste, tramite l'avvicinamento con l'Unione Sovietica, andando a definire uno stile artistico con caratteristiche distintive dei tempi, e una profonda impronta politica. Perciò si può affermare che la natura politica ed educativa dei *dance film* cinesi di quel periodo è in netto contrasto con la natura commerciale e d'evasione del musical hollywoodiano.

I musical americani, solitamente, adottavano forme estetiche e contenuti volti all'intrattenimento e in funzione dell'evasione del pubblico dalla realtà, e perciò una differenza rilevante tra gli approcci delle due nazioni risiede proprio nelle caratteristiche autoctone sviluppate dai dance film cinesi, che seguivano il principio di subordinazione della forma al contenuto e dell'arte alla politica, producendo *dance film* che soddisfacessero determinati requisiti politici, e fossero vicini alla vita delle persone, fornendo una fonte di ispirazione.

Un'altra differenza sostanziale tra i *dance film* cinesi e quelli *musical* americani, è da individuare nel rapporto con la tradizione: da un lato i registi e i coreografi cinesi possono attingere a una tradizione coreutica millenaria, che naturalmente costituisce una forte componente identitaria e culturale della nazione, da esaltare e valorizzare;

dall'altro la cultura americana, ansiosa di creare una sua propria identità culturale indipendente da quella Europea di provenienza, ha cercato di promuovere le sue forme di cultura - musicali, artistiche, coreutiche - più contemporanee e nuove. Si può infatti notare che nei *dance film* cinesi è sempre presente un riferimento a forme di danza classica e tradizionale cinese, mentre nel caso degli Stati Uniti, invece, vengono quasi esclusivamente usate forme di danza nate di recente, nel Novecento, come il tip-tap, che raggiunge il massimo della popolarità a Broadway nei primi decenni del Novecento, o anche soluzioni coreografiche che siano simbolo del *melting pot* culturale e razziale alla base della nazione e della cultura americana, come la danza jazz di Jack Cole[284] declinata nell'accezione di *vernacular dance* - attraverso passi presi da danze etniche, dai balli da sala, dall'acrobatica e eseguiti con l'accompagnamento musicale delle big band.

**Il caso di *Carosello napoletano* (1954)**

La tendenza del dance film cinese ad assimilare nella sua struttura valori ed elementi appartenenti alla tradizione storica culturale e artistica cinese, fondendoli con un linguaggio influenzato comunque da fonti straniere e moderne, suggerisce insospettabili analogie con episodi del film musical italiano nati in contesti fortemente regionalizzati e locali, com'è l'esempio di *Carosello Napoletano* (1954) [285] (fig. 49). In quest'ultimo film, a cui accenneremo, è recuperata la forte e intensa tradizione coreutica e canora di Napoli, nel tentativo di rendere l'esperienza e la sensazione di "napoletanità", per certi versi evitando così il rischio di una eccessiva spersonalizzazione di fronte all'aggressività dei modelli americani, allo stesso modo in cui in Cina si trovò una "via cinese" diversa e personale rispetto al modello sovietico.

In Italia, come negli altri paesi, l'inizio del fenomeno dei musical coincide con l'avvento del cinema sonoro. Inizialmente, negli anni Trenta, si saggiano semplicemente le possibilità del cinema sonoro, inserendo nei film canzoni e numeri di cantanti, mentre

---

[284] Per approfondire la figura rivoluzionaria di Jack Cole, cfr. Glenn Meredith Loney, Unsung Genius. *The Passion of Dancer-choreographer Jack Cole*, F. Watts, New York 1984.

[285] *Carosello Napoletano,* Ettore Giannini, 1954. Cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=IXYu90PSBSw (u.v.23/10/2021).

Figura 49. Fotogramma da *Carosello napoletano* di Ettore Giannini, 1954.

è solo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta che si producono film musicali più vicini al concetto canonico di musical, in particolare commedie, cine-opere e film-rivista[286].

Per certi versi, analogamente a quanto successe negli Stati Uniti con il passaggio da Broadway ai *musical* cinematografici, infatti, il *musical* fu il naturale proseguimento nel cinema dello spettacolo teatrale musicale, che in Italia nei primi decenni del Novecento era il teatro di varietà[287]. Per questo motivo si iniziarono a produrre film musical che includevano numeri dell'avanspettacolo o della rivista, inizialmente costruendoci una trama intorno, come se fosse scandita dal ritmo di questi episodi, e un esempio emblematico potrebbe essere *I pompieri di Viggiù* girato da Mario Mattoli nel 1949, in cui un gruppo di pompieri si recano a vedere proprio uno spettacolo di rivista, restando coinvolti in diverse vicissitudini[288], e in cui il cinema è asservito all'esigenza di mostrare diversi numeri di rivista[289]. Pietro Garinei e Sandro Giovannini, autori di

---

[286] Cfr. Simone Arcagni, *Dopo Carosello*. *Il musical cinematografico italiano*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2006, p. 30.

[287] Sul teatro di varietà italiano si veda: Francesco Mottola, *Il teatro di varietà dalla Belle époque agli anni sessanta ed oltre, in Italia*, Nuove Edizioni Culturali, Milano 1995.

[288] Cfr. Arcagni, *Op. Cit*., pp. 42-45.

[289] Ivi, p. 47.

*Atanasio cavallo vanesio* (1952) e *Alvaro piuttosto corsaro* (1953), avevano già cercato di portare il carattere di improvvisazione della Rivista teatrale verso una più controllata struttura, tipica dei *musical* americani, la cui conoscenza avviene anche tramite un viaggio di Garinei a New York nel 1951[290].

In modo differente il *musicarello* degli anni Sessanta - cui dedicheremo solo questo accenno, essendo la sua natura più affine al film-canzone che non al musical vero e proprio, con cui pure condivide degli aspetti - rappresenta un fenomeno tipico italiano, ovvero un tipo di film musicale in cui un pretesto narrativo serve per supportare la diffusione e la conoscenza un tale cantante o delle canzoni particolari - di solito generi e divi di moda in quel periodo, prima gli *urlatori*, poi i *beat*, e infine i cantautori - onde far crescere le vendite dei dischi[291]. In molti di questi casi[292] i generi musicali rappresentati e alla moda sembrano rifarsi alla musica anglosassone di tendenza, rock e beat, tradendo la forte influenza della cultura statunitense in Italia, dovuta anche alla vittoria della seconda guerra mondiale, alla aggressiva politica di colonialismo culturale degli Stati Uniti e al fatto che Italia e Stati Uniti fossero diventati paesi alleati all'interno della NATO, in un modo simile a quanto successo tra Cina e Unione Sovietica, ma con la differenza che la Cina fu ispirata dalla forma del Realismo Socialista dei sovietici. Ciò per cui i musicarelli italiani si distinguono per un forte carattere identitario sono le ambientazioni - spesso ad esempio la spiaggia d'estate e la musica emessa dai juke box.

Ma il primo, vero musical italiano viene ad oggi considerato *Carosello napoletano* diretto da Ettore Giannini, in quanto prima operazione veramente capace di integrare il linguaggio coreutico e quello cinematografico in un'opera armonica di cinema[293], molto lontana, anche se cronologicamente vicina, agli esempi precedenti in cui la trama era un semplice pretesto per collegare l'uno a l'altro i numeri canori o di danza tratti dal mondo dei cabaret e della rivista teatrale fini a se stessi. Il film, tratto dall'omonima

---

290 Cfr. ivi, p. 59.

291 Cfr. ivi, p. 121.

292 La produzione di musicarelli è molto estesa. Cfr. Daniele Magni, *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli anni '60*, Bloodbuster, Milano 2012.

293 Cfr. Arcagni, *Op. Cit*., pp. 95-115.

opera teatrale del 1950, diretta sempre da Giannini, narra le vicende di una famiglia napoletana, e vuole in realtà trasmettere agli spettatori l'idea di napoletanità[294], intesa come atmosfera culturale e popolare tipica di Napoli e della sua storia e trasmessa soprattutto attraverso la lingua, la musica, la danza, la gestualità tipiche della tradizione napoletana. Per questo assistiamo a diverse danze tipiche, e anche canzoni molto famose napoletane, da quelle più antiche come *Michelemmà*, a pezzi più recenti come *'o surdato 'nnammurato*, inserendo anche precisi riferimenti al mondo delle maschere popolari e in particolare a Pulcinella[295].

Grazie alla collaborazione con il celeberrimo coreografo e ballerini Léonide Massine[296] - in passato figura storica dei Ballets Russes - nel film vennero utilizzati diversi tipi di danze, in accordo con i differenti corpi di danzatori ingaggiati, dai ritmi quasi africani della prima sequenza, ai passi jazz della seconda che ricordavano George Gershwin, dal *can-can* del Café Chantant, alla *danza dei guappi*, fino alla grandiosa *Tarantella* che chiudeva il film.

L'opera teatrale originaria già a suo modo costituiva un'ottima sintesi tra danza, canzoni e storia, sviluppata ovviamente assecondando i tempi del teatro, e soprattutto lo spazio del palco. Nella traduzione cinematografica si presentarono chiaramente dei problemi supplementari di cui Giannini fu perfettamente conscio, tanto da metterne al corrente il coreografo e ballerino Léonide Massine, e discutere insieme a lui il modo migliore per strutturare le coreografie sui tempi e spazi cinematografici, in un certo senso rievocando inconsapevolmente l'incontro tra Mei Lanfang e Sergej Ėjzenštejn avvenuto venti anni prima. Di fatti, sembra che Giannini accordandosi con Massine che creava la

---

294 Cfr. Gigi Di Fiore, *Napoletanità dai Borbone a Pino Daniele viaggio nell'anima di un popolo*, Utet, Torino 2019.

295 Cfr. Roberta Bignardi, *Carosello napoletano*, Liguori editore, Napoli 2008, p. 23.

296 Léonide Massine, versione francesizzata di Leonid Fëdorovič Mjasin, fu un celebre ballerino e coreografo russo, che dal 1915 al 1921 fu il primo ballerino dei Ballets Russes di Djaghilev, prendendo il posto del maestro Vaclav Nižinskij. Massine conosceva l'Italia, avendoci viaggiato, e spesso basava la creazione delle sue opere sull'ispirazione che traeva dalle arti visive (per esempio si ispirò a Cimabue, a Velasquez, e collaborò con il raggista russo Michail Larionov e con Pablo Picasso), possedendo anche una ricca collezione di opere d'arte. Inoltre, considerava un aspetto principale nel processo creativo la collaborazione con il designer dei costumi e delle scenografie. Cfr. Roberta Bignardi, *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e periodo "sinfonico"*, Liguori, Napoli 2014; Leslie Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson (NC) and London, 2004.

coreografia, lo invitasse a creare una forma di balletto cinematografico, discostandosi dal linguaggio classico del balletto cui era abituato, per adattarlo invece ai diversi ritmi e spazi necessari al linguaggio cinematografico[297]. D'altra parte Massine si era acutamente reso conto che il balletto, sino allora appannaggio dell'Opera e conosciuto e indirizzato a un pubblico di amatori, era stato ben impiegato in *Carosello napoletano,* ovvero nel cinema, in quanto Giannini aveva una concezione della danza come espressione di vita reale[298], e aveva compreso come danza e cinema potessero dialogare insieme rafforzandosi tramite le peculiarità dei rispettivi linguaggi[299]. Attraverso il cinema, dunque, si potevano esaltare la gestualità e il movimento della danza, così da comunicare i sentimenti più fortemente, ed esprimere meglio i concetti che il regista voleva trasmettere, come ad esempio avveniva con il ritmo frenetico della *Tarantella*, che diventava espressione di moti interiori dell'animo[300].

Le scene di danza in Carosello Napoletano vennero integrate alla trama e alla narrazione della storia. Ad esempio nella parte in cui è narrata l'invasione dei saraceni, che inizia all'incirca al minuto sette, la protagonista utilizza delle figure di balletto per fuggire dai pirati che invece danzano nello stile tribale - i danzatori erano quelli della compagnia africana Keita Fodeba - mentre attorno a loro aumentano le fiamme dell'incendio, sottolineando nel dramma l'incontro e scontro di due culture così differenti. La sequenza alterna riprese a campo medio e lungo, anche dall'alto, quando vuole veicolare una sensazione di accerchiamento della danzatrice tra i turchi, riprendendo anche il fuoco, e occasionalmente riprese ravvicinate e primi piani per mostrare meglio le capacità attoriali e espressive dei protagonisti. In alcuni casi, come l'ultima scena al minuto nove e ventisei secondi, grazia al cinema è possibile avere effetti che al teatro sarebbero impossibili, ad esempio l'uscita dei turchi verso la quarta parete come se corressero incontro allo spettatore. Anche l'uso della musica assume rilevanza cruciale nel far partire le scene di danza: nell'ultima lunga sequenza, che inizia al minuto

---

297 Ivi, p. 28.

298 Ivi, p. 25.

299 Ivi, p. 26.

300 *Ibidem.*

1.47.55 circa, il suono del famoso tamburo napoletano innesca l'inizio di un ritmo trascinante che di lì a poco, complice l'inizio di una canzone popolare in napoletano, risveglierà l'attenzione di alcuni giovani popolani, trasformandosi in una monumentale tarantella. All'inizio la tarantella, i cui movimenti vengono in realtà combinati con certe figure del balletto, coinvolge solo coppie formate dai ragazzi e da alcune donne, in una sorta di corteggiamento, per passare poi a focalizzarsi su un duetto di una coppia di danzatori virtuosi, acclamati e incoraggiati dal pubblico intorno, e poi finire con il coinvolgimento di tutti i personaggi, quasi si trasmettesse irrefrenabilmente. Per dare questa impressione il regista ha fatto uso di riprese a campo lungo, proprio per rendere meglio la frenesia collettiva e emozionale, e combinandola con la festa di San Gennaro, e terminando con una emblematica scena che ha per sfondo il Golfo di Napoli.

È interessante anche constatare come Massine, dalla formazione solidamente internazionale, avesse notato un problema di scarso interesse del pubblico italiano per gli spettacoli di danza rispetto al pubblico di Parigi, Londra o New York, per cui vedesse nel cinema una possibilità per aumentare la popolarità della danza presso il pubblico italiano, e con essa anche le possibilità di esibirsi[301].

Una similitudine tra musical cinesi, italiani e americani risiede nella derivazione di molti film musical e dance film degli inizi da spettacoli teatrali. Se molti musical americani nacquero dagli spettacoli musical dei teatri di Broadway, a New York, che durante gli anni Dieci e Venti del Novecento videro il loro momento di massimo splendore, come vedremo anche in Cina alla base di molti dance film ci fu una forma di performance teatrale detta danza teatrale. Allo stesso modo, come abbiamo visto, in Italia nei primi tempi il film musicale deriva dagli spettacoli di varietà teatrali come la Rivista o l'avanspettacolo. Nella fase iniziale di questa dinamica di trasposizione cinematografica, intervenne la necessità di tradurre uno spettacolo teatrale di successo nel mezzo del cinema, in cui i potenziali spettatori si moltiplicavano, e inizialmente il film viene dunque visto solo come uno strumento per effettuare questa conversione, ma gradualmente libererà un suo linguaggio diverso e più creativo, ottenendo risultati più originali.

---

[301] *Ibidem*.

**Il primo *dance film* cinese su grande scala: *La lanterna del loto* [宝莲灯] (1959)**

*La lanterna del loto,* che debuttò nel 1957, fu la prima danza teatrale cinese su larga scala ad avere rilevanza nella storia della danza della Cina. Nel 1959, la danza teatrale *La lanterna del loto*[302] (figg. 50-53) fu trasformata in un dance film a colori, realizzato dallo Shanghai Tianma Film Studio, diventando il primo *dance film* cinese prodotto in larga scala.

Fu un'opera realizzata dai primi allievi della classe di coreografi della Scuola di Danza di Pechino, sotto la direzione dei maestri coreografi sovietici Viktor Ivanovich Tsaplin e Pëtr Andreevič Gusev, e del maestro dell'Opera di Pechino Li Shaochun. Si tratta del primo capolavoro in cui vennero combinati la struttura narrativa dei balletti occidentali e l'essenza dell'Opera tradizionale cinese, dando luce a un nuovo ed ingegnoso modello di struttura di danza teatrale. Questa danza teatrale assimilò elementi presi dall'Opera tradizionale cinese, adottandone le forme linguistiche di base inerenti danze popolari come la danza del filato lungo, la danza della seta lunga, la danza della spada, la danza del ventaglio, la danza del fazzoletto, la danza del loto e la danza della bambola dalla testa grande. Insieme agli elementi coreutici, vennero combinati movimenti tratti dalle arti marziali, dando così all'Opera una forte identità stilistica nazionale e un sapore mitico.

Infatti, come dichiararono gli autori stessi, l'obbiettivo era «attingere all'esperienza straniera sulla base della cultura tradizionale e dell'arte nazionale, per ottenere uno stile di danza teatrale innovativo che avesse caratteristiche nazionali»[303]. *La lanterna del loto* rappresentò quindi un episodio artistico fondamentale per il periodo in cui era stata appena fondata la Repubblica Popolare Cinese, da un lato fondando le basi di un nuovo linguaggio di danza teatrale nazionale, che includeva elementi stranieri e autoctoni, e dall'altro costituendo il primo esempio di teatro-danza su larga scala, pensato per

---

[302] *La lanterna del loto* (宝莲灯, Ye Ming, 1959).

[303] Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese e Accademia Cinese delle Arti (a cura di), *Ricordando il processo creativo del dramma di danza "Lanterna Baolian",* in *An Anthology of Dancing Dance Drama Creation Experience,* Casa editrice di musica popolare, Pechino 1958, p. 58. [中华人民共和国文化部艺术局、中国艺术研究院舞蹈研究所选编，回忆舞剧《宝莲灯》的创作过程,《舞蹈舞剧创作经验文集》, 人民音乐出版社1985年版, 第58页].

Figure50-52. Il primo spettacolo di teatrodanza cinese su grande scala *La lanterna del loto* ha debuttato nel 1957, e il *dance film* è stato prodotto dalla Shanghai Tianma Film Studio nel 1959. Crediti: China National Opera and Dance Drama Theater.

Figura 53. Zhao Qing, la prima danzatrice di *La lanterna del loto* (1959), «Shang-Ying Huabao», V. 23, 1959.

raggiungere un vasto pubblico ed essere apprezzato dal popolo. Ed effettivamente l'opera fu acclamata e lodata all'unanimità, e diventò il presupposto necessario senza il quale i dance film prodotti in seguito non sarebbero stati possibili.

Il grande successo de *La lanterna del loto* portò lo spettacolo ad essere rappresentato in tournée per dieci anni in patria e all'estero, in altri paesi comunisti come Polonia, Unione Sovietica e Repubblica Democratica Popolare di Corea, diventando così anche un elemento chiave nel far conoscere il nuovo stile del teatro-danza cinese all'estero. Inoltre, anche compagnie e artisti stranieri come Hanayanagi Tokube in Giappone e la Soviet National Siberian Dance and Theater Opera ne produssero una loro versione[304].

Nel 1961, l'opera fu messa in scena al teatro di Stato di Mosca, come accompagnamento alla visita del premier Zhou Enlai in Unione Sovietica, e nel 1977, invece, il film *La lanterna del loto* fu proiettato negli Stati Uniti durante la visita di Deng Xiaoping. Ciò conferma come *La lanterna del loto* diventò anche un'opera significativa per presentare la cultura nazionale cinese d'eccellenza durante le visite diplomatiche e politiche. Quest'opera ebbe dunque un ruolo fondamentale nella storia del *dance film* cinese, diventando una pietra miliare del genere, tanto da far affermare al premier Zhou Enlai: «La Russia ha *il Lago dei cigni*, ma la Cina ha *La lanterna del loto*!»[305].

Crescendo progressivamente l'influenza della politica rivoluzionaria sulle creazioni artistiche durante gli anni Sessanta, la forma dei dance film su larga scala cambiò inevitabilmente, modificandosi sia per contenuti e sia per linguaggio.

### Il film di animazione di burattini cinese: *La principessa pavone* [孔雀公主] (1963)

*La principessa pavone*[306] (figg. 54-55) è un film d'animazione di burattini realizzato nel 1963, riprendendo uno spettacolo di teatro dei burattini, e in cui appare una sequenza di

---

[304] He Gengxin, *Zhong Ri wudao jia de yishu jiaoliu* [*Scambi artistici tra danzatori cinesi e giapponesi*] «Guangming» 1963 [中日舞蹈家的艺术交流, 光明日报, 1963年].

[305] Zhao Qing, *Wohe died zhaodan,* [*Insieme a mio padre Zhao Dan*], University of Beijing Press, Pechino 1998 [赵青《我和爹爹赵丹》, 北京大学出版社, 1998年].

[306] *La principessa pavone* (孔雀公主, Jin Xi, 1963). Online: https://www.youtube.com/watch?v=W0gpCtdQZTg&t=1385s (u.v. 02/09/2021).

Figure 54-55. Due immagini tratte da *La principessa pavone* (1963).

danza. Sebbene possano sembrare due tipi di creazione piuttosto lontani, la danza al cinema e il cinema d'animazione hanno in realtà più punti in comune che differenze. Infatti, come nel cinema il movimento della danza del corpo umano dei performer viene ripreso e restituito attraverso immagini in movimento, nel cinema di animazione il principio è lo stesso, ma al posto di corpi umani vengono utilizzati burattini tridimensionali, al posto dei danzatori. Il movimento dei danzatori, nel caso dei burattini è dato dall'azione del manovratore. In entrambi i casi si tratta dell'incontro di due forme d'arte diverse: cinema e danza da un lato, e cinema e arte dei burattini.

I burattini sono oggetti di legno antropomorfi, o della forma di altre creature. Uno spettacolo di burattini è un dramma in cui i burattini vengono utilizzati per narrare una storia al posto di attori umani. Durante lo spettacolo, i burattini vengono manovrati e doppiati da dietro le quinte. Il teatro di burattini si è sviluppato in Cina durante un periodo di più di duemila anni, ed è a tutt'oggi considerato una forma di antica arte popolare cinese tra le più importanti e apprezzate. Essendo la Cina molto estesa, l'arte del teatro di burattini ha sviluppato diverse caratteristiche locali, a seconda della regione di origine.

L'animazione è una tecnica cinematografica mediante la quale vengono realizzati fotogrammi di disegni o di oggetti inanimati rappresentati, o collocati, in posizioni di lievi spostamenti successivi, in modo da suggerire durante la proiezione l'impressione di un vero e proprio movimento; è una tecnica particolarmente adoperata per i cosiddetti

disegni animati e per i film di animazione[307]. Georges Sadoul ha affermato che l'animazione «può far vivere sullo schermo immagini, sculture, xilografie, linee, forme tridimensionali, sagome e persino pupazzi. Pertanto, tutti i tipi di arti visive e plastiche in futuro potranno assumere la forma del movimento»[308]. Si può dire che l'animazione è una forma particolare di cinema, ma mentre nel cinema sono utilizzate immagini in movimento "fotografate", l'animazione deriva invece dalla combinazione di arte pittorica, o disegno, e tecnica cinematografica, dando origine a opere creative che sono in un certo senso dipinti o disegni in movimento. In questo senso è un tipo di arte che supera il cinema, integrando un'altra disciplina come la pittura e il disegno.

Il film di animazione di burattini[309] è stato definito come una delle categorie dei film d'arte cinesi, ed è diverso sia dall'animazione bidimensionale disegnata a mano, sia dall'animazione tridimensionale elaborata al computer, infatti consiste in immagini animate di oggetti tridimensionali creati in legno o altri materiali, animando i quali si da vita ai personaggi e alla storia drammatica ideati dall'autore. È caratterizzata dall'uso della ripresa cinematografica, o video, fotogramma per fotogramma e dalla riproduzione in un flusso continuo di immagini in fase di produzione, ottenendo l'illusione del movimento dei personaggi animati e dando loro un'idea di vita durante il processo di creazione artistica. Questo termine e questa forma d'arte sono stati ampiamente utilizzati tra gli anni Cinquanta e Ottanta del XX secolo in Cina, e un gruppo di

---

[307] Attraverso l'animazione è possibile rendere realistiche immagini, modelli o oggetti inanimati attraverso l'illusione del movimento. Il principio di base è scattare fotogramma per fotogramma, e l'azione viene eseguita a una velocità di ventiquattro fotogrammi al secondo, quindi la differenza tra ogni fotogramma e il fotogramma precedente è minima. Le diverse fasi e azioni dell'oggetto vengono disegnate su una lastra di fondo trasparente, per poi sovrapporle in sequenza su uno sfondo fisso, coprendo la parte sovrapposta dello sfondo. Durante le riprese, è necessario utilizzare una fotocamera in grado di riprendere fotogramma per fotogramma, e la ripresa dall'alto viene poi sovrapposta e fermata a diversi strati dell'immagine di sfondo. Questi metodi sono stati sviluppati nel corso del XX secolo, e le tecniche di produzione sono state perfezionate continuamente. Negli ultimi anni, la tecnica dell'animazione si è adattata alle nuove tecnologie, e ha raggiunto nuovi livelli creativi grazie all'avvento della tecnologia digitale.

[308] Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale, II, Dalla fine della II guerra mondiale ai giorni nostri*, trad. it. agg. al 1971 da G. Fofi, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 494-495.

[309] «I burattini sono realizzati in legno, gesso, gomma, plastica, spugna e articolatori in filo d'argento e sono posizionati tramite chiodi nei piedi. Durante le riprese, un'azione viene suddivisa in più sequenze collegate, e le inquadrature vengono girate una per una, con il metodo di fotogramma per fotogramma. per poi essere riconvertite in immagini in movimento continuo attraverso la proiezione». Xu Nanming, *Dianying yishu cidian [Dizionario del cinema]*, China Film Press, Pechino 1986, p. 595 [许南明, 《电影艺术辞典》, 中国电影出版社, 1986年, 第595页].

eccezionali artisti dell'animazione dei burattini è emerso proprio in questo periodo, tra cui Jin Xi[310] (figg. 56-58).

Nel 1963, il film *La principessa pavone*, scritto e diretto da Jin Xi, è stato il primo lungometraggio di burattini a colori in Cina, della durata di ottanta minuti e prodotto su

Figura 56. Artigiani del laboratorio di burattini mentre realizzano i personaggi principali di *La principessa pavone*, anni Sessanta.

Figure 57 e 58. Il regista Jin Xi insieme a Lu Heng, la manipolatrice di burattini, progettano i movimenti dei personaggi per una scena del film.

[310] Jin Xi (1919-1997), fu un famoso regista di film di burattini, dello Shanghai Film Studio, e si recò in Repubblica Ceca per imparare l'arte dal famoso burattinaio ceco Jan Svankmajer, apprendendo le tecniche di fabbricazione di burattini e i metodi di animazione. Durante la sua carriera ha realizzato numerosi film di burattini che hanno avuto una grande influenza sul genere.Vedi anche: Cao Di, *Qianxi Jin Xi duo zhongguo muoudonghua minzu fengge de tansuo* [*Un'analisi sulla ricerca di Jin Xi sullo stile nazionale del film di animazione di burattini cinese*], in «Movie literature», n. 6, 2012 [曹迪，浅析靳夕对中国木偶动画民族风格的探索，电影文学，2012年第6期].

larga scala. La storia è adattata dal lungo poema narrativo *Zhaoshutun*, caratteristico della cultura dell'etnia Dai, e narra la storia d'amore tra una principessa che poteva trasformarsi in pavone e il re. Una narrazione così esplicita e positiva di una storia d'amore fu un episodio assai raro per il periodo storico, in cui il tema dell'amore non veniva trattato in arte e letteratura, ed era tra i soggetti che non era opportuno approfondire per gli artisti[311]. La motivazione per cui *La principessa pavone* riuscì a essere realizzato e distribuito, è forse da ricercare nel genere ibrido di questo film, che utilizzava burattini animati e non personaggi realistici, ed era inoltre destinato a un pubblico di nicchia, ben diverso dal grande pubblico che di solito fruiva del canto o del cinema.

Durante il primo stadio della produzione di *La principessa pavone*, si procedette all'adattamento del poema *Zhaoshutun* in una sceneggiatura. In seguito, dopo che la sceneggiatura era stata creata, fu formata una troupe cinematografica che si recò a Xishuangbanna, nella provincia dello Yunnan, nell'estremo sud-ovest della Cina, appositamente per raccogliere le informazioni necessarie alla realizzazione del film. Con la ricerca sul campo a Xishuangbanna, furono raccolte delle informazioni per definire i significati e le caratteristiche estetiche che l'opera avrebbe dovuto avere, ricavandole dallo studio della poesia, dell'architettura, e dell'arte dei tessuti locali, in modo da ricreare un'idea della cultura locale etnica specifica[312]. Il pittore Cheng Shifa fu scelto per creare il design artistico del film, basandosi proprio sui dati e sugli spunti raccolti, e si rivelò estremamente bravo nel ricreare attraverso linee fluide e personali un universo immaginario popolato da personaggi esagerati e animali, come ad esempio cervi di montagna. Pertanto, l'intera animazione presenta uno stile espressivo molto coerente e omogeneo, e un alto valore artistico, mostrando una perfetta e armoniosa fusione di tradizioni nazionali e locali, e un genuino sapore etnico.

---

311 Hu Qingfang, *On the Popularity of Animation films During 1949 to 1966*, Tesi di Master, School of Communications, East China Normal University, Changchun 2011, p. 29 [胡庆芳, 论十七年动画电影的宣教性, 硕士学位论文，东北师范大学, 2011年, 第29页].

312 Qu Jing, *Research on the Animation of the "Chinese School" in the 20th Century,* Tesi di Dottorato in Teoria della Letteratura e dell'Arte, Northwest University, 2020 [屈菁, 20世纪"中国学派"动画研究，西北大学博士学位论文, 2020年].

Il burattino della principessa, oltre ad essere molto curato nelle parti del viso e dell'acconciatura, aveva la possibilità di snodare completamente corpo e mani, raggiungendo una capacità di movimento e flessibilità notevole, essendo perfino le dita delle mani mobili e allungabili. Nel film spicca una scena in cui la principessa esegue un assolo di danza, mentre tutti gli altri personaggi danzano insieme. I passi di danza utilizzati dalla principessa sono presi dalla Danza Dai del Pavone, ottenendo un'esecuzione di grande delicatezza e vividezza, come ad esempio nella scena in cui lei saluta la gente.

È necessario a questo punto sottolineare come il mezzo cinematografico, e soprattutto il film d'animazione, intervenga in aiuto del teatro di burattini, ampliandone le possibilità narrative e espressive, allo stesso modo in cui ampliò le possibilità del teatro e della danza dal vivo, superando dei limiti intrinseci di queste discipline.

Per ottenere l'azione poi raffigurata nel film, i burattini sono stati snodati e manipolati posa per posa, piegando le giunture del corpo. Rispetto ad altri film d'animazione, i film di animazione con burattini possono creare uno spazio profondo e tridimensionale, che offre una maggiore gamma di possibilità espressive. Il fascino del film di burattini, infatti, consiste nel poter interpretare temi fantastici e mitici integrando immagini reali e creazioni artistiche, allo stesso tempo potendo usare movimenti molto esagerati, altrimenti impossibili da ottenere, ed avere così un forte effetto drammatico.

Il regista Jin Xi definì il film di burattini come "un'arte plastica che utilizza le caratteristiche del film per orientarsi verso l'azione e acquistare dimensione drammatica". Sebbene i film d'animazione di burattini abbiano infatti caratteristiche distintive per quanto riguarda la modellazione dei personaggi e dei caratteri, e vantaggi che gli altri tipi di film d'animazione non hanno, questa presenta dei notevoli limiti. Innanzitutto la modellazione dei burattini è molto vicina alla scultura, e l'espressione di questi non può essere cambiata liberamente, conservando sempre un forte "gusto di burattini", e allo stesso tempo si deve lavorare su dimensioni relativamente ridotte ed è impossibile ottenere espressioni dettagliate, per esempio nelle posizioni degli occhi.

D'altra parte la forma del burattino non può essere identica a quella di una persona

reale, altrettanto flessibile e libera, però

> le caratteristiche fisiologiche e anatomiche del burattino possono essere determinate in base all'intenzione dell'immagine e alle caratteristiche comportamentali del personaggio del burattino, senza la necessità di imitare naturalmente il anatomia umana[313].

Allo stesso tempo tuttavia, i movimenti del burattino sono limitati dalle modalità con cui vengono fatti muovere, essendo necessario un burattinaio, dei fili o dei supporti per guidare le varie parti del corpo, e tutto questo porta a una certa rigidità nei dettagli del movimento, e a una scarsa precisione. Perciò è necessario creare dei personaggi caricaturali, esagerandone i tratti più rilevanti, in modo che siano ben riconoscibili dal pubblico: attraverso il volto e i costumi è possibile raccontare il carattere del personaggio, e attraverso azioni semplici e chiare è possibile trasmettere correttamente le sue intenzioni.

Jin Xi, affermò che l'immagine del personaggio in un film di marionette «non può rappresentare realisticamente una persona nella vita reale. Se insisti a simulare fedelmente una persona reale, più è "realistico", più si otterrà invece una sensazione di falso»[314]. Pertanto, l'unico modo per superare queste fragilità risiederebbe nell' «usare molto l'esagerazione e la concentrazione delle azioni, e mostrare abilmente un equilibrio di fantasia e finzione»[315]. A seconda del carattere e dell'identità dei personaggi, esagerazione, contrasto, ornamenti e altri aspetti vengono messi in pratica per realizzare varie immagini di burattini che contribuiscono a soddisfare le esigenze della trama.

La fusione del teatro di burattini con il cinema di animazione ha ovviato a molti dei problemi riscontrati con il teatro di burattini. Da un lato il cinema infatti può far vedere

---

313 Sergej Vladimirovič Obrazcov, *La mia cariera*, Theatrical Publishing House of China, Pechino 1985, p. 164. [谢・奥布拉兹卓夫, 我的职业, 中国戏剧出版社, 1985年, 第164页].

314 Jin xi, *Esagerazione e "comfort": un saggio sul problema della creazione di film d'arte*, in «Film Art», v. 1, 1963, pp. 55-56: p. 55. [靳夕, 夸张与"舒服"—美术片创作问题随笔, «电影艺术», 1963年第一期, pp. 55-56: p. 55.]

315 *Ibidem.*

dei dettagli ravvicinati sui volti o sulle movenze specifiche dei burattini, aiutando a chiarire le espressioni e le passioni particolari del personaggio, analogamente a quanto succede nell'incontro tra danza e cinema. Dall'altro, il montaggio contribuisce alla narrazione della storia con ritmi e profondità altrimenti inarrivabili nella semplice arte di burattini, e i movimenti dei personaggi, grazie alla tecnica di animazione a passo uno, possono essere molto più complessi e liberi, non essendoci le figure dei burattinai come nel teatro.

*La principessa pavone* rende lampante tutto questo. Le ambientazioni sono arricchiti da effetti luminosi o di nebbia, resi possibili solo attraverso l'arte cinematografica, e la storia può essere complicata da effetti speciali come sparizioni, cambi di costume, trasformazioni, scene di volo, mentre le emozioni dei personaggi sono chiarificate dai primi piani sui loro volti. Inoltre, se esaminiamo il movimento coreografico della danza, esso è studiato sui passi di una reale danza Dei, in cui il movimento del corpo e il movimento dei costumi lavorano insieme a rendere il carattere unico della *Danza del Pavone*. La tecnica cinematografica d'animazione, infatti, ha reso possibile godere della qualità artistica del design dei vestiti, e notare il loro ondeggiamento, il movimento delle pieghe e dei lembi, fondamentale per apprezzare la coerenza storica e scientifica con cui la coreografia è stata adattata per questa forma d'arte. Tanti di questi movimenti, compresa la complessa coreografia corale di diversi personaggi insieme, sarebbero stati impossibili da restituire attraverso il semplice teatro di burattini, proprio per via degli ostacoli sottolineati da Jin Xi.

L'equilibrio con cui forma e contenuto si completano a vicenda, fa di *La principessa pavone* un'opera d'arte eccelsa, attraverso la quale l'arte dei burattini viene elevata a un nuovo livello estetico, e allo stesso tempo si trasmette il valore dell'amore leale, creando personaggi dai caratteri distintivi e indimenticabili. Proprio per la sincerità e la forza con cui tali idee sono sostenute dal film, e per la sua capacità di attrarre il pubblico con forme nuove per trasmettergli contenuti così emozionanti e commoventi, *La principessa pavone* è diventato naturalmente un modello di riferimento per il mondo dell'intrattenimento cinese.

Una tradizione analoga di manifattura e spettacoli di burattini si può riscontrare anche in

Italia, a Milano, con il caso di Carlo Colla, la cui tradizione familiare risale al XVIII. Anche nel caso dei Colla i burattini avevano una serie di abiti e accessori particolari, e venivano utilizzati per mettere in scena degli spettacoli teatrali, tanto da creare nel 1911 un teatro dedicato a Milano, il Teatro Stabile delle Marionette, il secondo "stabile" dopo La Scala[316].

Un aspetto molto particolare di quell'esperienza fu appunto la collaborazione con il cinema[317], che portò alla creazione di diversi film con attori veri e scene con i burattini, da *Il sogno folle* (1916) a *Facciamo Paradiso* di Mario Monicelli (1995). Di questi, l'unico interamente realizzato con burattini e senza l'ausilio di attori in carne e ossa fu *I quattro moschettieri*, girato da Carlo Campogalliani nel 1936 utilizzando tremilacinquecento settantatre burattini (fig. 59), che da certa critica coeva venne

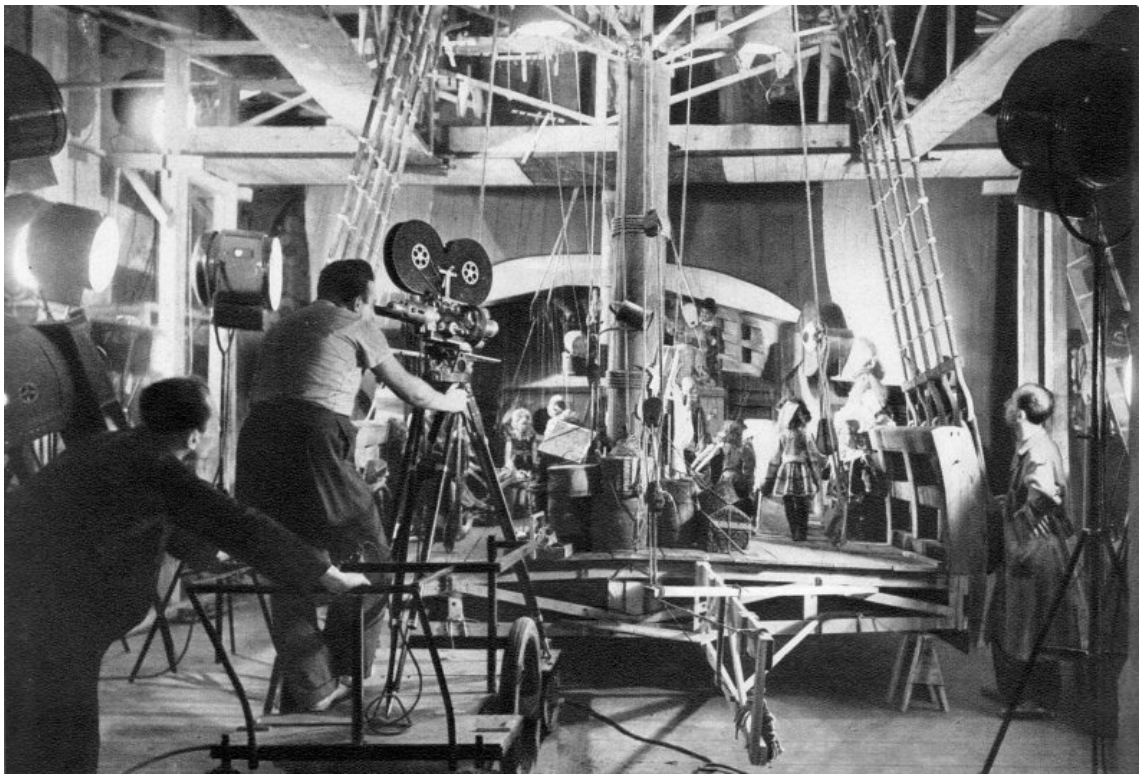


Figura 59. Foto di scena da *I quattro moschettieri* di Carlo Colla, 1936.

316 Online: https://www.lombardiabeniculturali.it/blog/percorsi/carlo-colla-e-figli-centocinquant-anni-di-marionette/breve-storia-della-compagnia-colla/ (u.v. 06/09/2021).

317 Online: http://www.fondazionecarlocolla.it/1/marionette_e_cinema_164047.html (u.v. 06/09/2021).

accostato ai cartoni animati americani[318]. Il film era ispirato a una versione radiofonica del classico di Dumas, e in esso apparivano, sotto forma di burattino, anche alcuni comici resi molto popolari dal cinema statunitensi come ad esempio Stanlio e Ollio. In *I quattro moschettieri* tuttavia non appaiono né scene danzate né coreografie e, a differenza *della Principessa Pavone*, i burattini sono manovrati attraverso i fili e non con l'uso della tecnica di animazione e passo uno. Al contrario, tra le opere teatrali di burattini furono talvolta inserite delle coreografie, l'opera più nota è la trasposizione di Colla del *Gran Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti, ovviamente limitate dalle ristrette possibilità dei burattini[319].

*La principessa pavone* ha rappresentato un caso emblematico di come fosse possibile introdurre armonicamente elementi tradizionali cinesi in un linguaggio moderno come quello dell'animazione a passo uno. Anche in questo caso, come nell'ambito della danza e delle altre arti, il motivo di quella forma è da ricercare nello *xiang* di quel periodo storico e culturale, per cui un'iniziale influenza culturale straniera - dagli Stati Uniti prima, e dall'Unione Sovietica e dagli altri paesi comunisti poi - venne progressivamente fusa in un nuovo linguaggio culturale nazionale, perfettamente rappresentativo della Cina in quel momento storico. Per questo motivo si è ritenuto necessario accennare alle influenze dello *xiang* sia esterne, internazionali, sia interne, nazionali, che hanno reso possibile la comparsa di un film d'animazione come *La principessa del pavone*.

Anche se l'influenza dell'Europa orientale sulle arti cinesi, come accennato nel capitolo uno, si è manifestata soprattutto attraverso la corrente estetica del Realismo Socialista, e perciò la tendenza di sviluppo del cinema e dell'arte è la stessa, l'arte dei film d'animazione cinesi fu influenzata dalle diverse forme sviluppatesi parallelamente in America, con i film della Disney, in Unione Sovietica e nei paesi dell'Est Europa.

Nonostante l'impronta lasciata dai film d'animazione della Disney, che comunque erano arrivati in Cina durante gli anni Trenta e Quaranta, quando ancora esisteva la

---

[318] Cfr. Roberto Chiti, Enrico Lancia, *I film. Vol. I. Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Gremese, Roma 2005, ad vocem p. 290.

[319] Cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=uvb4EST4vTQ (u.v. 06/09/2021).

Repubblica di Cina, la produzione di film animati cinesi degli inizi della Repubblica Popolare Cinese, grazie alle nuove direttive politiche, iniziò a prendere spunti dall'Europa orientale di cui avrebbe condiviso la sensibilità espressiva e estetica, come anche le tecniche e le modalità creative dei personaggi[320].

Tuttavia, il film d'animazione dell'Europa orientale, sia in Unione Sovietica, sia in Cecoslovacchia, ha iniziato a svilupparsi sotto l'influenza dei cartoni animati Disney, ma i film d'animazione dei paesi socialisti dell'Europa orientale evitavano le grandi esagerazioni enfatizzate dei personaggi Disney nell'esecuzione dell'azione, ed erano più inclini ad esprimere le caratteristiche spirituali dei personaggi attraverso forme aggraziate e movimenti più morbidi e rilassanti.

In Unione Sovietica nei film d'animazione vennero rigettati gli aspetti dei cartoni animati americani più bruschi e esagerati, prediligendo una struttura più rigorosa e delicata, e dalla natura più letteraria. La più grande caratteristica dell'animazione sovietica fu l'uso di immagini di animali antropomorfi per creare delle animazioni estremamente piacevoli esteticamente, ma allo stesso tempo realistiche ed educative. I colori dei personaggi animati erano generalmente intensi e i loro movimenti lenti e fluidi. Molti cartoni animati cinesi degli anni Cinquanta hanno assimilato l'esperienza creativa dell'ex Unione Sovietica sotto tutti gli aspetti. Il primo nucleo di cartoni animati cinesi prodotti aveva caratteristiche simili a quelli sovietici sia nello stile artistico sia nella modellazione dei personaggi. Alcune animazioni furono addirittura versioni cinesi di quelle sovietiche, sia nel tema sia nella modellazione dei personaggi.

> I meravigliosi fotogrammi dell'animazione sovietica *L'antilope d'oro* e *L'anatra dal collo grigio* sono stati ricalcati uno per uno dai creatori dello Shanghai Art Film Studio e conservati come materiali classici nell'archivio dei modelli di riferimento per gli artisti che in seguito sarebbero entrati nello staff dello studio[321].

---

320 Xinxing Dong, *Creazione dei personaggi nei film d'arte dei primi diciassette anni dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese (1949-1966)*, Tesi di Master della Capital Normal University, Pechino 2009, p. 27. [董昕昕, 建国十七年美术片角色形象创作(1949-1966), 首都师范大学硕士学位论文, 2009年].

321 Huilin Zhang, *Storia dell'arte dell'animazione nel XX secolo in Cina*, Shanxi Renmin Press, Tai Yuan 2002, p. 62 [张慧临, 20世纪中国动画艺术史, 山西人民美术出版社, 2002年第一版, 第62页].

Inoltre, anche l'animazione sperimentale polacca e l'animazione ceca hanno avuto un certo impatto sull'animazione nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Il linguaggio del corpo dei personaggi non era tuttavia molto ampio, ma era presente una cura particolare sulle espressioni facciali, e sul senso di lirismo.
Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, i professionisti letterari e artistici si iniziarono a riunire per riflettere su come ripensare il ruolo dell'influenza dell'Unione Sovietica sulle arti cinesi. Nel convegno "Lotta per creare opere letterarie e artistiche straordinarie"[322], infatti, venne sottolineato che:

> Non abbiamo prestato la dovuta attenzione, e una ricerca sistematica, all'intero patrimonio della pittura, della scultura e dell'architettura nazionale. I pittori nazionali, per esempio, stanno iniziando a esplorare il modo di migliorare e sviluppare le forme dell'arte e della pittura classica cinese per renderle compatibili alle nuove esigenze creative, adattandole[323].

Dunque, artisti e letterati incominciarono a concentrare i loro sforzi creativi sulla ricerca sull'arte tradizionale e storica nazionale cinese, e sulla sperimentazione di quelle forme, e questo atteggiamento fece da sfondo anche alla realizzazione dei primi film d'animazione. Anche le idee di Mao Zedong svolsero chiaramente un ruolo di guida nella realizzazione dei film d'animazione, vista la forte carica rivoluzionaria e politica dei suoi pensieri sulla letteratura e sull'arte.
Mao Zedong attribuì infatti grande importanza alla coscienza estetica della nazione cinese e richiese ai lavoratori letterari e artistici di rispettare le tradizioni estetiche del popolo cinese. Le opere dovevano essere create in uno stile cinese, e amate dal popolo cinese, ma lo stesso tempo avrebbero dovuto seguire i principi di orientamento stabiliti da Mao, volti alla divulgazione delle idee comuniste tra il popolo.

---

[322] Il convegno si tenne a Pechino dal 23 settembre al 7 ottobre 1953.

[323] Zhou Yang, *Wei chuangzao gengduode youxiude wenxueyishuzuopin erfendou [Lotta per creare opere letterarie e artistiche straordinarie-Dichiarazione al Secondo Congresso dei lavoratori letterari e artistici cinesi, 24 settembre 1953],* in «Letteratura e Arte», v. 19, Pechino 1953 [周扬, 《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗-1953年9月24日在中国文学艺术工作者第二次代表大会上的报告》, 一九五三年十九期《文艺报》].

Inoltre, Mao Zedong dichiarò durante il "Discorso al Forum Yan'an sulla letteratura e l'arte" che: «Tutta la cultura, la letteratura e l'arte appartengono a una certa classe e una certa linea politica»[324].

La letteratura e l'arte dovevano inoltre fare parte della causa rivoluzionaria del proletariato, e questa visione ha chiaramente influenzato profondamente la direzione creativa della cultura e dell'arte nell'era subito dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese e impresse una forte direzione rivoluzionaria e politicizzata allo sviluppo della cultura e dell'arte, influenzandone la visione.

Per quanto riguarda invece le dinamiche di bilanciamento dei diversi fattori artistici dell'Oriente e dell'Occidente nelle belle arti, il discorso del Premier Zhou Enlai alla Conferenza sul lavoro artistico e al Meeting sulla realizzazione di film a soggetto del 19 giugno 1961 offrì alcuni spunti di riflessione, sottolineando che:

> per creare delle opere veramente nazionali, prima di assorbire influenze straniere, dobbiamo dissolverle nella cultura della nostra nazione, e fonderle con essa. Deve essere una combinazione chimica, e non di una semplice unione fisica. Non si tratta solo di "saldare insieme" elementi cinesi e elementi stranieri come se fossero dei pezzi di metallo[325].

Questo principio di assorbire i volumi e le linee pulite dai paesi dell'Europa orientale e occidentale, e combinarle con le forme culturali tradizionali cinesi come se fosse una fusione "chimica", orientò la tendenza generale della creazione letteraria e artistica nei primi diciassette anni della Repubblica Popolare Cinese.

Sebbene la tecnica del film d'animazione a passo uno sia stata utilizzata in Cina come in occidente, dove si sviluppò a partire dal cinema, molti dei film occidentali prodotti in questa forma differiscono invece abissalmente da *La principessa pavone* nelle idee e nei

---

[324] *Zai Yanan Wenyi Zuotanhui Shangde Jianghua [Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte di Mao Zedong],* 2 Maggio 1942. Pubblicati in: Mao Zedong, *Mao Zedong Xuanji [Antologia di Mao],* V. 3. People's Publishing House, Pechino 1991, pp. 847-879 [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页-第879页, 人民出版社, 1991年].

[325] Istituto di ricerca letteraria e artistica del Ministero della Cultura (a cura di), *Zhou enlai lun wenyi* [*Saggio sulla Letteratura e sull'Arte di Zhou Enlai*], Letteratura Popolare Edizioni, Pechino 1979, p. 99 [文化部文学艺术研究院,《周恩来论文艺》, 人民文学出版社, 1979年北京，第99页].

contenuti veicolati, in quanto prodotti di uno *xiang* diverso. Negli Stati Uniti ad esempio, senza considerare i primi esperimenti creativi fatti con questa tecnica soprattutto all'interno dei movimenti d'avanguardia artistica europei, la cultura di riferimento è quella contemporanea americana, che anticipa il pop, e che cercava di competere con la cultura millenaria europea e di altre regioni del mondo, essendo gli Stati Uniti un paese ancora relativamente giovane. Anche temi e idee volte verso un sistema politico basato sull'individualismo e sul consumismo, caratterizzarono spesso i film d'animazione americani.

La tecnica stop-motion, o animazione a passo uno, consistente nel ricreare un'idea di movimento unendo una serie di fotogrammi nei quali sono impresse singole posizioni del soggetto, sia esso una persona, un burattino o qualsiasi altra cosa, aveva la sua origine a livello embrionale nel concetto del cinema stesso, soprattutto nella visione che ne aveva Méliès. Un esempio delle origini fu *Les Allumettes ensorcelées* (1913) (fig. 60) creato da Émile Cohl, in cui dei fiammiferi fatti muovere a passo uno componevano una scena di danza con una sorta di scheletro, che probabilmente avrebbe poi ispirato il famoso *The Skeleton Dance* (1929) di Walt Disney.

Vale la pena ricordare anche i lavori di animazione a passo uno realizzati con i burattini tra il 1906 e il 1909 da Alexander Shiryaev, in realtà coreografo professionista e ballerino del Balletto Russo, che spesso rappresentavano sequenze di danza[326],

In seguito, prodotti artistici come *il Ballet mécanique* (1924) di Fernand Leger, e in particolare la scena delle gambe di manichino, utilizzarono a fini creativi questa tecnica, visto che nelle parole del co-regista Dudley Murphy, il film voleva essere una «stop-motion dance»[327].

Anche nei prodotti di animazione vennero fatte delle sperimentazioni in questo senso da Walt Disney, realizzando con la tecnica dell'animazione delle sequenze di danza, a partire da alcuni episodi della serie Alice Comedies - in questi film d'animazione si mescolavano animazione e film realistico, raccontando le avventure di Alice nel paese

---

[326] Cfr. Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson (a cura di), A*lexander Shiryaev. Master of Movement, Le giornate del cinema muto*, Gemona (UD) 2009.

[327] Cfr. Felicia McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford University Press, Stanford 2003, p. 122.

dei cartoni animati - come ad esempio *Alice Gets in Dutch* (1924) (fig. 61), in cui nella stessa scena Alice danza con il Gatto Felix.

Negli Stati Uniti il diverso contesto porta a esaltare, anche attraverso i prodotti in stop-motion, i valori della cultura americana moderna che si cercavano di affermare in patria ed esportare all'estero - anche per contrastare la diversa cultura sovietica promossa dall'Unione Sovietica nello stesso periodo. Prendendo ad esempio un film stop-motion com*e Mad Monster Party?*, realizzato nel 1966 da Jules Bass e prodotto l'anno seguente per Embassy Pictures, il soggetto principale sono i classici mostri dell'immaginario cinematografico americano, come Frankenstein o l'Uomo Lupo, tanto che il doppiaggio venne fatto dalle celebrità che avevano interpretato quei personaggi in numerosi film sin dagli anni Trenta, come Boris Karloff. Anche nella scena di danza presente con la Mummia[328], lo stile di musica suonato dalla band e danzato dai personaggi è il classico rock-beat, molto di moda all'epoca e creazione dei paesi anglosassoni.

Altro esempio emblematico è *Rudolph th*e *Red-Nosed Reindeer* (1964)[329] (fig. 62) di Larry Roemer e Tadahiko Mochinaga, chiaramente dedicato a una storia con Santa Claus, le sue renne e i suoi elfi - protagonisti di una lunga scena di danza verso la fine del film[330] - e costruito secondo perfetti tempi da musical hollywoodiano. La cultura di riferimento è non solo quella della festa del Natale, interpretata nella tipica accezione consumistica americana, ma anche quella della renna Rudolph, personaggio creato nel 1939 da Robert L. May - a cui il cognato di quest'ultimo, Johnny Marks, si ispirò nel 1949 per comporre la famosa canzone[331] - e da allora diventato molto popolare, e legato inevitabilmente all'immaginario natalizio americano insieme alla figura di Santa Claus.

---

328 Online: www.youtube.com/watch?v=89sL4R50Z6E (u.v. 02/09/2021).

329 Online: https://www.dailymotion.com/video/x3hwkvt (u.v. 02/09/2021).

330 La scena di danza inizia al minuto 47'' e dura trenta secondi.

331 Cfr. Robert P. Ledermann, *Christmas on State Street: 1940S and Beyond*, Arcadia Publishing, Charleston (SH) - Chicago (IL) - Portsmouth (NH) - San Francisco (CA) 2002, p. 40.

Figura 60. Fotogramma da *Les Allumettes ensorcelées* di Émile Cohl, 1913.

Figura 61. Fotogramma da *Alice gets in dutch* di Walt Disney, 1924.

Figura 62. Fotogramma di *Rudolph the Red-Nosed Reindeer* di Larry Roemer, 1964.

**Il *dance film* epico socialista su larga scala: *L'Oriente è rosso* [东方红] (1965)**

Per celebrare la nascita della Repubblica Popolare Cinese, avvenuta nel 1949, fu realizzata la danza teatrale *Lunga vita alla vittoria del popolo*. Tra le opere cinematografiche prodotte sulla scia di questo umore culturale, una delle più rappresentative fu senza dubbio *L'Oriente è rosso*[332] (figg. 63-64), dance film girato nel

Figura 63. *L'Oriente è rosso* è uno spettacolo di musica e danza epico, messo in scena nel 1964. Nel 1965 *L'Oriente è rosso* fu adattato in film, ricevendo grandi lodi sia in patria sia all'estero.

Figura 64. La cantante Guo Lanying interpretò la famosa canzone dell'opera, *Nan Ni Wan*.

[332] *L'Oriente è rosso* (东方红, Zhou Enlai, Wang Ping, Li Enjie, 1965).

1965, e basato sull'omonima opera di teatrodanza prodotta con il patrocinio di Zhou Enlai nel 1964, in occasione del quindicesimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Si tratta di un capolavoro che può essere considerato un classico dei film prodotti su larga scala, per l'equilibrio tra contenuto e forma raggiunto, e la felice combinazione di tecnologia cinematografica, arte della danza e altre forme espressive come il canto e la poesia declamatoria.

L'opera fu il frutto della collaborazione di decine di scrittori e artisti eccezionali, in un esempio di come l'unione collettiva di diverse professionalità e conoscenze potè con successo diffondere i valori nazionali e rivoluzionari nel mondo della musica e della danza. L'opera di danza teatrale fu presentata in anteprima alla Grande Sala del Popolo di Pechino nel settembre 1964, impegnando una squadra composta da oltre tremila unità, tra musicisti, ballerini professionisti e dilettanti nel ruolo di co-protagonisti.

Il grande successo registrato dalla prima di *L'Oriente è rosso*, avvenuta il 3 ottobre 1964, incoraggiò la produzione della versione cinematografica e, per dare al grande pubblico nazionale e internazionale l'opportunità di apprezzare questa epopea, *L'Oriente è rosso* fu portato su grande schermo, come film a colori, da Bayi Film Studio, Beijing Film Studio e Central News and Documentary Film Studio nel 1965.

Il film fu basato sul prologo e sulle sei scene che costituivano anche la struttura della danza teatrale del 1964, narrando, proprio come in un libro di storia, la nascita del Partito Comunista Cinese, la Prima Guerra Civile Rivoluzionaria, la Seconda Guerra Civile Rivoluzionaria, la Guerra di Resistenza contro il Giappone, la Terza Guerra Civile Rivoluzionaria e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, di volta in volta esaltando l'eroico slancio rivoluzionario dei protagonisti o riflettendo lo spirito rivoluzionario del popolo cinese e i valori dell'autodeterminazione, del lavoro e della capacità di superare le difficoltà. Per questo *L'Oriente è rosso* fu molto rappresentativo di una linea politica solidamente rivoluzionaria calata in una struttura cinematografica dal carattere epico.

È possibile affermare che *L'Oriente è rosso* sia stato uno degli esempi più emblematici di quella forma d'arte speciale e unica, nata in Cina, che possiamo chiamare "dance film epico", e in cui furono sintetizzati diversi aspetti della cultura cinese di quello specifico

periodo.

Facendo un confronto con la struttura della storia dei musical di Hollywood, il *dance film* epico cinese:

> ha una struttura enorme, utilizzando oltre alla musica e la danza come principali mezzi di espressione, anche altre forme d'arte, come la poesia, il teatro e la scenografia, integrate per ottenere questa nuova forma d'arte fluida e completa, con cui trasmettere il senso della vita e della lotta di quel periodo storico. È un film che si basa su un soggetto unico, sviluppato secondo una concezione artistica completa. Per ottenere questo vengono utilizzati musica e stili di danza rappresentativi di diversi periodi storici e ampiamente conosciuti, integrando altre forme artistiche come la declamazione di poesie, e l'arte scenografica, per riprodurre con spirito artistico la vita quotidiana e le scene storiche, e dare un quadro generale della vittoria del comunismo. L'opera è studiata in modo da far percepire al pubblico questa narrazione con la vivacità della vita quotidiana, onde trasmettergli l'entusiasmo per quei fatti eroici ed educarlo allo stesso tempo, quasi si trattasse di un libro di storia in forma di spettacolo[333].

Il film *L'Oriente è rosso* fu pianificato in modo da conservare l'atmosfera della performance teatrale e dal vivo, anche se traducendola in un linguaggio cinematografico, rimanendo allo stesso tempo aderente ai precetti dettati dal premier Zhou Enlai: infatti, si filmò lo spettacolo come se fosse sul palco, ma rendendo tutto più realistico e vivido attraverso l'arte cinematografica. In questo senso, l'opera riproduce fedelmente la grandezza dello spettacolo teatrale sotto forma di documentario. Allo stesso tempo, però, il film utilizza anche le possibilità espressive del linguaggio cinematografico sia per aumentare l'impatto emotivo del film, rispetto a uno spettacolo su palcoscenico, e quindi accrescerne l'effetto esaltante sul pubblico, sia per evidenziare i particolari della danza. Si può dire che quest'opera sia diventata un classico esempio di come combinare con successo metodi narrativi teatrali e cinematografici.

*L'Oriente è rosso* venne dunque "realizzato sotto forma di documentario", utilizzando i

---

[333] Wang Kefen, Long Yingpei (a cura di), *Zhongguo jinxiandai dangdai wudao fazhanshi* [*La storia della danza cinese moderna e contemporanea*], People's Music Publishing House, Pechino 1999, p. 278 [王克芬, 隆荫培主编, 中国近现代当代舞蹈发展史, 北京: 人民音乐出版社，1999年, 第278页].

metodi cui di solito si ricorreva per fare documentari. Le cineprese furono posizionate in diversi punti, e il loro punto di vista doveva coincidere con quello dei futuri spettatori, in modo da dare l'impressione di assistere a uno spettacolo a teatro. Tuttavia non si fece troppo uso della tecnica cinematografica per dare l'idea di uno spazio diverso o percepito diversamente grazie alla tecnica di montaggio, che si limitava a suggerire solo differenti punti di vista verso un ipotetico palcoscenico, ottenendo un senso di dinamismo e varietà attraverso i molteplici angoli di ripresa.

Inoltre, in termini di tecnologia cinematografica, la strumentazione tecnica utilizzata nel film *L'Oriente è rosso* era all'avanguardia anche a livello nazionale in quel momento, grazie alle possibilità dei grandi studi cinematografici. Parte dell'attrezzatura per l'illuminazione del film fu progettata e prodotta appositamente per le riprese di *L'Oriente è rosso*. Bayi Film Studio era dotata di imponenti apparati di illuminazione in grado di aumentare la temperatura del colore della luce e raddoppiarne la luminosità, a differenza delle attrezzature diffuse precedentemente. Una lampada fotografica speciale, con indice di temperatura del colore molto elevato, fu prodotta in prova dalla Nanjing East China Electronic Tube Factory e venne utilizzata anche nelle riprese cinematografiche. Il lavoro di sviluppo del film venne eseguito dal laboratorio della Beijing Film Processing Factory, che utilizzava una tecnologia di nuova concezione per ottenere copie a colori da 35 mm, consistente nel sostituire i granuli di alogenuro d'argento con il colore. Pertanto, al di là dei mezzi di ripresa o delle tecniche filmiche utilizzati, *L'Oriente è rosso* raggiunse risultati di un livello molto alto, che non poteva nemmeno essere immaginabile nei precedenti documentari di dance film.

Il film *L'Oriente è rosso* ebbe un set molto vasto per cui si dovettero impiegare numerose professionalità, l'intero film fu costituito da più di trenta scenografie e quasi quattrocento scene di film girate. Il numero di persone che parteciparono a ogni scena variava da qualche dozzina a migliaia di persone, e chiaramente fu piuttosto complesso organizzare il lavoro in loco e dirigere tutti i professionisti. Al fine di mettere in comune le idee, nel processo di revisione della performance e preparazione per la creazione del film, *L'Oriente è rosso* sono stati tenuti più di dieci incontri di lavoro, a cui hanno partecipato registi, coreografi, musicisti, scenografi, fotografi, tecnici del suono e più di

cento persone, intavolando la grande discussione anche con le migliaia di attori coinvolti, portando la conoscenza di tutti in un magnifico lavoro creativo[334].
Incoraggiati dallo spirito rivoluzionario, registi, danzatori, coreografi, compositori e poeti

> hanno studiato i capitoli delle opere di Mao Zedong direttamente inerenti il film, nonché documenti storici sul partito, memorie di rivoluzionari, opere letterarie e poesie di martiri rivoluzionari, ecc.; d'altra parte, allo stesso tempo si impegnavano nell'esecuzione delle scene.

Per girare e distribuire il film, si ebbero a disposizione soltanto quattro mesi. Il lavoro delle riprese nel clima molto caldo estivo fu molto duro e faticoso, ma i registi e gli interpreti erano continuamente motivati e ispirati dagli insegnamenti di Mao Zedong, nei quali si esortava a combattere con coraggio, a non temere il sacrificio, la fatica e il combattimento. E questo modo di lavorare fu estremamente efficace. Per non accumulare ritardi, girando la scena *Volando sopra il Ponte Luding,*

> le persone addette alle prove hanno lavorato a una temperatura di cinquanta gradi Celsius, nell'estate più calda di Pechino. I danzatori si sono esercitati decine di volte, con centinaia di salti, acrobazie e lanci, ed erano madidi di sudore tutto il giorno[335].

Il successo del film fu riflesso anche dai dati del botteghino. Secondo quanto riportato dal Wenhui Newspaper del 1 gennaio 1966, infatti:

> *L'Oriente è rosso* è stato proiettato in ventitré sale in Shanghai. Il pubblico era molto entusiasta e sono stati prenotati più di un milione e trecentomila biglietti. Cinema come Da Guangming, Luxi, Jiangning e Da Shanghai hanno programmato

---

334 Anonimo, *La nascita del film L'Oriente è Rosso*, in «Film popolare», v. 11, 1965, p. 12. [电影《东方红》诞生记,《大众电影》1965年第11期第12页].

335 Shu Yun, *Dianying Dongfanghong Danshengji* [*La nascita del film "L'Oriente è rosso"*], in «Dazhongdianying» [«Cinema Popolare»], v. 11, 1965, p. 2 [舒云, 电影《东方红》诞生记，《大众电影》1965年第11期, 第12页].

sei proiezioni al giorno per soddisfare le esigenze del pubblico[336].

Va detto che l'uscita di *L'Oriente è rosso* ha avuto una funzione educativa per il pubblico, diffondendo i valori del patriottismo nazionale e insegnandogli l'importanza della storia rivoluzionaria. Molti degli spettatori che videro il film ne recepirono il messaggio, apprezzando il significato del pensiero di Mao Zedong, nonché il valore della vittoria faticosamente conquistata con la rivoluzione, e comprendendo la natura profondamente ideologica del film:

> Il film *L'Oriente è rosso* ci ha fatto rivivere vividamente una lezione di storia del partito, e ci ha fatto vedere lo spirito di lotta degli antenati rivoluzionari che non avevano paura dei sacrifici e delle difficoltà, e si sono resi conto che solo seguendo la vera direzione marxista-leninista la lotta rivoluzionaria può essere vittoriosa.[337]

> A quel tempo, più guardavo quel film, più lo amavo, e mi sentivo riscaldare il cuore. Come sarebbe stato possibile per noi contadini vedere uno spettacolo così bello, se non avessimo avuto il buon governo del Partito Comunista e del presidente Mao?[338]

> Guardare il film *L'Oriente è rosso* mi ha fatto capire più profondamente il potere della guerra popolare e l'importanza delle armi da fuoco.[339]

---

336 *Dongfanghong zailushangying* [*L'Oriente è rosso è stato proiettato a Shanghai*], in «Wenhui Newspaper» [«Quotidiano Wenhui»], 1 gennaio 1966, 2 edizione [《东方红》在沪上映,《文汇报》1966年1月1日第2版].

337 [*Il macchinista del treno "Mao Tsedong" dice: Saremo la locomotiva della Rivoluzione*], in «Dazhongdianying» [«Cinema Popolare»], v. 11, 1965, p.10 [毛泽东号机车包车组司机长蔡连兴: "誓做革命的火车头",《大众电影》1965年第11期第10页].

338 [*Li Molin, vicedirettore della Comune Popolare di Pechino Sijiqing dice: Come i fiori che sbocciano al sole, i cuori di noi lavoratori sono volti al Partito Comunista*], in *ibidem* [北京四季青人民公社副主任李墨林: 朵朵花儿向太阳 社员心向共产党,《大众电影》1965年第11期, 第10页].

339 [*Sheng Zhongqi, eroe di seconda classe dell'Esercito Popolare di Liberazione dice: è un inno alla lotta popolare*], ivi, p. 11 [人民解放军某部二等功臣盛忠琪: 人民战争的颂歌,《大众电影》1965年第11期, 第11页].

**Dagli affreschi alla danza al film: *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, premiere dello spettacolo nel 1979 , dance film nel 1982**

*Siluhuayu*, che significa letteralmente *Pioggia di fiori lungo la Via della Seta* [丝路花雨], è il titolo di un'opera di danza teatrale il cui soggetto fu l'amicizia tra Cina e le altre nazioni durante la Dinastia Tang (618-907). La concezione dell'opera iniziò nel giugno del 1978, quando alcuni artisti, incaricati dal comitato del Partito Comunista della provincia del Gansu, viaggiarono in cerca di ispirazione nelle famose grotte di Dunhuang. Ji Xianlin, un ricercatore di studi cinesi, affermò a proposito della cultura Dunhuang che:

> Ci sono solo quattro sistemi culturali al mondo con una lunga storia, un vasto territorio, un sistema autonomo e un'influenza di vasta portata: Cina, India, Grecia, e Islam. E per questi quattro sistemi culturali, c'è solo un luogo di convergenza, e questo sono le regioni cinesi di Dunhuang e Xinjiang[340].

Dunhuang, situata nella parte nord-occidentale della provincia di Gansu, è il principale crocevia dell'antica via cinese della seta e del rame, e con il suo ricchissimo repertorio di immagini conservate dagli affreschi delle grotte, ha costituito a lungo materia di studio e interesse per i settori culturali, storici, politici ed anche economici della società. Negli ultimi anni, crescendo l'attenzione, sia nazionale, sia mondiale, per la Via della Seta, la popolarità di Dunhuang è esplosa, e il valore artistico insito nelle Grotte di Dunhuang è stato valorizzato continuamente da scrittori e artisti. L'opera di teatrodanza *Pioggia di fiori lungo la Via della Seta* è un esempio emblematico di opera teatrale creata sulla base dell'arte dei murales nelle Grotte di Dunhuang. Il suo valore specifico è legato sia all'essere rappresentativo di un periodo storico specifico, sia all'aver rivoluzionato il modo di pensare il teatrodanza, superandone i consueti modelli.

---

[340] Xianlin Ji, *Dunhuangxue, Tulufanxue zaizhongguo wenhuashishang de diwei hezuoyong*, [*Ruolo e rilevanza degli Studi su Dunhuang e Studi su Turpan nella storia della cultura cinese*], in «Hong Qi» [«Bandiera Rossa»], n. 3, 1986 [季羡林,《敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》, 《红旗》, 1986年第3期].

La prima dell'opera si tenne il 23 maggio 1979[341], e il successo raccolto portò *Pioggia di fiori lungo la Via della Seta* a essere portata in *tournée*, compreso uno spettacolo nel 1982 alla Scala di Milano, che ricevette una accoglienza molto calorosa[342] (figg. 65-67). L'ambientazione della storia è la Via della Seta, fondamentale via di scambio commerciale e culturale istituita durante la Dinastia Han Occidentale (206 a.C.-24 d.C.), che univa la Cina all'Occidente, fino a Venezia esattamente, attraverso numerosi paesi asiatici. E su questo scenario che si dipanano le storie quotidiane del Maestro pittore Zhang e di sua figlia Yingniang, e la loro amicizia con il mercante persiano Enus.

Il caso dell'opera di teatrodanza *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* del 1979 e della versione in dance film prodotta nel 1982, rappresenta un episodio emblematico di quello che è la natura ultima della *screendance*, ed anche un fenomeno unico a livello mondiale, in quanto un percorso multiplo di ri-corporalizzazione attraverso i linguaggi di medium differenti, dagli affreschi alla danza, dalla danza al teatrodanza, poi al dance film e infine alla TV-dance negli anni Ottanta, e allo *smartphone* ai giorni nostri.

Se già abbiamo visto esempi di trasposizione di opere dal medium del teatro a quello cinematografico - e in questo caso specifico si trattò di una vera e propria riscrittura, più che di trasposizione - *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* è il risultato di una dinamica complessa, trattandosi di un processo di riscrittura multipla dal sistema semiotico di una disciplina a quello di un'altra, e leggibile a più livelli di profondità.

Infatti, deriva da una precedente "riscrittura", avvenuta dal medium della pittura ad affresco delle grotte di Dunhuang al medium della danza, seguendo un passaggio dalle bidimensionalità della parete di pietra illustrata alle tridimensionalità della danza,

---

[341] Lo spettacolo *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* fu rappresentato la prima volta il 1° ottobre 1979 dalla Compagnia di Canti e Danze del Gansu. Lo spettacolo fu rappresentato più di cinquecento volte nella Repubblica Popolare Cinese. In occasione del trentesimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese il balletto ottenne il Premio della creatività da parte del Ministero della Cultura. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* è una creazione collettiva della Compagnia di canti e danze del Gansu, fondata nel 1951 e con sede a Lanzhou sul Fiume Giallo. Tra le opere più famose della compagnia ci sono *Il distaccamento femminile rosso*, *La fanciulla dai capelli bianchi*, *Le figlie della steppa*. Cfr. AA. VV., *La via della Seta : pantomima in due atti e otto quadri*, libretto dell'opera, Edizioni del Teatro della Scala, Milano 1982, p. 16.

[342] Lo spettacolo fece numerose repliche e fu enormemente applaudito dal pubblico, e lodato nei quotidiani dell'epoca. Cfr. Luo Guoqing, *Siluhuayu zaisikala juyuan yanchu chenggong* [*Grande successo alla Scala di Milano per* Pioggia di fiori sulla Via della Seta], in Sichuan Yinyue [«Sichuan Musica»], vol. 1, 1983, p.26 [罗国庆,《丝路花雨》在斯卡拉剧院演出成功, 1983年第1期，第26页].

Figure 65-66. Compagnia di Danza e Canto del Gansu sulla scena di Pioggia di fiori sulla Via della Seta, 1982. Crediti: Lelli e Masotti

Figura 67. Libretto di scena La via della seta: pantomima in due atti e otto quadri, Milano 1982

quadridimensionalità se consideriamo il movimento. Quindi, un primo aspetto da affrontare fu la costruzione di coreografie coerenti basandosi su immagini rapsodiche e frammentarie di singole posizioni del corpo e delle mani raffigurate negli affreschi, di cui alcune erano peraltro posizioni di volo di personaggi mitologici e irreali.

In seguito, tali coreografie sono state tradotte nel linguaggio del teatrodanza, scrivendo una storia nella quale inserirle, e quindi aggiungendo ad esse una dimensione drammatica e narrativa, adattandole allo spazio chiuso di un palcoscenico. Nel passaggio dal teatro al dance film, invece, si è ovviamente approfittato delle diverse possibilità tecniche e linguistiche del medium cinematografico per eliminare i limiti spaziali imposti dal palcoscenico, modificare il ritmo dell'azione e enfatizzare i particolari attraverso l'uso di diversi obiettivi e tecniche di ripresa, e rendere plausibili le scene più fantasiose, come il volo delle danzatrici, grazie alle possibilità degli effetti speciali.

Con l'avvento del medium televisivo, si assiste a un'ulteriore trascrizione delle coreografie, adattandole appunto alle esigenze sceniche del programma televisivo *Feitian* (2008), programma di *entertainment* per il capodanno cinese, quindi indirizzato a un pubblico, più vasto, meno attento e preparato rispetto a quello del teatro e del cinema, cosa che si ripercuote anche sulla qualità dei performer, non così curata come nelle forme precedenti.

Infine, spostandoci verso un tempo più contemporaneo, nel 2021, la danza *Feitian* è stata oggetto anche di video realizzati per *smartphone*, in questo caso abbassando ulteriormente gli standard qualitativi, a favore di una spettacolarizzazione d'impatto e superficiale per massimizzare il numero di *like* e apprezzamenti sui *social media* contemporanei, e raggiungere uno stato di viralità del video.

**Le Grotte di Dunhuang**

Prima di analizzare più nel dettaglio il rapporto tra l'opera di danza teatrale *Siluhuayu* del 1979 e il film del 1982, occorre fare una breve premessa sul sito di Dunhuang, nella regione del Gansu, senza la quale sarebbe impossibile comprendere il contesto che diede origine alle opere. Crocevia della Via della Seta, il sito di

Dunhuang e in particolare le grotte di Mogao, rappresentano la più grande raccolta di arte buddista nel mondo, conquistandosi il soprannome di "Louvre orientale", tanto da essere state iscritte dal 1987 nella lista UNESCO dei siti del Patrimonio Mondiale dell'Umanità. Quarantacinquemila metri quadrati di affreschi e oltre duemila sculture dipinte di arte buddista, realizzate in un arco di tempo di dieci secoli dal IV al XIV secolo dopo Cristo, sono distribuiti nelle quattrocentonovantadue grotte che costituiscono il sito[343] (figg. 68-70).

Se gli affreschi rappresentanti paesaggi e scene di vita quotidiana antica - ivi comprese le vivide immagini di una carovana che batteva le rotte commerciali della zona nel periodo della Dinastia Sui (581-618 d.C.) - stimolarono sicuramente l'immaginazione degli artisti che realizzarono *Siluhuayu*, l'elemento più rilevante, e che divenne centrale nelle coreografie, furono le immagini dei *deva* volanti, in cinese *xiangyin shen*, creature immaginarie dalla natura divina, legate alla cultura figurativa della religione buddista[344]. Le grotte di Mogao presentano un campionario vastissimo di queste figure[345], dipinte secondo la fantasia degli artisti lungo le diverse epoche, e di solito panneggiate con un'ampia e morbida veste, o i pantaloni larghi di origine indiana *dothi*, nella parte inferiore del corpo. Le diverse posizioni che i *deva* assumono mentre volano, descritte molto precisamente, sono enfatizzate da alcuni nastri e sciarpe che ne sottolineano il senso cinetico[346] (figg. 71-74).

In realtà, dunque, non si tratta di una vera e propria danza realmente esistente e trasferita in affresco, quanto di una libera interpretazione degli artisti dell'epoca, ma ciononostante si può ipotizzare che essi poterono ispirarsi a movenze o mosse che avevano visto dal vero, tanto più che spesso vengono raffigurati anche personaggi che

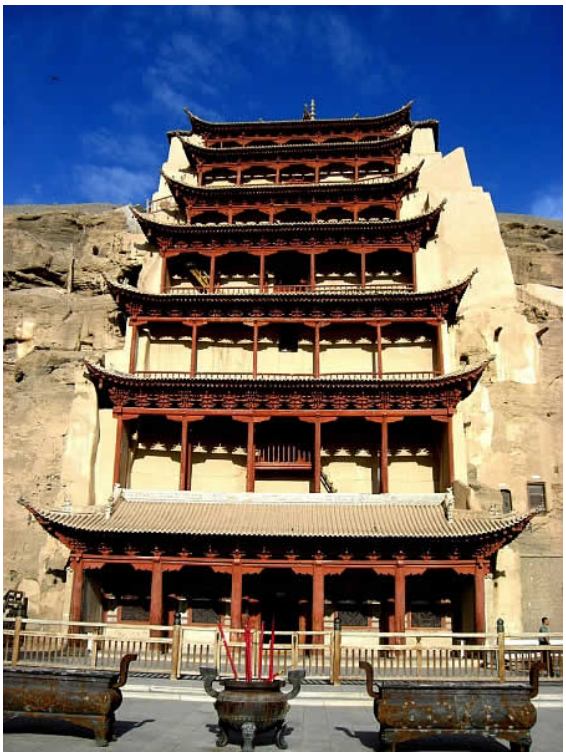
---

343 Cfr. online: https://whc.unesco.org/en/list/440/ (u.v. 26/8/2021).

344 Wenjie Duan e Tan Chung (a cura di), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, Indira Gandhi National Centre for Arts - Abhinav Publications, New Delhi 1994, p. 98.

345 È emerso dagli studi che più della metà delle grotte di Mogao contiene queste figure negli affreschi. Cfr. Chang Shuhong, Li Chenxian, *The Flying Devis of Dunhuang*, China Travel and Tourism Press, Beijing 1982, s.n.p.

346 Duan Wenjie, *Feitian-Qiankuopo yu Jinnaluo-zaitan Dunhuang Feitian* [*Fetitian-Gandha e kinnara-Nuove indagini sul Feitian di Dunhuang*], in «Ricerche su Dunhuang», n. 1, 1987, pp. 1-13 [段文杰, 飞天—乾闼婆与紧那罗—再谈敦煌飞天, 《敦煌研究》, 1987年第1期, 第1至13页].



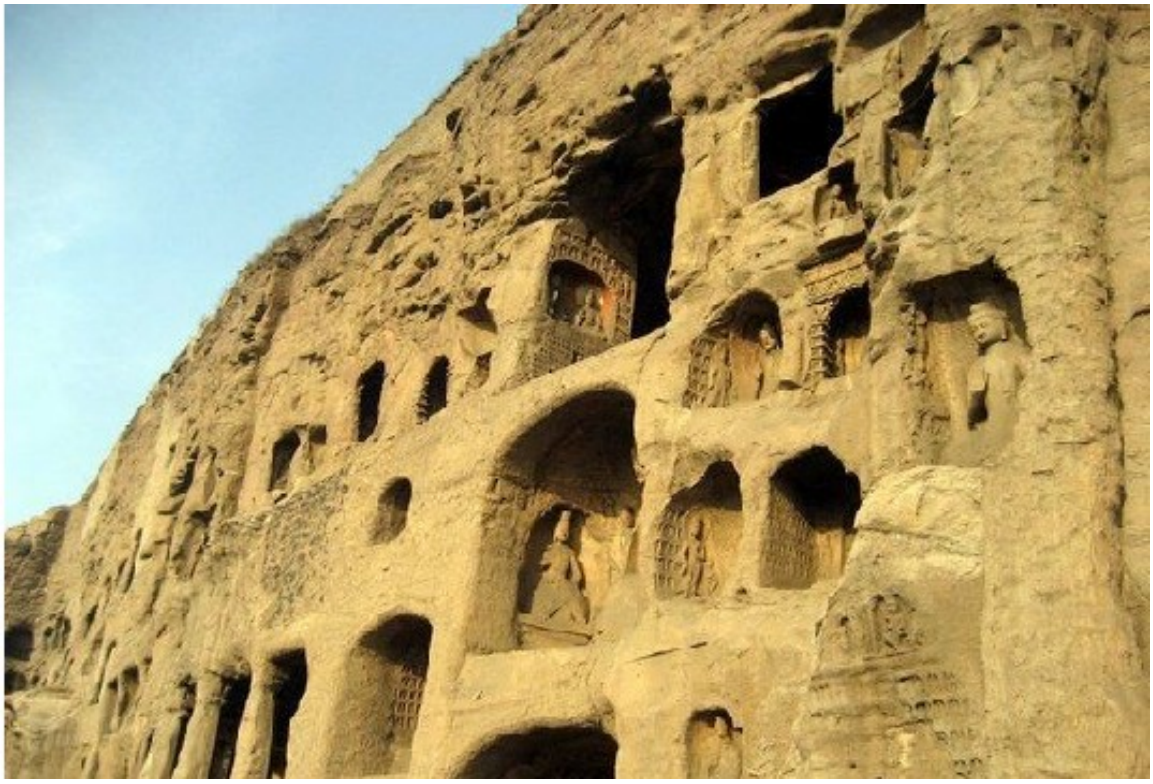


Figure 68-70. Le 492 grotte di Dunhuang contengono centinaia di affreschi e statue buddisti risalenti ai secoli IV-XIV d.C.

Figura 71. Ancelle celesti spargono fiori. Grotta di Mogao n. 61.
Periodo delle Cinque Dinastie, 907-979 d.C.

Figura 72. Figura di giovani volanti. Grotta di Mogao n. 285.
Epoca Wei Occidentale, 535-557 d.C.

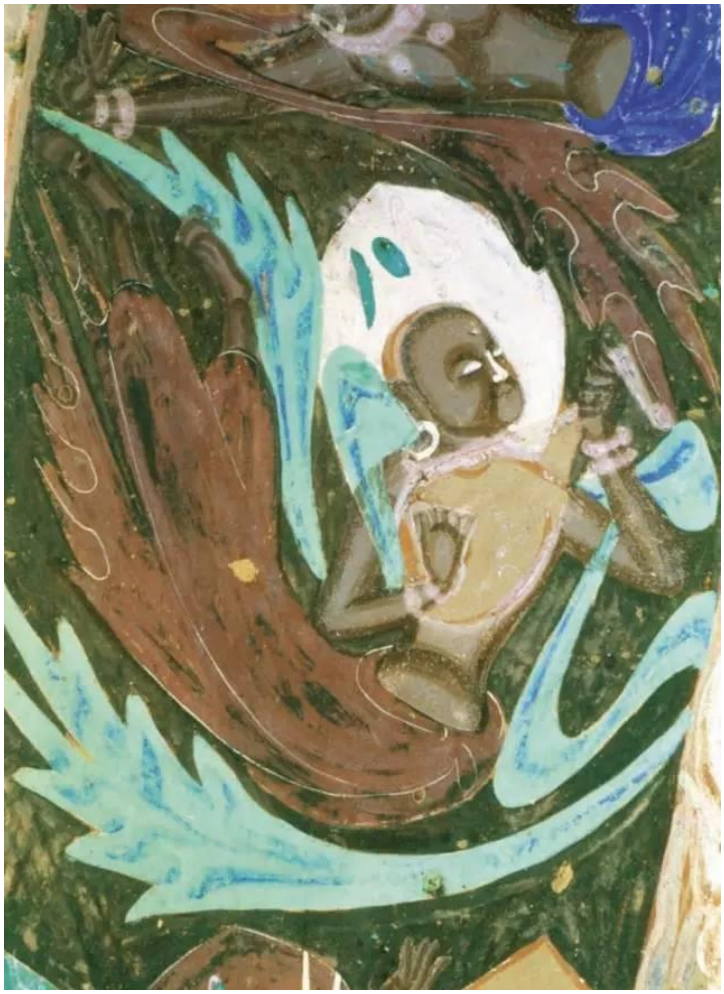


Figura 73. Il suonatore di liuto che vola. Grotta di Mogao n.257.
Epoca Wei Settentrionale, 386-534 d.C.

Figura 74. Buddha volante. Grotta di Mogao n.428.
Epoca Zhou Settentrionale, 557-581 d.C.

suonano degli strumenti musicali, e dunque si suggerisce in queste scene la presenza di musica. Esiste tuttavia un riferimento ben preciso alla danza legato alla mitologia dei *deva* e riguarda un passaggio del *Saddharma-puṇḍarīka-sūtra*, altrimenti noto come *Sutra del Loto della Buona Dottrina*, tradotto in cinese nel V secolo a.C., in cui alcuni *Gandharva*[347] danzano spogliandosi degli abiti della parte superiore del corpo per donarli al Buddha[348]. Questo episodio è stato evidentemente all'origine dell'iconografia dei *deva*, sia maschili, sia femminili, a torso nudo, e documenta quanto il buddismo si stesse diffondendo nella società cinese, portando anche un'enorme rivoluzione culturale per il codice di abbigliamento, molto rigido e sofisticato, della antica cultura feudale cinese[349].

Altre fonti antiche contestualizzano queste figure come danzanti[350], e lo studioso Wenjie Duan, che fu direttore dell'Accademia di Ricerca di Dunhuang dal 1984 al 1998, ipotizzò una classificazione in categorie del tipo di musica che si vedeva suonato negli affreschi, affermando una possibile origine delle danze da danze della vita reale, riconoscendo nei *mudrā*, ovvero le posizioni classiche delle mani, e nelle pose dei *deva* e dei *bodhisttva*, quelli tipici delle danze indiane[351].

D'altra parte sembrerebbe che la danza con le sciarpe, raffigurata in alcune delle grotte di Mogao, derivi dalla danza creata durante la Dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.) che si basava appunto su ampi movimenti sottolineati da sciarpe di seta e lunghe maniche[352], ed anche gli affreschi di epoca Tang, il regno della felicità assoluta nelle illustrazioni della *Terra Pura Occidentale* e del *Paradiso Orientale del Buddha della Medicina* è

---

347 Si tratta di deva del grado più basso.

348 «Quando i quattro gruppi di discepoli, i Bhiksuni, Upasika...Gandharva e altri nell'assmblea videro che a Sariputra era stata data dal Buddha la predizione della dottrina di Anuttarā-samyak-saṃbodhi (insuperabile-corretta-perfetta illuminazione), essi gioirono e danzarono felici. Si levarono anche le vesti superiori e le offrirono al Buddha». Cfr. Chang Shuhong, Li Chenxian, *Op. Cit*., s.n.p.

349 *Ibidem*.

350 Cfr. il manoscritto con l'Amitābha sutra citato in: Wenjie Duan e Tan Chung (a cura di), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, op. cit., p. 98.

351 Cfr. Ivi, pp. 225-228.

352 Janet W. Descutner, *Asian Dance*, Chelsea House, New York 2004, p. 86.

popolato da numerose scene di musica e danza[353].

**Una premessa sulle ricostruzioni coreografiche in Asia**

L'utilizzo di fonti antiche, come affreschi o sculture, per ricostruire le coreografie ormai scomparse, è una prassi tutt'altro che rara non solo in Cina ma anche in altri paesi asiatici, e d'altra parte molti tipi di danza tramandano movimenti e figure che possono ritrovarsi raffigurate in bassorilievi e sculture antichissime[354].

La relazione stretta tra danza e antiche forme d'arte in Asia, è dimostrata anche dalle figure di danzatori che ornano i tamburi rituali di bronzo, alcuni risalenti al quinto secolo prima di Cristo, ritrovati in siti archeologici funerari in Cina meridionale, Indonesia, Cambogia, Thailandia e Malesia, lasciando supporre un collegamento tra quelle figure di danza e i rituali funerari[355].

Si tratta di una prassi basata sulla ricostruzione delle coreografie a partire da posizioni molto iconiche riprese da sculture e bassorilievi. In particolare sono studiate le posizioni di danza dette *karana*, e già raccolte nell'antico testo sanscrito sulle arti performative, il Natya Shastra. Inoltre, anche le posizioni delle mani sono un elemento facilmente identificabile nelle rappresentazioni religiose di divinità induiste, e poi buddiste, e costituiscono un vero e proprio vocabolario di *mudra*[356] codificato in diversi testi antichi, vettore di espressività estremamente rilevante e dal ruolo ora narrativo, ora decorativo[357]

Per l'India è stato fatto uno studio sulle rappresentazioni delle divinità induiste, codificando le posizioni delle mani *mudrā* e di danza dette *karana*, e dando l'idea di una

---

353 Cfr. Zhang Fa, *The History and Spirit of Chinese Art*, vol. I, Silkroad Press, Honolulu - Hong Kong - Beijing - Singapore 2016, pp. 134-135.

354 Cfr. Tiziana Lorenzetti, *Dance frozen in Stone: ancient, polyvalent links between Sculpture and Choreography, in India*, in «Kalakshetra Journal», n. 8, 2020, pp. 25-43.

355 Cfr. Paul Cravath, *The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia,* in «Asian Theatre Journal», vol. 3, n. 2, Autumn 1986, pp. 179-203: p. 181.

356 Con *mudrā* si intendono una serie di posizioni simboliche delle mani utilizzate nell'iconografia buddista per significare determinati stati spirituali. Cfr. Ernest Dale Saunders, *Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, Routledge & K. Paul, 1960.

357 Cfr. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale,* Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 108-109.

danza tramandata per millenni ma, come notato da alcuni studiosi, in realtà "ricostruita" e quindi appellabile come "neo-classica"[358]. In questo caso, l'antica accuratezza nel descrivere le posizioni coreutiche attraverso la pietra – il legame profondo tra scultura e danza era una caratteristica dell'estetica hindu che prevedeva rapporti tra le arti interdisciplinari – costituisce una garanzia di veridicità nella ricostruzione delle danze[359]. Da un altro punto di vista, è stata ampiamente riconosciuta dal punto di vista accademico l'influenza che lo studio delle *karana* ha avuto anche sulla ricostruzione di altre danze del sud-est asiatico, come ad esempio la danza *lègong* balinese[360]. Esistono anche derive di commercializzazione del fenomeno, come accade nel sito archeologico indiano di Prambanan, dove è stata istituita una compagnia di danza, la Ramayana ballet (Sendratari), che quotidianamente mette in scena coreografie storiche ricostruite dai bassorilievi, ad uso del mercato turistico[361].

In alcuni casi, come in Malesia, lo studio delle fonti coreutiche presenti nei siti archeologici è complementare allo studio antropologico sulle fonti contemporanee di danza popolare che ancora sopravvivono, come ben descrivono le parole di Rodolfo Reyes «When we create a performance we go to the communities and analyze the folkloric traditions with the eyes of an archaeologists, ethnographer etc. For the rituals and dances that no longer exist, we construct them using archaeological artefacts…»[362].

Chiaramente, i ricercatori della danza cinesi hanno condiviso gradualmente l'idea che la danza tradizionale cinese non possa essere semplicemente una copia della danza antica, ma che invece si pone come eredità, trasmissione e promozione di una danza antica da parte dei contemporanei, e sia dunque influenzata dalla loro spiritualità e dagli

---

[358] Cfr. Alessandra Iyer, *Śiva's Dance: Iconography and Dance Practice in South and Southeast Asia*, in «Music in Art», vol. 25, n. 1/2, Spring-Fall 2000, pp. 25-32: p. 25.

[359] Ivi, p. 30.

[360] Cfr. Alessandra Lopez y Royo, *Issues in Dance Reconstruction: Karaṇas as Dance Texts in a Cross-Cultural Context*, in «Dance Research Journal», vol. 36, n. 2, Winter 2004, pp. 64-79: pp. 71-72.

[361] Cfr. Alessandra Lopez y Royo Iyer, *Sculpture, Dance and Heritage: animating dance sequences from temple reliefs using movement modelling software*, in «Internet Archeology», n. 10, 2001, online: https://intarch.ac.uk/journal/issue10/iyer/recon.html#cpp (u. v. 14/01/2022).

[362] Rodolfo Reyes, citato in: Nur Hilyati Ramli, Mumtaz Begum Aboo Backer e Pravina Manoharan, *From Monuments to Movements: Curating an Artistic Re-imagination of Kedah Tua*, in «Wacana Seni Journal of Arts Discourse», n. 18, supplemento 1, 2019, pp. 19–25: p. 19.

intendimenti estetici dei contemporanei[363].

Questo sembra avere dei punti di tangenza con il pensiero in proposito di Richard Schechner, che si è posto delle domande sul rapporto tra danza originale antica e rappresentazione contemporanea, definendo il concetto di «restauro del comportamento», e affermando che «la "verità", o "fonte", originaria del comportamento può essere persa, ignorata o contraddetta anche se questa verità o fonte in apparenza continua a essere onorata e osservata»[364]. Schechner cita tre casi da lui studiati, in cui il rapporto tra originalità presunta della danza e interpretazione moderna non è mai lineare e solleva numerose questioni, in un modo analogo all'episodio di Dunhuang. Attraverso il caso del Bharata Natyam, danza indiana dalle radici apparentemente antichissime che, modificatasi naturalmente nel tempo sino a perdere probabilmente molti dei caratteri originari, venne forzatamente "restaurata" durante il XX secolo, quello del Chhau di Purulia e quello della danza in trance di Bali, Schechner mette in evidenza le contraddizioni e i paradossi che si rischiano in questi processi – a Bali la danza venne arbitrariamente modificata per renderla più accattivante per turisti – interrogandosi sul concetto di autenticità, e se sia lecito applicarlo in questi casi[365].

**Il contesto storico**

Oltre all'ambiente geografico che fornì le basi per la sua creazione, la nascita di *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* fu anche profondamente connessa con il contesto storico e l'atmosfera culturale del tempo. *Pioggia di Fiori sulla Via della Seta* nacque infatti nel 1979, anno in cui si iniziò a scrivere un nuovo capitolo della storia cinese. Dando inizio a un grande programma di riforma e apertura, Deng Xiaoping promosse infatti come obiettivi del nuovo corso della società cinese, dopo la Rivoluzione Culturale, le così

---

[363] Cfr. Min Zhu, *The reinvention of tradition—in contemporary Chinese classical dance creations (1980–2010)*, in C. F. Stock e P. Germain-Thomas (a cura di), *Contemporising the past: envisaging the future*, atti del convegno World Dance Alliance Global Summit, 6–11 July 2014, Angers, online: https://ausdance.org.au/articles/details/the-reinvention-of-traditionin-contemporary-chinese-classical-dance (u. v. 14/01/2022).

[364] Richard Schechner, *Restauro del comportamento*, in Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Op. Cit.*, p. 211.

[365] Cfr. ivi, pp. 112-115.

dette Quattro Modernizzazioni nei settori dell'agricoltura, della scienza e tecnologia, dell'industria e della difesa nazionale, necessari per conseguire un modello di società comunista moderatamente prosperosa che Deng Xiaoping chiamò «Xiaokang»[366].

Anche il mondo culturale attraversò un periodo di intensa riforma dopo le restrizioni attraversate negli anni precedenti, e molti artisti e intellettuali poterono riscattarsi e tornare a creare più liberamente. La cultura e l'arte si liberarono gradualmente dall'assunto di dover essere subordinate alla politica, e di dover avere come pubblico solo operai e contadini, e si crearono delle nuove dinamiche che permisero per esempio di creare nuove opere teatrali oltre alle "otto opere modello" rivoluzionarie che erano state definite nel periodo della rivoluzione culturale. Anche il numero di soggetti e argomenti delle opere inizierà a crescere esponenzialmente, e in modo inedito rispetto al periodo precedente.

Allo stesso tempo, con il nuovo corso politico, dunque, si modificarono e rinnovarono i presupposti di sviluppo della creazione artistica. Infatti se gli studiosi hanno affermato che

> in passato, la letteratura e l'arte servivano i lavoratori, i contadini e i soldati, e servivano la politica, e questa è sempre stata la condizione di base della politica artistica della Cina contemporanea, ed anche il punto di partenza per lo sviluppo della cultura contemporanea[367].

Con lo sviluppo della società e il rinnovamento dei precetti creativi, il rapporto tra arte e politica è stato adeguato e le condizioni creative di letteratura e arte sono notevolmente migliorate. All'inizio degli anni Ottanta, infatti, nella relazione «Situazione attuale e compiti» Deng Xiaoping affermò che

---

366 Cfr. Li Tieying (a cura di), *Reforming China. International Comparisons and Reference*, Enrich Professional Publishing, Singapore 2011, pp. 44-45.

367 Zhou Xiaofeng, *Zhongguo dangdai wenyi zhengcede wenhua chanshi* [*Interpretazione culturale della letteratura e della politica artistica cinese contemporanea*], China Social Science Press, Pechino 2008 [周晓风, 中国当代文艺政策的文化阐释, 北京, 中国社会科学出版社, 2008年].

> In futuro, non continueremo a ripetere lo slogan che la letteratura e l'arte sono subordinate alla politica. Naturalmente questo non significa che la letteratura e l'arte possano essere separate dalla politica. La letteratura e l'arte non possono essere separate dalla politica[368].

In questo modo, se in effetti arte e letteratura non venivano separate dalla politica, allo stesso tempo riscattavano una certa libertà.

Infatti, mentre le opere di teatrodanza degli anni Cinquanta e sessanta erano per lo più basati su temi e soggetti della rivoluzione, in seguito i registi hanno iniziato a trattare temi di vita quotidiana, racconti popolari, miti e leggende della tradizione cinese, prima banditi come argomenti troppo aristocratici e lontani dal popolo, attingendo ai capolavori della letteratura cinese classica, e fonti legate alle culture etniche locali.

Numerose altre opere di teatrodanza con un soggetto di storia antica iniziarono dunque a susseguirsi, rappresentando un atto di vera apertura mentale senza precedenti, possibile grazie al vento di cambiamento della riforma[369]. La profondità e i valori storici di queste nuove opere di danza teatrale, furono migliorati attraverso la rappresentazione di eventi storici e personaggi antichi.

Per la prima volta nella storia della danza teatrale cinese, venne usata come ispirazione e soggetto anche la letteratura classica cinese: nel 1980, la coreografa Yu Ying adattò nell'opera di danza teatrale *Il sogno della camera rossa* [红楼梦] (1981), l'omonimo capolavoro letterario scritto nel 1792 da Cao Xueqin, e in seguito molti altri lavori di teatrodanza, ispirati alle opere fondamentali della letteratura cinese antica, vennero portati in scena.

---

[368] Deng Xiaoping, Muqian de xingshi he renwu [*Situazione attuale e compiti, 16 gennaio 1986*], in *Idem, Deng Xiaoping Xuanji dierjuan* [*Opere scelte di Deng Xiaoping Volume II* ], People's Publishing House, Pechino 1994, pp. 239-273: pp. 255-256. [1980年1月16日邓小平作《目前的形势和任务》讲话, 载于《邓小平文选第二卷》, 人民出版社, 1994年, 第239至273页, 详见255和256页]

[369] Nel 1979 uscì per la prima volta l'opera storica di teatrodanza *Principessa Wencheng*, e negli anni seguenti videro la luce titoli come *Long Lovesickness* [长相思] (1981), *Yue Fei* [岳飞] (1982), *Soul of Chu* [楚魂] (1998), Qu Yuan [屈原] (1984), *Bronze Sparrow* [铜雀伎] (1983), Goose Returning East [东归的大雁] (1985), Song of Moving West [西迁之歌] (1987), Imagination Song of Confucio [孔子畅想曲] (1987), Yang Guifei [杨贵妃] (1989), L'esecuzione della *Stele senza parole* [无字碑] (1989) di Wu Zetian, *Southern Yue King* [南越王] (1989).

Tra le opere a tema storico e mitologico, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* fu generata da un lavoro di ricerca storica molto peculiare. Dopo la riforma e l'apertura, con la notevole crescita di interesse per le ricerche sul sito di Dunhuang, anche un gruppo di artisti e coreografi come Dong Xigiu, Wang Kefen e Liu Enbo del China Dance Institute, iniziò a studiare approfonditamente Dunhuang, e in particolare le forme e le figure di danza nelle grotte di Mogao, producendo numerosi testi e volumi sull'argomento. Il pittore Wu Manying ha anche copiato le danze negli affreschi di Dunhuang, e i materiali della vecchia generazione di ricercatori hanno gettato solide basi teoriche per la creazione di *Pioggia di Fiori sulla Via della Seta*.

Dunque, la storia della realizzazione di *Pioggia di Fiori sulla Via della Seta* è inscindibile da quella della sua fonte di ispirazione, fornita dalle grotte di Mogao di Dunhuang, dall'aiuto della vecchia generazione di ricercatori, e anche dalla politica nazionale di riforma e apertura del tempo, e da quella sorta di brezza primaverile e spirito di rinascita che contraddistinse il decennio degli anni Ottanta in Cina. E proprio questa fortunata coincidenza di tempi, luoghi e persone, fu il contesto armonico che permise all'opera di danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* di esistere.

### ***Pioggia di fiori sulla Via della Seta*** **(1979): la danza teatrale**

*Pioggia di fiori sulla Via della Seta* ebbe un tale successo e una tale quantità di menzioni da potersi considerare l'opera di teatrodanza più famosa e influente dopo *La lanterna del loto* del 1959. La storia, ambientata all'epoca della dinastia Tang, narra le avventure del noto pittore Zhang e di sua figlia Yingniang, che dopo aver salvato il mercante persiano Enus sulla Via della Seta, vengono rapinati e separati da alcuni banditi, affrontando poi diverse avventure per riunirsi.

Dopo una ricerca lunga e approfondita nelle grotte di Dunhuang, basata su una scrupolosa analisi delle singole immagini degli affreschi e sulla loro riproduzione e copiatura attraverso disegni e dipinti, i coreografi non solo hanno assimilato completamente le figure e le posizioni di danza effigiate negli affreschi, ma hanno anche studiato la specifica e unica legge del movimento curvo a forma di "S", tipica della danza Dunhuang, usando il ritmo della danza classica cinese per combinare le

posizioni statiche in un unico movimento, creando così una coreografia completa, e un sistema di linguaggio delle figure di danza relativamente coerente, con il quale poter esprimere gli sviluppi della trama, e modellare i personaggi (fig. 75). In particolare, la posizione della danzatrice che suona l'antico strumento musicale detto *Pipa* (figg. 76-77), è stata l'ispirazione per una danza solista adattata ad essa, i cui movimenti sono ora lenti, ora veloci, ridotti o ampi, con ampiezze e ritmo diversi, affinché possa essere espresso con delicatezza il personaggio virtuoso e innocente, e creare così un'immagine di commovente bellezza[370].

I movimenti attivi e la squisitezza dei gesti sono i due aspetti principali della danza. La posizione è il punto dell'azione, mentre l'azione è come la linea che unisce i punti, e che costituisce la danza. L'essenza dell'azione della danza è il movimento. Avere soltanto una bella posizione di danza, ma senza flusso e movimento non vuol dire avere una danza. Solo la combinazione dei due elementi può costituire una danza completa. Pertanto, oltre a imitare la squisita posizione di danza, e l'apparenza dell'immagine presentata, è anche fondamentale includere l'opera e la progressione creata dal coreografo su questa base, in modo che possano essere formati movimenti coerenti e sequenze di danza fluide per formare un vocabolario di danza completo. In sintesi, i punti più complessi della trasformazione degli affreschi di Dunhuang in coreografia, hanno riguardato il passaggio dall'imitazione alla riproduzione nella costruzione linguistica della danza Dunhuang: da un'unica postura di danza statica a un vocabolario completo e coerente, dall'imitazione dei dettagli all'espressione dello spirito complessivo, sia nella forma sia nel contenuto.

Come già accennato, il caso di *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* è un caso emblematico di riscrittura molteplice da un medium espressivo a un altro, con una conseguente traduzione dimensionale, principalmente evidente nel passaggio dagli affreschi al linguaggio del corpo espresso con la danza, ovvero un passaggio dalla bidimensionalità delle singole posizioni dipinte al sistema quadridimensionale

---

370 China Art Research Institute (a cura di), *Wudaoyishu zhonguo juju shigang* [*La storia della danza teatrale cinese*], Casa Editrice Cultura e Arte, Pechino 1990, pp. 124-125. [中国艺术研究院舞蹈研究所编，舞蹈艺术中国舞剧史纲, 文化艺术出版社，1990年, 第124和125页]. Cfr. anche: Wang Xi, Liu Qingxia, *Along the Silk Road Drama*, in «China Reconstructs», vol. 29, n. 3, March 1980, p. 24.

Figura 75. Dallo studio degli affreschi di Dunhuang alla danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, 1979.

Figure 76-77. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979), danza teatrale: posizione a "S" della Suonatrice di *pipa*.

coreutico, per cui alle tre dimensioni spaziali del corpo si aggiunge la quarta dimensione, intesa come tempo. Wu Xiaobang ha analizzato la relazione artistica tra danza e pittura, ritenendo che entrambi

> utilizzano linee e colori per descrivere la vita. La pittura usa i colori e le forme sulla tela per esprimere il fenomeno del movimento della vita. La danza è invece l'arte del movimento tramite le posizioni dei corpi delle persone, attraverso cui possono essere rese vive le immagini statiche[371].

«La danza è senza vita tranne che per il tempo presente»[372] afferma John Martin. La danza esiste dunque sempre solo nel tempo presente, e pur avendo le posizioni di danza dagli affreschi di Dunhuang, si tratta solo di immagini statiche e frammenti isolati, e senza la registrazione di video e fotografie anche solo l'imitazione non può essere raggiunta. L'unica possibilità per far danzare Dunhuang "dal vivo" sarebbe stato incorporare la percezione estetica contemporanea, l'immaginazione e la creatività.

Dunque, uno dei primi aspetti da affrontare fu la definizione di un metodo per unire i frammenti e le singole posizioni di danza statiche, raffigurate negli affreschi, e collegarli insieme nel movimento di una danza contemporanea. Durante il lavoro emersero diverse difficoltà metodologiche, in quanto non era possibile conoscere molti dati, e fu necessario trovare un approccio valido per superare questi problemi. Dalle singole immagini degli affreschi era complicato capire, infatti, se le singole posizioni fossero collegate tra di loro o no, e quale fosse il ritmo, quale dovesse essere inserita all'inizio del movimento o lo concludesse. Era poi di vitale importanza trovare il modo di mostrare correttamente le singole pose delle mani, dei piedi, del busto, della testa e del collo, nonché l'espressione degli occhi. Come questi particolari, anche la direzione dei salti e delle giravolte, il ritmo della respirazione, e l'equilibrio tra il ritmo interiore e il movimento esterno, furono degli interrogativi a cui si dovette trovare risposta.

Come ricordato dal coreografo Liu Shaoxiong, nel 1977 si iniziò a creare l'opera di

---

371 Wu Xiaobang, *Xinwudao yishu gailun* [*Introduzione alla nuova danza*], Chinese Opera Publishing House, Pechino 1982, p. 26 [吴晓邦,《新舞蹈艺术概论》, 中国戏曲出版社, 1982年, 第26页].

372 John Martin, *Introduction to Dance*, W.W. Norton & Co., New York 1939, p. 110.

danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* e venne stabilito il metodo per iniziare le prove e apportare modifiche durante le prove. Nell'ottobre dello stesso anno, alcuni dei realizzatori si recarono a Dunhuang per iniziare la fase creativa.

Più tardi, quando si recò a Dunhuang per la seconda volta, il ricercatore Shi Weixiang realizzò più di cento disegni di posizioni di danza, che divennero la base principale per "resuscitare" la danza di Dunhuang. Questi disegni riproducevano fedelmente le posizioni di danza affrescate nelle grotte, che erano state analizzate e osservate attentamente una per una, percependone l'unicità e l'anima dello stile della danza di Dunhuang. Dopo innumerevoli giorni e notti passati a guardare e studiare queste immagini, come se fossero una sequenza di pose in successione una dopo l'altra, la danza prese gradualmente vita, e fu intuito il modo per collegare i singoli movimenti[373].

In questo modo, si completò la creazione lavorando intensamente e poi immergendosi nella fase delle prove. Secondo il ricordo della danzatrice He Yanyun, nel processo per far rivivere la danza Dunhuang dalle immagini degli affreschi, fu necessario il lavoro di ben sei coreografi uno dopo l'altro e, basandosi sulle suggestioni dinamiche delle centinaia di posizioni di danza degli affreschi, fu provata una coreografia credibile per moltissime volte, trasformando i frammenti isolati e immobili delle pose danzate in un flusso collegato di movimenti e sequenze di danza, che sembrasse fluido e naturale. Da tutto ciò, i coreografi hanno riassunto le caratteristiche tipiche delle tre curve della danza Dunhuang, che includono collo storto, torsione della vita, spostamento e piedi uncinati, nonché le caratteristiche del ritmo a forma di "S".

Attraverso queste coreografie, spiritualità, emozione e passione sono stati infine iniettati nel "corpo" danzante ma freddo degli affreschi di Dunhuang, che fu "resuscitato" e divenne così una danza contemporanea. La danza di Dunhuang è dunque una danza antica, perché i dipinti raffigurano le figure di quella danza antica, ma allo stesso tempo è una danza di oggi, perché la coreografia contemporanea la ha resa più di un concetto puramente linguistico, dandogli vita.

---

373 Liu Shaoxiong, *Siluhuayu: congdunhuang bihua fuhuode manmiao wuzi* [*"Pioggia di fiori sulla Via della Seta": la danza aggraziata resuscitata dagli affreschi di Dunhuang*], 28 settembre 2009 [刘少雄, 《"丝路花雨": 从敦煌壁画复活的曼妙舞姿》中国文联网] Online: http://www.cflac.org.cn/zt/2009-09/28/content_17838657.htm (u.v. 25/08/2021)

La danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* fu un lavoro pionieristico per molti aspetti, e esercitò una notevole influenza su molte produzioni posteriori di danza teatrale. Con la sua creazione e la sua messa in scena, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* diede un contributo rilevante, stimolando il pubblico in un modo inedito: per la prima volta, infatti, un vocabolario della danza estremamente ricco era stato ricavato studiando fonti antiche come siti archeologici, pitture rupestri e sculture, dimostrando come non bisognasse necessariamente rifarsi sempre alla danza lirica e classica cinese.

Proprio per questa opera di danza teatrale fu creata la Danza Dunhuang. È in questa occasione che venne creato il nome "Danza Dunhuang", nonostante già nel 1920 Mei Lanfang avesse preso ispirazione dagli affreschi di Dunhuang per il film *La dea celeste sparge fiori* [天女散花] prodotto da The Commercial Press, e alcuni anni più tardi, nel 1953, anche il maestro della danza moderna cinese Dai Ailian avesse creato una danza *Feitian*. Fu però nel 1979, in occasione della danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, che venne codificato il vocabolario della danza Dunhuang, diventando in seguito un punto di riferimento e materia di studio e insegnamento nelle accademie di danza cinesi fino ai giorni nostri.

Molte persone oggi conoscono Dunhuang, e alcuni hanno assimilato la danza di Dunhuang, ma sono stati i coreografi della Compagnia di Danza della Provincia di Gansu che per primi hanno creato la Danza di Dunhuang, di cui non c'era effettivamente alcuna traccia nella storia antica, ed è stata creata da studiosi contemporanei sulla base degli affreschi antichi. Questo modo innovativo di basarsi sullo studio delle fonti antiche, per riflettere i sentimenti umani e le cose di una certa epoca storica, ha consentito che le opere di danza teatrale esprimessero un senso di storicità più marcato, diventando allo stesso tempo più caratteristiche di uno spirito nazionale, che appunto si incominciò a definire meglio a partire dagli anni Ottanta

contribuendo a creare un linguaggio nazionale e con una sua identità originale[374]. L'eccezionale contributo artistico di quest'opera fu quello di "resuscitare" le immagini di danza degli affreschi di Dunhuang e di aver creato una sorta di stile di danza, la danza Dunhuang, rompendo la tradizione di rifarsi unicamente alla danza tradizionale del teatro dell'Opera di Pechino e dell'Opera cinese, e rinfrescando così il genere.

### *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*: il film del 1982

Il grande successo riscosso dall'opera di teatrodanza, portò poco dopo all'idea di trarne un film a colori (figg. 78-80), come annunciato in un trafiletto del periodico «Recensione del film» nel 1982:

> *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1982) ha un carattere nazionale molto distinto e uno stile artistico unico ed è stato unanimemente apprezzato dal pubblico in patria e all'estero. Xi'an Film Studio ha deciso di trasformarlo in un film artistico a colori su grande schermo. La sceneggiatura di questo film è stata adattata da Zhao Zhixun, mentre è stato diretto da Yan Xueshu. La fotografia è stata curata da Chen Wancai, e Zhang Zien vi ha lavorato come scenografo[375].

Inoltre, come si può desumere da un documento dattiloscritto inedito, con scheda della trama e operatori coinvolti, nel film il ruolo di protagonista apparteneva a He Yanyun, e la distribuzione era curata dalla China Film Export and Import Corporation[376].

---

[374] A questo proposito è interessante considerare anche come si siano tenute presenti le fonti di danza etnica legata alle minoranze. Infatti, nel pieno rispetto delle particolarità culturali delle popolazioni cinesi non-han, la Compagnia di canti e danze del Gansu ha creato il balletto *Pioggia di fiori lungo la Via della Seta* il cui soggetto permetteva di evocare le danze delle minoranze nazionali (tibetani, hui, musulmani, uiguri d'origine turca, kazaki ecc.), le quali gravitano sul Gansu, dove furono sempre vivaci i contatti con civiltà lontane come l'indiana e la persiana. Le danze della via della seta, una "via" che è sempre stata tramite di comunicazioni commerciali e culturali, rivelano i molteplici aspetti delle coreografie orientali. Cfr. AA. VV., *La Via della Seta: pantomima in due atti e otto quadri*, op. cit., p. 24.

[375] Dong Er, *Wuju Siluhuayu jiangpaicheng caise yinmu yishu yingpian* [*La Danza teatrale* Pioggia di fiori sulla Via della Seta *sarà trasformato in un film artistico a colori*], in «Dining Pingjie» [«Recensione del film»], vol. 2, 1982, p. 19 [尔东，舞剧《丝路花雨》将拍成彩色宽银幕艺术影片, 电影评介，1982年第1期, 第19页].

[376] Oltre alla trama completa del film, sul documento sono elencati i nomi della troupe: il regista Yan Xueshu; il fotografo Chen Wancai; l'attrice principale He Yanyun; la compagnia di performer Gansu Dance and song Ensemble; lo studio di produzione Xi'an Film Studio; l'ufficio di distribuzione China film export and Import Corporation. Si trattava di una scheda informativa per accompagnare le copie del film in Cina e nei paesi stranieri per le proiezioni. Cfr. Dattiloscritto, due fogli in lingua inglese e cinese, 1982. Archivio Xiao Huang, Chengdu, Cina.

Figure 78-80. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*: il film del 1982.

Chiaramente nella trasposizione da danza teatrale a dance film di *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* si fu di fronte a un modo completamente diverso di affrontare la produzione, in cui tutti gli operatori della troupe, dai coreografi ai registi ai fotografi ai tecnici delle luci, furono coinvolti nelle decisioni più importanti che affrontarono con una consapevolezza ormai molto lucida. Questo fatto si evince anche da un documento inedito, in cui era raccolta la sceneggiatura dettagliata con tutte le indicazioni tecniche sulle modalità per girare le singole scene[377].

Un altro esempio lampante è dato dall'articolo scritto dal cine-operatore del film, Chen Wancai[378], in cui sono ricordati vari passaggi della produzione, e alcuni dettagli tecnici sulle riprese, che dimostrano senza ombra di dubbio quanto il professionista avesse ben presenti le priorità da considerare per esaltare la danza, che costituiva un componente centrale del film, essendo questo privo di dialoghi. L'attenzione all'aspetto coreutico, doveva tuttavia affiancare un'altra serie di aspetti, tipici della produzione di film su larga scala, come la realizzazione delle scenografie, le luci, gli effetti speciali.

Una prima questione riguardò la scelta del tipo di film con cui la bellezza dell'opera di teatrodanza sarebbe stata resa al cinema nella maniera migliore e più efficace per il grande pubblico e, stando alle parole di Chen Wancai la decisione finale venne presa dopo un dibattito tra il regista, il cine-operatore e altre figure professionali:

> In che stile di film faremo *La pioggia di fiori sulla Via della Seta*? Questa è stata la più grande domanda, che ha innescato un acceso dibattito tra i realizzatori e produttori. Alcuni hanno sottolineato che l'effetto scenico dello spettacolo teatrale era molto buono, e sarebbe potuto essere molto popolare tra il pubblico se fosse stato trasformato in un film-documentario teatrale. Alcuni altri hanno proposto che l'opera di teatrodanza poteva essere trasformata in un film drammatico di danza, e

---

377 Cfr. *Caise yinmu wuju yishupian Siluhuayu wanchengtaiben, Xian dianying zhipianchang shezhi , yijiubaernian shiyiyue* [*Pioggia di fiori sulla Via della Seta. Un film a colori su grande schermo. Sceneggiatura con indicazioni delle scene. A cura di Xi'an Film Studio, Novembre 1982*], Archivio Xiao Huang, Chengdu, Cina [彩色银幕舞剧艺术片丝路花雨完成台本，西安电影制片厂摄制，一九八二年十一月].

378 Chen Wancai, *Siluhuayu sehying tihui* [*Pioggia di fiori sulla Via della Seta, esperienza fotografica*], in «Recensione del film», vol. 12, 1982, p. 7 [陈万才, 《丝路花雨》 摄影体会, «电影评介» 1982, (12) 第7页].

> che la storia principale si sarebbe potuta girare utilizzando come scena dei luoghi reali come il Grande Deserto e le Grotte di Dunhuang, in modo da sembrare più verosimile. Mentre altri ancora hanno suggerito di trasformarlo in un film artistico sulla danza, con le scene esterne ricostruite all'interno, ma rompendo i limiti del palcoscenico, e girando nella forma di un lungometraggio, in modo da renderlo più realistico. Alla fine, in base alle opinioni della maggior parte dei creativi coinvolti, è stato deciso di realizzare un film artistico sulla danza[379]

L'esigenza di adattare la danza al ritmo del film, e combinarla agli scenari, rappresentò uno degli aspetti più delicati, in quanto serviva una programmazione molto precisa delle scene da girare. Inoltre fu necessario considerare contemporaneamente le necessità della scenografia, per la quale si voleva ottenere un effetto più realistico, ed anche il carattere più focalizzato sui particolari etnici, in linea con le nuove prospettive che si erano aperte per i film di danza dopo la riforma per quanto riguardava i soggetti:

> Innanzitutto, alterna la bellezza delle inquadrature di danza con il design delle scenografie, per renderla adatta alla programmazione delle scene e delle riprese cinematografiche, favorendo anche l'uso di una gamma più ampia di obiettivi e angolazioni. Prendendo ad esempio il magnifico "Padiglione Libin", il vivace "Sobborgo di Dunhuang", il remoto e vasto "Deserto della porta accanto", le magnifiche "Grotte di Dunhuang", la magica e sognante "Terra Pura Occidentale" e con scenario esotico del "Giardino Persiano", per queste scene è stato utilizzato il metodo di combinare reale e irreale per renderle più verosimili, e durante le riprese di ogni scena sono state evidenziate le forti caratteristiche etniche e locali, rendendo il contrasto della scena più forte e più affascinante[380].

È molto interessante poi il modo in cui il cine-operatore parla della necessità di effetti speciali e luminosi per restituire l'atmosfera delle scene, sia per quanto riguarda i cambiamenti di luce nelle varie fasi della giornata, sia per le frequenti scene visionarie e fantastiche che scandivano il film, in cui erano rappresentate visoni del paradiso o scene

---

[379] *Ibidem*.

[380] *Ibidem*.

oniriche con creature irreali e divinità, aspetto estraneo ai dance film dei decenni precedenti, inscritti entro la poetica realista:

> In secondo luogo, furono utilizzati effetti speciali di fumo e metodi di illuminotecnica per creare atmosfera. Oltre alle scene diurne nell'opera *La pioggia di fiori sulla Via della Seta*, ci sono anche cambiamenti atmosferici come l'alba, il tramonto, la notte illuminata dalla luna, le nuvole scure. Alcuni di essi non possono essere risolti con un semplice scenario, quindi usiamo l'effetto dei filtri per modificare la qualità della luce. Ad esempio, per la scena della "Pura Terra Occidentale" e del sogno di Zhang, abbiamo prestato molta attenzione alla sua resa atmosferica durante le riprese.
> Sono state usate le torri e i padiglioni per costruire e dipingere insieme il paesaggio, con eleganti e bellissimi ponti ad arco e ringhiere rosse; abbiamo poi usato il vetro temperato per pavimentare il terreno simile al cristallo, lasciando che rifletta il riflesso degli strumenti musicali che danzano nell'aria; inoltre per quando riguarda il loto nell'acqua, lo abbiamo fatto muovere con un telecomando; abbiamo fatto il modo che la *deva* volante salga in cielo dal padiglione e danzi tra le nuvole; le braccia tra le nuvole bianche assumono varie pose, e dozzine di Buddha grandi e piccoli in piedi e in posizioni diverse brillano di luce dorata e costituiscono una sorta di illusione magica e sognante, che supera di gran lunga ogni possibile effetto sul palcoscenico, e può dare alle persone una sensazione sofisticata e nuova[381].

Il cine-operatore ha diversificato le tecniche e gli obiettivi di ripresa cinematografica, rendendosi perfettamente conto che, essendo il film privo di dialoghi, era necessario ricorrere a diversi tipi di obiettivo e riprese per rendere le dinamiche espressive. Allo stesso tempo, essendo un punto principale di queste danze i movimenti delle mani, che imitavano le posizioni dei mudras degli affreschi e delle danze indiane, primi piani e riprese ravvicinate servivano anche a mostrare chiaramente questi particolari. La qualità mostrata da danzatrici e performer era infatti altissima, e costituiva uno dei maggiori punti di forza del film, e perciò necessitava di una adeguata valorizzazione:

> Terzo punto, è necessario evidenziare il senso drammatico, i movimenti della danza e l'emozione delle persone. Non essendoci dialogo in questa opera di danza,

[381] *Ibidem*.

> vengono utilizzati principalmente movimenti di danza per esprimere i pensieri e i sentimenti dei personaggi. Inoltre, la trama è relativamente semplice, quindi è necessario utilizzare tecniche cinematografiche per migliorare e variare le riprese. In generale, quando riprendiamo le danze di gruppo, usiamo obiettivi grandangolo, prospettive a volo d'uccello, teleobiettivi per i primi piani e *dolly* per i movimenti verticali per mostrarne il magnifico impatto scenico e lo slancio spettacolare. Dopo il rendering primi piani, piani medi e lunghi, viene evidenziata l'atmosfera tragica, che è più commovente, e approfondisce ulteriormente il tema del film. Inoltre, prestiamo anche attenzione a utilizzare l'angolazione e la luce ideali per riprendere le figure dei personaggi nel modo migliore possibile, e per rendere magnificamente le danze con i particolari degli occhi e delle posizione delle mani nella danza indiana. Durante le riprese abbiamo dato grande importanza anche al ritmo della musica e della danza, ad esempio, nella scena di "La rapina dei mercanti persiani", utilizzandoli in combinazione con il frenetico scambio del combattimeno corpo a corpo, e con la danza della spada, in modo da mostrare in modo ideale l'intensitaà della tensione e degli effetti[382].

Dal caso *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, emerge netto il cambiamento del contesto socio-politico cinese avvenuto rispetto ai decenni precedenti. I livelli tecnici e organizzativi raggiunti dalla produzione di film su larga scala, macchina perfezionatasi durante la Rivoluzione Culturale, erano ora al servizio di dance-film più maturi, e in grado di affermare una propria specifica individualità rispetto alle opere teatrali da cui derivavano. Inoltre il grande successo del film dimostrò come anche come un soggetto mitologico e fantasioso, e un film artistico senza dialoghi, che un tempo sarebbero stati condannati come retaggio della cultura "feudale", potessero raggiungere milioni di spettatori ed emozionarli.

### *Fietian* (2008) e la danza di Dunhuang riscritta per la TV

La popolarità raggiunta dalla danza di Dunhuang ha dato origine ad alcuni altri episodi in epoca contemporanea, anche se non direttamente tratti da *Pioggia di Fiori sulla Via della Seta*. Uno di questi riguarda un'ennesima "riscrittura" della coreografia per il nuovo medium della televisione.

---

[382] *Ibidem*.

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, una delle rivoluzioni tecnologiche e culturali più rilevanti della contemporaneità è stata l'affermazione e diffusione della televisione. In breve tempo il tasso di penetrazione della televisione nelle case del popolo cinese è diventato tra i più alti del mondo, grazie all'efficienza delle reti televisive, evolutesi dalle trasmissioni via segnale aereo a quelle via cavo. Molti artisti e registi hanno iniziato a creare coreografie per la televisione, portando avanti delle proprie ricerche. Tra questi, Bai Zhiqun è stata un'artista cruciale per aver definito uno standard di danza tv, con le sue opere e i suoi video degli anni Novanta, ispirati ai videoclip di MTV.

Anche i programmi di varietà e intrattenimento hanno iniziato a inserire spettacoli di danza. Ed è in questo contesto che si colloca la danza *Feitian* [飞天], andata in onda nella trasmissione Gran Gala del Capodanno Cinese nel 2008[383] (figg. 81-82). La danza è stata creata dai coreografi Xing Shimiao e Yan Hongxia, su musica composta da Zhang Qianyi, e interpretata dalle danzatrici della Compagnia di danza del Dipartimento militare della Regione di Guangzhou. La coreografia include alcune figure e posizioni tratte dalla danza di Dunhuang. Chiaramente, rispetto alla danza teatrale del 1979 e al film del 1982, cambiano sia il pubblico di riferimento, sia la qualità e le finalità della coreografia. Il linguaggio televisivo, infatti, necessita tempi molto più veloci e sintetici, rispetto a cinema e teatro, prestandosi a una fruizione meno attenta e concentrata, sebbene il set possa essere paragonato a quello del cinema.

Figure 81-82. La danza degli apsara volanti *Feitian* al Grand Gala del capodanno cinese, CCTV, 2008.

[383] Online: https://www.youtube.com/watch?v=Xh3OM5CTRj0 (u.v. 30/08/2021).

**Forme contemporanee della danza di Dunhuang, *La preghiera* (2021)**

Infine, un ennesimo passaggio di tecnologia in tecnologia, di linguaggio in linguaggio, ha portato la danza di Dunhuang a essere tradotta per un nuovissimo sistema linguistico - quello dell'ecosistema *social* e della tecnologia di tablet e *smartphone* - ormai molto distante dai linguaggi della danza teatrale e del cinema. L'espansione delle nuove tecnologie digitali ha avuto negli ultimi anni una crescita vertiginosa, investendo e modificando molti aspetti della vita di tutti i giorni, dal modo di reperimento di informazioni e notizie, agli scambi economici, alle dinamiche di intrattenimento e fruizione della cultura. In questo, l'esempio di *La Preghiera*, piccolo videoclip ispirato ancora una volta alla danza di Dunhuang, e quindi quasi un ponte tra il passato più antico a cui risalgono gli affreschi e la vita contemporanea, è emblematico delle caratteristiche tipiche di questa nuova forma (*xing*), riflesso ancora una volta di un cambiamento di *xiang*.

Una versione subacquea delle danze dei *deva* volanti, intitolata *La preghiera* [洛神水赋][384], è stata il soggetto del piccolo video di circa due minuti, diventato virale online, realizzato nel giugno 2021. La performance, ha introdotto la trasmissione televisiva *Il meraviglioso tour della Festa delle barche drago* andata in onda sulla HNTV, la stazione televisiva della provincia di Henan, dove il video è ambientato a Luoyang, ed è stato il regista della trasmissione Chen Jia a dirigerlo.

Nella danza prende vita Fu Xi, personaggio mitologico di un famoso dipinto di Gu Kaizhi, *La Dea del Fiume Luo* (IV-V secolo d.C.), che morì annegata per poi rinascere come dea.

I movimenti sono stati ripresi all'altezza di quattro metri e mezzo dal fondo, sotto l'acqua, e i movimenti dei costumi tradizionali indossati dalla performer, He Haohao, sono stati enfatizzati e resi più spettacolari proprio perché sotto l'acqua. La performer, che ha praticato nuoto sincronizzato per dieci anni e non è una danzatrice professionista, ha dovuto passare in totale ventisei ore sotto l'acqua, in apnea cinquanta secondi per ogni sequenza di danza girata. L'effetto sui *social* è stato massiccio, visto che al 14

[384] Online: https://www.youtube.com/watch?v=2kg3N-Kz0qI (u.v. 30/08/2021).

giugno erano registrate già cinquecento milioni di visualizzazioni[385] (fig. 83 ).

Come emerge da un'intervista, ogni scena girata non poteva essere più lunga della durata di circa dieci secondi, che già richiedevano un'apnea di quaranta o cinquanta secondi l'una, e la difficoltà è stata anche montare poi queste scene in modo che sembrassero un movimento naturale[386]. L'ispirazione per il movimento, poi, è venuta sia dal poema *La Dea del fiume Luo*, sia dagli affreschi di Dunhiang, per cui sono stati combinati elementi e costumi dei due modelli per ottenere una coreografia che fosse fluida sotto l'acqua[387]. Le singole scene restano montate senza una vera continuità di movimento tra una e l'altra, e vengono utilizzati spesso gli effetti di moviola al rallentatore o di accelerazioni che contribuiscono, insieme alla colonna sonora, a suscitare il sentimento dello spettatore.

Il video ha chiaramente la funzione sia di attrarre il turismo nella regione dello Hunan, sia di promuovere la politica culturale della rivalutazione di arte e letteratura cinesi tradizionali.

Figura 83. L*a preghiera* (2021), regista: Guo Jiyong, performer: He Haohao, produzione: Henan TV.

[385] Online: https://www.globaltimes.cn/page/202106/1226104.shtml (u.v. 28/8/2021).

[386] Online: https://www.tellerreport.com/life/2021-06-17-dialogue-with-the-main-creator-of-%22luo-shen-shui-fu%22--it-is-chinese-culture-that-goes-out-of-the-circle.S1QFqXGto_.html (u.v. 28/8/2021).

[387] *Ibidem*.

# Parte Terza

# Per una cartografia della *screendance* in Europa

In questa sezione la messa a fuoco sarà spostata sul versante occidentale del mondo, in particolare sui paesi europei in cui la *screendance* ha avuto uno sviluppo più accentuato - Gran Bretagna, Francia, Belgio e Italia - grazie a una serie di fattori culturali ed economici che ne hanno favorito le dinamiche di produzione e disseminazione. Parte dell'analisi sarà dedicata al contesto culturale in cui queste sperimentazioni di danza su schermo faranno la loro comparsa, per poi concentrarsi su alcuni *case studies* particolari, che ho individuato nelle opere di *screendance* più rappresentative dei rispettivi panorami nazionali. Si tratta delle forme, *xing*, o apparenze, a cui il contesto, *xiang*, ha dato origine.

E proprio dall'analisi di queste forme emergono chiaramente delle caratteristiche che contribuiscono a definire i caratteri estetici e poetici nazionali, che sembrano manifestare una loro peculiare identità. In questa cornice mi piace rifarmi a quanto lucidamente sostenuto da David Bordwell nel suo tentativo di circoscrivere la sua idea di poetica del cinema, a proposito delle forme artistiche. Bordwell infatti vede le forme artistiche come un principio organizzante non tanto il contenuto, quanto i materiali, intendendo con quest'ultimo termine non solo, nel caso di un film, la pellicola o gli oggetti del set, ma anche i temi, i soggetti, lo stile, etc. Ed è dallo studio della forma intesa in questo senso che si può comprendere come il cinema trasforma i "materiali" che circolano nella cultura in esperienze significanti per gli spettatori[388].

Mentre in Europa prendono vita queste continue sperimentazioni e mutazioni ibride che vedono coinvolti il cinema e le nuove tecnologie da un lato, e la danza in continuo rinnovamento linguistico dall'altro, in Cina si assiste a una differente progressione nello sviluppo delle forme di *screendance*. Si tratta di due percorsi differenti, e paralleli, che dimostrano non solo come *xiang* completamente diverse diano origine a *xing* ben distinte e uniche, ma anche come quelle *xiang* generino *xing* con ritmi e velocità differenti. Se in Europa, infatti, le rivoluzioni della modern dance prima e della danza postmoderna dopo avevano finito per scombinare profondamente il linguaggio tradizionale della danza e le dinamiche creative in direzione di una frenetica ricerca di forme nuove, in Cina queste rivoluzioni non esercitarono nessuna influenza, per via

---

[388] David Bordwell, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York-London 2008, p. 23.

delle cesure di natura politica e storica che si crearono tra i diversi contesti culturali, portando alla formazione di linee di sviluppo parallele autonome e distinte. Come già accennato, infatti, lo sviluppo della danza in Cina nel XX secolo è fortemente contraddistinto da tre fratture principali e due assenze importanti. Le principali fonti di sperimentazione della danza moderna erano in diversi momenti del XX secolo la Germania, gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, e la Cina non potè accedervi a causa di svariati accadimenti storici. Guerre civili, la guerra con il Giappone, le trasformazioni degli equilibri geopolitici in cui il paese fu coinvolto, le rivoluzioni che portarono a radicali modifiche nelle forme del governo e dell'ordine sociale, impedirono di volta in volta ai coreografi di entrare in contatto con determinate realtà: mentre in Germania e negli Stati Uniti nei primi decenni del XX secolo venivano sperimentate nuove forme di espressione coreutica, in Cina il passaggio drammatico ed epocale da un sistema di governo imperiale, e millenario, alla Repubblica provocò per la danza una cesura e relativo re-inizio da zero, ostacolato peraltro da guerre civili e dalla guerra sino-giapponese, fino a una nuova profonda rivoluzione che portò alla nascita della Repubblica Popolare, con un conseguente ulteriore allontanamento dagli Stati Uniti, e un avvicinamento invece al modello culturale sovietico, da cui però ci si allontanerà col peggioramento dei rapporti politici. In questo contesto spiccarono singole personalità geniali come Wu Xiaobang[389], che pur seguendo una ricerca innovativa e aggiornata rimasero piuttosto casi isolati.

Dunque a queste due fratture tra l'ambiente artistico cinese e le fonti principali della sperimentazione coreutica moderna - la prima con Germania e Stati Uniti, la seconda con l'Unione Sovietica - si deve anche aggiungere una frattura con la propria tradizione culturale e artistica, antica di millenni, interrotta con il periodo della Rivoluzione Culturale.

Oltre alle tre fratture, ebbero un peso specifico anche due grandi assenze, che sono quella della *modern dance*, e quella della danza postmoderna. Da un lato, infatti, la

[389] Wu Xiaobang è stato soprannominato il "padre della nuova danza cinese" e fu un importante pioniere della danza moderna in Cina, essendosi formato in contesti internazionali. Fondò l'Accademia di Danza di Shanghai. Tra il 1937 e il 1938 creò numerose coreografie che diventarono molto conosciute e influenti, come *La Marcia dei Volontari*, *Trilogia dell'Esilio* e *Canzone delle Guerriglie*.

*modern dance* ha portato uno spostamento sul processo creativo e individuale del coreografo, che è diventato sempre più uno sperimentatore di nuove forme espressive, uscendo dalle tradizionali dinamiche creative del balletto, e dunque anche la creazione di danza ha assunto una sua dignità di disciplina più autonoma e questo è venuto a mancare nel percorso della creazione coreografica cinese; dall'altro lato, la tendenza postmodernista ha dato origine a sviluppi concettuali e stilistici completamente alieni per i coreografi e danzatori cinesi, impegnati in un percorso completamente diverso e ancora influenzato dal linguaggio del Realismo Socialista.

Dunque, se le dinamiche creative europee hanno potuto godere di una situazione di continuità più stabile, che ha favorito anche la proliferazione di forme nuove, quelle cinesi sono state connesse con un ritmo storico più frammentario e discontinuo, spezzato da continue e brusche interruzioni. Infatti come ha sottolineato in un'intervista lo storico della danza Lv Yisheng:

> C'è anche una rottura che riguarda la sua stessa storia [della Cina. N.d.T.]. Originariamente la cultura della danza cinese ha una storia di migliaia di anni, che attraversa molteplici cambi di dinastia e situazioni di crisi mondiale. Durante la Rivoluzione Culturale, la cultura tradizionale fu spesso dichiarata retaggio del "feudalesimo" e le ricerche originali sulla storia della danza cinese, della danza classica, e l'insegnamento della danza popolare furono completamente banditi. Questa è una rottura straziante, poiché la risorsa fondamentale per l'arte della danza cinese è stata tagliata. Per almeno dieci anni, durante la Rivoluzione Culturale, le attività di creazione di danza cinese si sono fermate completamente. Questa è la storia di un blocco esterno e di una chiusura interna. I danzatori cinesi sono sopravvissuti e cresciuti molto duramente, attraverso queste rotture[390].

Questa premessa evidenzia non tanto l'impossibilità di mettere a confronto i casi europei degli ultimi anni con casi cinesi coevi, così essenzialmente distanti, quanto il pervenire, proprio constatando questa parallelità dei percorsi storici e sociali,

---

390 Cfr. Yan Bingqiao, *Zai duoyuan shidai chuangzao zhongguo xinwufeng - Fang zhuming wudao jiaopyujia lilunjia lvyisheng* [*Per la creazione di un nuovo stile di danza cinese in un'era pluralistica: un'intervista con Lu Yisheng, storico della danza*], in «Zhongguo yishu bao» [«Quotidiano sull'arte cinese»], n. 3, 4 luglio 2014. [乔燕冰, 在多元时代创造中国新舞风—访著名舞蹈教育家、理论家吕艺生, 《中国艺术报》, 2014年7月4日第3版].

all'individuazione delle cause prime che hanno reso gli sviluppi della danza contemporanea, e di conseguenza delle forme di *screendance*, così divergenti e differenti nei due mondi.

Occorre anche sottolineare che, nell'approcciarsi a un confronto degli sviluppi della *screendance* europei e cinesi, si deve considerare una grande differenza tra le due visioni, o contesti culturali, dell'Europa da un lato e della Cina dall'altro, soprattutto riconoscendo la impossibilità di considerare l'Europa come contesto culturale unitario, vista la estrema frammentazione identitaria dovuta alla moltitudine di stati diversi, con storie e culture diverse, che sono in essa federati. In Cina, d'altro canto, la presenza da oltre settanta anni di un governo centrale stabile ha contribuito a creare un contesto culturale più omogeneo, che comprende anche la frammentazione dei contesti regionali ed etnici. D'altra parte, il processo di globalizzazione, che negli ultimi decenni ha visto una accelerazione inedita, ha portato a ammorbidire se non fare scomparire molte delle differenze maggiori tra i singoli contesti culturali.

Per questi motivi, essendo il confronto influenzato da così tante variabili e peculiarità, appare inevitabile una certa non corrispondenza cronologica tra i casi, e i gruppi di casi esaminati per l'Europa e per la Cina, presentandosi rilevanti variazioni nella produzione di opere di videodanza nei due contesti, su un livello sia qualitativo sia quantitativo. Infatti, quantità e qualità delle opere dipesero dai momenti di estrema vivacità produttiva e creativa, o al contrario dalle fasi in cui la ricerca e la produzione di videodanza incontrarono rallentamenti e arresti, secondo un ritmo dettato appunto dai singoli contesti politici, economici e culturali, così differenti nelle due aree geografiche.

Ed è proprio questa consapevolezza, insieme all'adozione di una visione prospettica multidimensionale, che porta a considerare le due linee di sviluppo, europea e cinese, non in un rapporto di inferiorità o di superiorità di una verso l'altra, né di ritardo o anticipo, ma semplicemente come percorsi paralleli, talvolta tangenti, talvolta completamente isolati, e che hanno portato a forme originali e irripetibili in ciascuna delle due parti, ricchezza inestimabile per una storia della cultura umana che rischia sempre più, nei tempi contemporanei, un appiattimento uniformante delle diversità.

# III. 1 *Screendance* e schermi televisivi: l'opera della BBC in Gran Bretagna

In Gran Bretagna, seppur aggiornata per ovvie ragioni linguistiche sullo scenario della ricerca americana nel campo della danza sperimentale e della *screendance*, l'incontro tra coreografia e schermo inizia prevalentemente nell'ambito della produzione televisiva degli anni Settanta, periodo in cui secondo un felice termine della studiosa Sherril Dodds si inizia a cercare di «televisualizzare» la danza[391]. Infatti, essendo ancora la tecnologia di registrazione video costosa e di difficile reperimento per gli amatori, l'unico modo di poter utilizzarla professionalmente erano le reti televisive, che potevano contare su una robusta possibilità di finanziamento e su attrezzature professionali. Oltretutto, il tipo di prodotti di danza che all'epoca trasmettevano in televisione erano prevalentemente mere repliche di spettacoli dal vivo creati per il teatro o lo stage, con scarsissimi contributi da parte di coreografi, esistendo anche una scarsa consapevolezza delle possibilità offerte dalla combinazione dei due linguaggi di danza e regia video.

Negli anni Sessanta la BBC in particolare aveva tagliato, proprio per gli alti costi, i fondi destinati alla danza e al balletto, e il risultato fu un numero molto esiguo di produzioni per la televisione durante gli anni Settanta, ossia *Les Noces* con il Royal Ballet (1978), *Pierrot Lunaire* con Ballet Rambert (1979), una serata dedicata al Kirov Ballet nel 1979 e *Eugene Onegin* dello Stuttgart Ballet (1976). A parte questo esisteva una serie di programmi storici sulla danza diretti da Margot Fonteyn, una star del balletto britannico del dopoguerra[392].

Uno dei personaggi chiave della rinascita dell'attenzione alla danza in televisione è il regista e produttore televisivo Bob Lockyer della BBC, la cui prima collaborazione ufficiale è con la coreografa canadese Lynn Seymour su un progetto basato sulla poesia

---

391 Cfr. Sherril Dodds, *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave, London 2004, pp. 68-94.

392 Jean Seaton, *Pinkoes and traitors. The BBC and the nation 1974-1987*, Profile Books, London 2015, p. 99.

*The Swan*, del 1978, intitolato *Leda and the Swan*[393]. Dopo di lui il trend fu confermato negli anni Ottanta da produzioni di successo come *A Mass for Man*, di Geoffrey Burgon, coreografato da Robert Cohan per la BBC2 nel 1986.

Lockyer, insieme al produttore televisivo Colin Nears, dominava questo campo già durante gli anni Settanta, essendo in rapporto professionale con il London Contemporary Dance Theatre, istituzione dipendente dal Contemporary Dance Trust fondato da Robin Howard.

Tuttavia si era ancora lontani dalla sperimentazione più creativa e paradossalmente, come evidenziato dallo stesso Lockyer, l'entrata in gioco di creatori indipendenti, e delle commissioni e collaborazioni con l'Art Council, che portarono circa cinquanta produzioni con la serie Dance for Camera realizzata per Channel 4, avvenne con i tagli economici ordinati da Margaret Tatcher alla BBC per motivi politici nei tardi anni Ottanta.

Le prime serie di *Dance on 4* per il Channel 4 della BBC, presentavano prodotti quanto mai eterogenei per tecnica e stile, di autori gravitanti intorno al London Contemporary Dance Theatre, tra cui il documentario *Backstage at the Kirov* (1984) con spezzoni del *Lago dei Cigni*, opere di Siobahn Davies come *Plainsong and Carnival* (1986) eseguite con Second Stride, o di Robert North come *Troy Games* (1985), o di Twyla Tharp come *Dance Scrapbook* (1983). Ad esempio, in *Troy Games* di North l'uso piuttosto convenzionale della telecamera depotenziava l'humour dell'opera originale, mentre quando la telecamera si muoveva più liberamente tra i danzatori si ottenevano risultati più alti qualitativamente. In *Swan Lake* per esempio la telecamera diventava quasi un altro danzatore, contribuendo a aumentare il senso della presenza fisica per lo spettatore, mentre la stessa tecnica non funzionava così bene in *Plainsong* (1992), per via del carattere diverso dell'opera in questo caso quasi disturbando la calma della coreografia[394].

Qualche anno più tardi, nel 1986, i due produttori Terry Brown e Peter Mumford misero

---

[393] Bob Lockyer, Douglas Rosenberg, *Interview*, in: *Screendance has not yet been invented,* in «The International Journal of Screendance », v. 1, 2010, pp. 97-106: p. 97.

[394] Linda Ashley, *Essential Guide to Dance*, terza edizione, Hodder Education, Abingdon 2012, p. 314.

insieme “Dancelines”, una compagnia creata con l’intento di sperimentare i rapporti tra mondo coreografico e televisione, il cui primo progetto, omonimo, coinvolse Siobahn Davies, Ian Spink e un gruppo di danzatori e coreografi tra cui Paul Clayden, Lucy Burge e Matthew Hawkins. L’idea di base fu coinvolgere ciascuno in tutte le fasi della produzione, per cui i cameraman furono invitati a seguire lezioni di danza e i danzatori si misero dietro le telecamere per sperimentare i rispettivi punti di vista.

Nel 1988 ci fu un’ennesima serie di *Dance on 4*, che comprendeva lavori nati e realizzati unicamente per la televisione e il film, dovendo spesso superare delle difficoltà: ad esempio il riadattamento di *Strong Language* (1987) di Richard Alston pianificato insieme a Mumford, si basò su un processo di ricoreografizzazione per raggiungere i venticinque minuti di durata del programma, che costò il sacrificio di un’intera parte della *pièce*.

Proprio grazie a questa fortuita e fruttuosa collaborazione tra artisti, Arts Council e la televisione, molti giovani come Lucy Cash, Katrina McPherson, Simon Fildes, David Hinton, ancora oggi molto attivi nel campo della danza e del film, ebbero la possibilità di formarsi, di crescere e confrontarsi con un tipo di lavoro su commissione che ne affinò le capacità tecniche e produttive, come sottolineato da Gitta Wigro, programmatrice e curatrice di festival di *screendance*, in una intervista inedita[395].

È in questo tipo di contesto che Lloyd Newson, coreografo e regista australiano trasferitosi a Londra, ha modo di declinare in una versione per il video i suoi lavori coreografici sperimentali, realizzati con la sua compagnia DV8 Physical Theatre. La compagnia fu fondata nel 1985 su commissione di John Ashford, direttore del teatro del The Place, London Contemporary Dance School, e fin da subito adottò un tipo di linguaggio che mescolava elementi della danza contemporanea, del teatro e della recitazione, riprendendo in parte dal Tanztheater di Pina Bausch che aveva debuttato a Londra nel 1982[396]. Come ricorda Lockyer, che collaborò con Newson per la

---

[395] Cfr. Xiao Huang, *Conversazione con Gitta Wigro,* Londra 2019, in Appendice I Interviste nella presente tesi, p. 293.

[396] Cfr. Henrietta Bannermann e Richard Bannermann, *Changing the Face of British Dance. Fifty Years of London Contemporary Dance School*, Dance Books Limited, London 2020, p. 67.

trasformazione in video degli spettacoli *Strange Fish*[397] (1992) e *Enter Achilles* (1995), Newson comprese naturalmente l'esigenza di ridurre in fase di montaggio il tempo di durata dei suoi spettacoli, nati per il palco e lunghi circa novanta minuti, ai tempi televisivi della BBC, ovvero sessanta minuti[398]. La perfetta comprensione da parte di Newson della necessità di sacrificare alcuni aspetti dello spettacolo coreografico per rafforzare invece l'opera di *screendance* risulta chiara da alcune parole dello stesso coreografo, quando affermò di essere disponibile alla perdita anche di vaste sezioni della coreografia se questo avesse aiutato il ritmo del film. Punto di vista compreso e avallato anche da altri coreografi impegnati in opere di danza narrate con il linguaggio del film, come ad esempio Ross MacGibbon, Rosemary Lee, Kim Bradstrup[399].

Un discorso a parte merita The Place, che dagli anni Sessanta fu la sede della Contemporary Ballet Trust di Londra, e poi delle sue manifestazioni, il London Contemporary Dance School e il London Contemporary Dance Theater[400]. Fucina delle nuove sperimentazioni della danza d'avanguardia, il The Place istituì dal 1995 al 2006 il festival *Dance on Screen*, che presentava alcuni film di danza originali, attraverso il dipartimento *Videoworks* che era stato creato come risorsa proprio per i giovani registi di *screendance*. Il The Place è stato anche la prima istituzione accademica europea a presentare un corso di master interamente dedicato alla formazione per la *screendance*.

Spostandosi a Brighton, proprio alla fine degli anni Novanta, nel 1998, Linda Jasper prese la direzione del South East Dance di Brighton, sempre supportato finanziariamente dall'Arts Council England, curandosi anche dell'organizzazione di un programma dedicato allo sviluppo della *screendance*, che si fondava su una serie di artisti e coreografi locali interessati a esplorare le commistioni tra danza e altri *media*.

---

397 *Strange Fish* (David Hinton, 50 minuti, 1992), online: https://www.dv8.co.uk/projects/strange-fish--film (u.v. 13/09/2021). Come notato da Alessandro Amaducci, ci sono in alcuni lavori di DV8 Physical Theatre certi riferimenti alla passionalità ferina e alla libertà dei corpi, per esempio nei rapporti tra maschile e femminile, che si avvicinano alle riflessioni fatte da Vandekybus. Cfr. Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 119.

398 Cfr. Bob Lockyer, *A New Place for Dancing*, in: Judith Mitoma (a cura di), *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, New York 2002, p. 156.

399 Cfr. ivi, p. 159.

400 Cfr. Bannermann, *Changing the Face of British Dance*, op.cit., pp. 1-4.

Fondamentale, oltre all'aiuto dell'Arts Council, fu l'appoggio dell'associazione culturale senza scopo di lucro Lighthouse di Brighton, centro focale di sperimentazione e creazione nei campi della musica, della danza, del film e delle tecnologie digitali.

Come sottolineato dalla Linda Jasper poco dopo, vengono percepite tutte le novità di questo tipo di crossover tra diversi linguaggi, a partire dal diverso processo produttivo che porta, nel caso dello spettacolo dal vivo a ridisegnare e riprogrammare ogni volta l'allestimento di questo su un palco, e nel caso del film a concentrare spese e sforzi in un momento iniziale, producendo un oggetto artistico che può poi essere proiettato e ripetuto infinite volte[401].

Linda Jasper si preparò sull'argomento studiando l'attività del *Dance on Screen Festival* del The Place di Londra, all'epoca già un punto di riferimento nel Regno Unito, e aggiornandosi presso l'International Festival for Dance in the Media (IMZ) di Colonia. Proprio in questo festival tedesco, fu premiato e acclamato *Dust* (1998), il primo lavoro prodotto nel 1998 dopo l'avvento di Linda Jasper, collaborazione del regista Anthony Atanasio e della coreografa Miriam King. Il programma del South East Dance venne ingrandito negli anni, sviluppando anche un ciclo di workshop e conferenze che avevano una funzione formativa su una disciplina ancora poco conosciuta.

Nel 2004 tuttavia Linda Jasper lascerà il progetto per prendere la direzione del Youth Dance England, fino al 2016, un ente con lo scopo di favorire l'apprendimento e l'accessibilità di ragazzi e bambini a un'istruzione e aggiornamento di danza professionali[402].

L'università di Brighton, fu anche uno dei centri dello Screendance Network, rete di studiosi e ricercatori, inglesi e americani, interessati alla *screendance*, che nascerà nel 2009 proprio come risposta naturale all'aumento di interesse verso questa disciplina. Inizialmente, lo Screendance Network prese forma da un progetto di ricerca istituzionale triennale finanziata dall'Arts and Humanities Research Council, del UK Research and Innovation. In seno allo Screendance Network nascerà poi l'International

---

401 Cfr. https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/canned-dance-developing-dance-for-camera-in-the-so?ed=14052 (u.v.10/09/2021).

402 Cfr. http://londondance.com/articles/news/linda-jasper-steps-down-from-youth-dance-england/ (u.v. 10.10.2021).

Journal of Screendance, pubblicato online dalla Ohio State University.

L'idea della rete fu sviluppata da Claudia Kappenberg (Università di Brighton), Douglas Rosenberg (Università del Wisconsin-Madison) e Katrina McPherson (precedentemente Dundee University). L'obiettivo della rete era creare un forum di ricerca per il dibattito critico e la pubblicazione sul tema della *screendance*. La rete mirava anche a favorire il dialogo interdisciplinare con campi di pratica e di ricerca adiacenti, e invitava alcuni studiosi come il professor Ian Christie, (Birkbeck, Università di Londra, Regno Unito), il professor Noel Carroll (Temple University, USA) e la curatrice Catherine Wood (Tate Modern UK ) per contribuire alle diverse fasi del progetto.

Nel gennaio 2012, l'ex Screendance Network è diventata il Centre for Screendance, il cui scopo rimane continuare a creare opportunità per artisti, accademici, educatori e studenti, di avviare dialoghi critici sul passato, sul presente e sul futuro della *screendance*.

Per quanto riguarda la scena scozzese, due personaggi chiave sono stati Katrina McPherson e Simon Fildes. La McPherson, regista di *dance film*, venne notata da Ellen Bromberg della giuria del festival austriaco *Dancescreen* nel 2000, tenutosi al Dance Forum di Monaco, dove l'artista scozzese aveva partecipato con l'opera *Moment* (1999)[403]. Questo lavoro venne anche sostenuto e promosso internazionalmente dal British Council, inserendolo all'interno del programma Forward Motion. Sul piano teorico, è stata l'autrice nel 2006 del primo manuale dedicato alla realizzazione di opere di *Screendance*, *Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*. Autrice di diversi video per le reti televisive BBC, Scottish Television e Channel 4, dirigendo in film anche la Martha Graham Company, Katrina McPherson ha fondato nel 2001 e codiretto per circa quindici anni la società di produzione Goat Media Productions, insieme a Simon Fildes. Questa casa di produzione ha anche collaborato con il coreografo cinese Sang Jijia al film *Six Solos* del 2015, in cui le coreografie distinte e singole di sei performer, venivano fatte dialogare insieme tramite il montaggio fino a raggiungere un risultato armonico.

---

[403] Cfr. Ellen Bromberg, *From Los Angeles to Monte Carlo*, in: Katrina McPherson, *Making Video Dance. A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, edizione digitale, Routledge, London 2018, s.n.p.

I film di Katrina McPherson alla regia e Simon Fidles all'*editing* possono essere fortemente sperimentali come nel corto *Booth* del 2001, giocato dentro e fuori una cabina telefonica, o in *Big* (2001) dello stesso anno, dove le ridotte dimensioni di uno scarno stage vengono moltiplicate grazie all'uso della profondità di campo della videocamera, il cui movimento accompagna la frenesia del movimento dei corpi. In seguito, i due autori ambienteranno le coreografie anche nella natura, come in *Away from Here* (2009), coreografato da Frank McConnell, o in *Coire Ruadh* (2015), a sottolineare il rapporto tra il singolo individuo e la vastità della campagna, che spesso è la campagna scozzese, e rafforzando l'atmosfera con una musica spesso minimalista ma allo stesso tempo riecheggiante talvolta alcune sonorità del folk scozzese. In alcuni casi i *dance film* di Katrina McPherson sembrano scavalcare i confini con la videoarte, come ad esempio in *Crux* (2009), dove i movimenti filmati sono quelli di performer e arrampicatori *freeclimber*, alle prese con diverse conformazioni montuose e geologiche delle Highlands scozzesi.

Dalla metà degli anni Duemila, e per circa dieci anni, si assisterà in Gran Bretagna a una forte contrazione dei fondi a favore della produzione di *screendance*, e le iniziative del The Place, ma anche quelle del South East Dance di Brighton, come pure il M.A. in *screendance* nato alla University of Dundee in Scozia e organizzato da Katrina McPherson e Simon Fildes, subirono una battuta d'arresto[404].

Proprio Katrina McPherson, in una intervista del 2014, ricordava come in un primo periodo ci fosse stata una grande quantità di commissioni che si erano avute dall'Arts Council per la televisione, che diedero seguito a una produzione massiccia di lavori influenti non solo sulla definizione della disciplina in Gran Bretagna, ma anche a livello mondiale. Intorno ai primi anni Dieci del Duemila invece, le commissioni per la televisione sono molto diminuite, lasciando spazio a finanziamenti orientati verso gallerie e spazi per l'arte privati, e finalizzati al circuito dei festival internazionali. Il paradosso più grosso, sottolineava Katrina McPherson, era l'aumento negli ultimi anni di consapevolezza e opportunità formative e educative inerenti la *screendance*,

[404] Cfr. Xiao Huang, *Conversazione con Gitta Wigro,* Londra 2019, in Appendice I Interviste nella presente tesi, p. 293.

inversamente proporzionale a questa diminuzione delle possibilità pratiche di produrre lavori[405].

Ultimamente però sembra che nuove energie siano di nuovo spese nell'organizzazione e promozione di eventi inerenti la *screendance*, come mostrano diversi festival, tra cui il *Frame Rush*, organizzato sempre dal The Place.

**Il corpo come tramite tra teatro e *screendance*: DV8 Physical Theatre e Lloyd Newson**

DV8 Physical Theater è una compagnia di danza fondata nel 1985 dal coreografo Lloyd Newson, e largamente promossa dal British Council, con l'obiettivo di ampliare le prospettive della danza e di oltrepassare i limiti delle tradizionali associazioni legate alla parola "danza".

A cavallo tra danza, testo, teatro e film, la sinergia disciplinare da cui scaturisce il lavoro di Lloyd Newson rifiuta ogni precisa definizione. Lloyd Newson, anima creativa di DV8, ha progressivamente assunto il doppio ruolo di coreografo e regista. I film di danza sono diventati per lui una forma di teatro alternativo, e un tipo innovativo di film artistico allo stesso tempo. Tra questi film di danza di DV8 Physical Theatre , nessuno è una semplice registrazione completa di danza dal vivo, e sono tutte nuove creazioni e frammenti riselezionati.

DV8 Physical Theatre si concentra su come sbloccare il dramma all'interno del movimento. Il loro lavoro, affine per certi versi a quello di Pina Bausch, che certamente ne influenza alcuni elementi, è spesso descritto come «esistente in un crocevia dove danza, suono e teatro si incontrano»[406]. Dal 2007 ha focalizzato in modo più specifico la sua attenzione nello studio del rapporto sussistente tra testo e movimento. L'uso della *screendance* aiuta a mettere insieme questi elementi eterogenei e a superare l'idea classica di danza. Per DV8 Physical Theatre, il "movimento" è più grande della danza, e

---

405 Cfr. Douglas Rosenberg, *Looking Back: A Conversation with Katrina McPherson*, in «International Journal of Screendance», v.4, Fall 2014, online: https://screendancejournal.org/article/view/4531/3778#.XqsTYHUzY5l (u.v.13/09/2021).

406 Cfr. Joelle Simon, *The History of Physical Theatre,* online: https://prezi.com/rex9ncjpl1bk/the-history-of-physical-theatre/ (u.v. 10/09/2021).

il movimento e le immagini visive sono diventate il fulcro della sua ricerca e presentazione principale.

Spesso le opere DV8 Physical Theatre vengono eseguite prima dal vivo e poi girate come film di danza, ma in altri casi alcune vengono eseguite solo in teatro e alcune rimangono nelle immagini di un film. Fare un film è come la fine della versione teatrale, infatti secondo Lloyd Newson trasformare un'opera in un film significa liberarsi dell'influenza del modo di pensare passato e della disposizione passata, lasciando che il lavoro continui a vivere nella forza delle immagini, e facendo diventare scena l'immagine della danza, come un sigillo della performance.

I DV8 Physical Theatre sono conosciuti in patria e all'estero per l'uso del *physical theatre* e per l'esplorazione di aspetti complessi delle relazioni umane e questioni sociali o culturali. Politicizzando radicalmente il corpo, DV8 Physical Theatre ha messo in scena questioni chiave, a lungo rimosse, della società maschilista e patriarcale. Si tratta di un approccio, per l'epoca in cui è stata formata la compagnia, dissacrante e tagliente che gli ha conquistato la nomea di «Sex Pistols della danza»[407].

Sono state selezionate alcune opere di DV8 Physical Theatre per rappresentare la scena britannica in quanto il fondatore Lloyd Newson, oltre a essere stato incluso tra i cento artisti britannici più influenti degli ultimi cento anni, ha saputo con questa esperienza svolgere l'aspetto della *screendance* più incline alla multimedialità, includendo nelle sue opere, oltre al video e alla coreografia, elementi di teatro e di poesia, e senza mai spostare il focus dal corpo e dal movimento[408]. Inoltre, l'enfasi molto forte data all'aspetto più teatrale delle opere dei DV8 Physical Theatre rispecchia la antichissima vocazione britannica per il teatro, rendendole particolarmente rappresentative di quello spirito[409].

---

[407] Anna Kisselgoff, *Review/Dance; Clashes of the Sexes*, in «The New York Times», 15/10/1988, Section C, p. 13.

[408] Cfr. Andrew Westle, *Interview with Lloyd Newson,* 7 December 2020, online: https://www.delvingintodance.com/transcript/lloyd-newson (u.v. 26/09/2021) .

[409] Si può dire che la Gran Bretagna abbia la più ricca tradizione teatrale al mondo. Cfr. Darryl Grantley, *Historical Dictionary of British Theatre Early Period*, Scarecrow Press Plymouth 2013, p. 1.

***The Cost of Living* (2004)**

Originariamente debuttato nel 2000, lo spettacolo viene trasformato in un film su commissione della Channel 4, vincendo anche prestigiosi premi come il premio della giuria al Dance on Camera Festival di New York del 2005, con la motivazione

> With astonishing originality and surprising invention, The Cost of Living dazzles the mind and eye with its seamless integration of the kinetic, the dramatic, use of both language and dialogue, creation of colourfully unforgettable characters, and assured cinematic instincts and technique[410].

Altri recensori, come Rupert Smith, hanno anche sottolineato la riuscita combinazione tra dialogo e danza[411]. Per la produzione *The Cost of Living*[412] di DV8 Physical Theatre, regista e attori hanno infatti usato il *physical theatre* per esprimere questioni politiche e sociali estremamente complicate e delicate. Il *physical theatre* è un genere di spettacolo in cui le tecniche di narrazione legate al dialogo, tipiche della rappresentazione teatrale e filmica, si integrano con il linguaggio del movimento, che caratterizza le creazioni coreografiche, ma anche l'arte dei mimi. Questa combinazione, i cui più prossimi antecedenti storici sono da cercare nell'*ausdrucktanz* espressionista, come nel *tanztheater* di Pina Bausch[413], ha l'effetto di risultare per il pubblico spesso più coinvolgente e viscerale, scavalcando ogni possibile rischio che l'opera venga percepita come troppo intellettualistica (fig. 84).

Il tema principale di questa produzione di DV8 Physical Theatre ha a che fare con il multiculturalismo e la religione. Le parole e i movimenti del corpo sono stati combinati per riuscire ad esprimere ciò che sarebbe stato impossibile esprimere solo a parole. In questo caso, DV8 Physical Theatre si è anche concentrato sull'importanza di testare e

---

410 Cit. in: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cost_of_Living_(2004_film) (u.v. 13/09/2021).

411 Rupert Smith, *Saturday night's all right*, in «The Guardian», 30 May 2005.

412 *The Cost of Living,* (Lloyd Newson, 35 minuti, 2004), online: https://www.dv8.co.uk/projects/the-cost-of-living--film (u.v.10/09/2021).

413 Simon Murray, John Keefe, *Physical Theatres: A Critical Introduction*, Routledge, New York-London 2007, p. 75 e ss.

Figura 84. *The Cost of Living* (2004) di DV8 Physical Theatre.

mettere in discussione i preconcetti comuni su ciò che la danza ha il volere e potere di affrontare.

David Toole, un danzatore britannico disabile, è il protagonista principale[414]. Nel film è raccontata la storia di due uomini, due artisti di strada, in una località balneare inglese fuori stagione. Il campionario di pose e scene è alquanto vario e molteplice, e attraversa siti urbani, rurali, domestici e pubblici. La narrazione si sviluppa attorno alla relazione degli uomini, ai loro incontri con gli altri, ai loro tentativi di sedurre e attrarre le donne, alle loro vulnerabilità e insicurezze, nonché alle loro tattiche di sopravvivenza. Ogni personaggio è rappresentato in modo vivido, attraverso la danza e il dialogo. Il filo narrativo è incentrato su un personaggio caustico, apertamente schietto, che vive con l'uomo senza gambe, e un uomo alto e magro che si innamora di una ragazza tatuata con l'hula-hoop.

Le tecniche e i modelli di narrazione cinematografici vengono qui utilizzati per sensibilizzare il pubblico sul tema della disabilità, ad esempio provocando sensazioni di straniamento e alienazione nello spettatore, o invitando gli spettatori a empatizzare con l'esperienza privata di David, quasi immedesimandosi con il movimento del suo corpo.

---

414 Cfr. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore attore*, D. Audino, Roma 2007, p. 187.

***Enter Achilles* (1996)**

Come nel caso di *The Cost of Living*, anche il film *Enter Achilles*[415] (1996) deriva da uno spettacolo preesistente del 1995, e fu girato con la collaborazione della regista olandese Clara Van Gool, vincendo anche un International Emmy Award per le arti performative nel 1997. Clara Van Gool è stata sempre attratta nella sua ricerca dalla possibilità di raccontare una storia senza parole, e dunque l'attenzione al mondo della coreografia è stato per lei un passaggio naturale[416] (fig. 85).

Il film è riuscito a preservare l'impatto emotivo e provocatorio dello spettacolo omonimo del 1995, che fu felicemente definito dal critico John Rockwell «a theater work based on physical movement, dance if you wish, that violated dance norms in a way that renewed dance vitality»[417].

La storia è ambientata in un pub britannico tra lucenti rubinetti, arredi di legno, boccali di birra e tavoli da biliardo. Un gruppo di uomini mostra il solito atteggiamento machista e apparentemente forte del branco, ma se presi singolarmente i personaggi si

Figur 85. *Enter Achilles* (1998) di DV8 Physical Theatre.

---

[415] *Enter Achilles*, (Clara Van Gool, 75 minuti, 1996), online: https://www.dv8.co.uk/projects/enter-achilles--film (u.v. 10/09/2021).

[416] Kelly Hargraves, *Europeans Filming New Narrative Dance*, in: Judy Mitoma (a cura di), *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, New York-London 2002, p. 164.

[417] John Rockwell, *No Pretenses From a Provocative Band of Circus Performers*, in «The New York Times», 25/1/2005, Section E, p. 1.

rivelano deboli e fragili.

Le idee vengono comunicate in questo caso più attraverso il movimento che attraverso le parole, e sono le immagini fisiche a suggerire attitudini e stati mentali[418].

Newson si avvicina alla danza come un regista. Prima di iniziare le prove, prepara una sceneggiatura, con la quale viene creato uno scenario e sono definiti i personaggi. Poi guida i suoi interpreti in base specificamente alle esigenze finali della sceneggiatura. La cosa più rilevante, è che scrive questi personaggi e scenari con un chiaro intento.

Ne deriva un'ingegnosa coreografia, con i ballerini che saltano l'uno sull'altro o cadono sul pavimento della sala, con i bicchieri di birra ancora in mano. L'apporto della regista Clara Van Gool migliora quella straordinaria coreografia mentre esplora le personalità di questi uomini, seguendo le loro azioni intense con un occhio distaccato e quindi ora ingrandendo per mostrarci le loro espressioni più vulnerabili, ora allontanando per avere una vista d'insieme. La sua macchina da presa si muove seguendo una linea sinuosa in accordo con l'azione della coreografia in evoluzione. Allo stesso tempo, rispetto alle altre opere lo stile di ripresa diventa più dinamico, e lo stile si fa più documentaristico, a discapito della estetica della composizione del quadro[419]. Attraverso l'intimità del film, si aumenta ulteriormente la già forte e provocatoria impronta psicologica della danza pensata da DV8 Physical Theatre.

---

[418] Nigel Williams, *A Student's Guide to A2 Drama and Theatre Studies for the Edexcel Specification*, Rhinegold Publishing Ltd, London 2004, p. 33.

[419] Cfr. Amaducci, *Screendance*…, op. cit., p. 122.

## III. 2 Dall'esplosione della *videodanse* in Francia alla *3e Scène* dell' Opéra de Paris

Per capire il contesto in cui prende vita *Videodanse* nel 1982, il primo festival dedicato interamente alla *screendance*, e perciò pietra miliare della storia delle interazioni tra danza e video non solo per i paesi francofoni, Francia e parte del Belgio, ma per tutto il mondo, bisogna accennare al luogo in cui questo festival prese vita: il Centre Pompidou. Questo centro polifunzionale fu voluto nel 1969 dal presidente francese Georges Pompidou, per accogliere una biblioteca, il centro di musica sperimentale *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) ispirato alle teorie del compositore Pierre Boulez, il Musée National d'Art Moderne (MNAM), allora ancora al Palais de Tokyo, e un moderno museo e laboratorio di arte contemporanea. L'edificio e le sue attività, connesse con una lungimirante politica culturale[420], vennero inaugurati nel 1977 e ospitarono una fitta serie di eventi culturali e mostre segnanti.

Durante gli anni Ottanta il ministro della cultura francese spingerà molto sulla promozione della *nouvelle danse française* e della video danza, arrivando a proporre e attuare uno sblocco di sovvenzioni economiche per quest'ultima[421].

È proprio nel 1982 che viene tenuto per la prima volta quello che sarebbe diventato il più importante festival in Europa interamente dedicato alla *screen dance*, chiamato *Videodanse*, e ideato da Michèle Bargues, che contribuirà tantissimo alla diffusione e promozione delle opere di *film makers* e coreografi francesi e non solo.

Nel 1983, anno in cui Anne Teresa De Keersmaeker allestiva la sua coreografia *Fase* nella Sala principale del Centre Pompidou, si tenne per la seconda volta un "Ciné Vidéodanse", che avrebbe dato alla luce quell'evento definitivamente istituito dal 1984 con il nome nome di *Vidéodanse*.

---

[420] Cfr. Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg: Mécénat d'État et démocratisation de la culture*, Armand Colin, Paris 2007.

[421] Cfr. *Journal de l'année édition 1985. 1er janvier au 31 décembre 1984*, Larousse, Paris 1985, p. 254.

Fino a oggi il festival ha presentato al pubblico migliaia di film di danza, alcuni per una volta sola  e altri, che sono diventati veri e propri classici, su base regolare in diverse edizioni della manifestazione. Se alcuni di questi film sono il risultato dell'immaginazione e del *know-how* dei registi, del loro sguardo riflesso sull'arte della danza, la maggior parte costituisce la traccia del lavoro dei coreografi che hanno segnato la storia del danza degli ultimi trenta anni, e che con il loro lavoro continuano a far vivere la manifestazione oggi. Già dagli inizi si potevano leggere vicino ai nomi di Georges Balanchine o Kurt Joos quelli di Kazuo Ohno, Merce Cunningham, Pina Bausch e Maguy Marin.

La programmazione ha sempre avuto un carattere plurale, attento allo stesso tempo alla storia e all'innovazione, e aperto a tutti i generi di danza. Ad esempio, nel 1983, grazie a *Videodanse* fecero la loro apparizione al Centre Pompidou sia la «nouvelle danse française» rappresentata da Philippe Decouflé e Dominique Bagouet, sia la *vague flamande*[422] con Anne Teresa de Keersmaeker.

Si può dire che la manifestazione abbia contribuito a scrivere una storia della danza del XX secolo, alternando alla promozione di quei giovani artisti europei, quella di figure storicizzate come Nijinski, Mary Wigman, Martha Graham, e coreografi postmoderni come Trisha Brown.

Durante gli anni Novanta e duemila, *Vidéodanse* ha continuato il suo lavoro di approfondimento e valorizzazione di un campo della coreografia che si stava sviluppando in ogni direzione, abbracciando sia artisti dalla ricerca diversa e eterogenea come William Forsythe, Jérôme Bel, Raimund Hoghe, Robyn Orlin, sia le sperimentazioni di Myriam Gourfink, sia il flamenco di Israel Galvan.

Mettendo insieme un pubblico piuttosto ampio, questo evento si apriva anche a diverse espressioni del movimento Hip Hop, rappresentato dal tedesco Niels «Storm» Robitzky, o dai giovani brasiliani della compagnia di Bruno Beltrao.

Un esempio di questa programmazione si è trovato nell'edizione del 2012, che segnava il trentennale dalla nascita della manifestazione, e dove accanto all'opera di giovani

---

[422] Cfr. Élodie Verlinden, *La vague flamande: composer avec la danse*, in «Études Théâtrales», 1-2, n. 47-48, 2010, pp. 126-135.

coreografi come Daniel Linehan, Trajal Harrell e Nadia Beugré, e a documenti filmici inediti come un video in cui Odile Duboc danza con Mark Tompkins, e un documentario realizzato nel 1966, su John Cage e Merce Cunningham, si sono riproposti i lavori di trenta coreografi particolarmente importanti per il festival durante gli anni.

Sullo sviluppo della *screendance* francese ha sicuramente influito il contemporaneo affermarsi in Francia della così detta *nouvelle danse française*, i cui esponenti erano figli di quella corrente del nuovo cinema francese, la *nouvelle vague* che, anche attraverso le opere di uno sperimentatore come Jean-Luc Godard, avevano abituato la sensibilità delle nuove generazioni a un linguaggio cinematografico fatto di frequenti, rapide e massive informazioni sensoriali[423]. Nel caso dei nuovi danzatori e coreografi, che volevano trovare una propria via originale alla danza emancipandosi allo stesso tempo dall'influenza tedesca e americana, era un certo isterismo convulso dei corpi, unito alla frammentarietà del gesto a riflettersi nella performance dal vivo[424].

Nei primi anni Ottanta, il governo francese vede nella nascente *nouvelle danse* un linguaggio capace di comunicare a tutti in modo più immediato e decide di sostenerlo e promuoverlo attraverso il ministero della Cultura, con il ministro Jack Lang[425], moltiplicando i fondi, creando una legislazione per regolamentare il settore, e fornendo occasioni di visibilità in patria e all'estero, anche attraverso la diffusione della *vidéodanse*. Questo è il motivo per cui in breve tempo la Francia diventa un laboratorio in cui si sperimentano con più facilità nuove commistioni artistiche tra coreografia, video e cinema, diventando in breve un punto di riferimento non solo per il Belgio ma anche per gli altri paesi europei.

Vengono istituiti anche i *Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN)*, organismi cofinanziati da Stato e Regioni che hanno lo scopo di creare una rete di attività

---

423 Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 143.

424 Cfr. Jean-Marc Adolphe, *La Nouvelle Danse Française*, in Walter Sorrel (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, A Capella Books, New York 1992.

425 Gérard Astor, *Le Corps dansant dans l'écriture*, in: Dominique Rebaud (a cura di), *Le Corps dansant*, L'Harmattan, Paris 2017, pp. 18-19.

coreografica su tutto il territorio francese, alla direzione dei quali vengono nominati artisti giovani, come Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin.

Si tratta di una generazione di coreografi talvolta autodidatti che si formano mettendo insieme conoscenze eterogenee, non sempre riconducibili alla sola danza. Li accomuna il fine di affermare, con qualsiasi mezzo, la propria individualità di autori. L'esperienza personale del proprio vissuto - spesso specchio di una dimensione comunitaria della vita - diventa quindi il centro di una ricerca che, a partire da se stessi, si caratterizza nel piacere giovanile di una dichiarazione di poetica priva di legami con il passato. Sono il cinema d'avanguardia, l'arte, la letteratura, ma anche la cultura pop della moda, della pubblicità, dei videoclip musicali ad alimentare il loro immaginario.

Dunque, un aspetto da tenere in considerazione è che, per la generazione della *nouvelle danse*[426], la creazione video e lo spettacolo dal vivo sono stati percorsi paralleli e spesso convergenti, influenzati dal clima culturale dell'epoca, contraddistinto da un massiccio consumo di immagini.

In una fase iniziale, gli autori della *nouvelle danse* hanno quindi portato ritmi e modi propri dell'immagine cinematografica e videografica sul palcoscenico, attraverso opere coreografiche caratterizzate dall'ibridazione di codici, linguaggi e tecnologie tra loro diversi. In seguito, i linguaggi della danza sono stati portati all'interno della produzione video, in alcuni casi trasformandosi i coreografi in registi o *videomaker* delle loro opere. La caratteristica principale della *screen dance* francese è stata proprio l'essere una sorta di *videografia* d'autore, riconoscibile nello stile, e originata dall'incontro fra una visione registica e una visione coreografica.

*La voix des legumes* del 1982, girato da Marc Guérini con Philippe Decouflé, o *Incandescence* (1985), dello stesso regista, con Karin Saporta, sono tra le prime opere che più mostrano una stretta collaborazione tra *videomaker* e coreografo, e sono caratterizzate da immagini incisive e sintetiche.

I video nati dall'incontro artistico di Claude Mourieras con Jean-Claude Gallotta, hanno invece un respiro più ampio, e sono spesso frutto della rielaborazione di spettacoli nati

---

426 Cfr. Muriel Guigou, *La nouvelle danse française: création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Harmattan, Paris 2004.

per il palcoscenico, come *Daphinis et Cloé, les bergers qui s'attrappent* del 1983, per esempio, o *Montalvo et L'enfant* del 1988[427].

Si assiste poi, verso la fine degli anni Ottanta, al passaggio dietro la videocamera degli stessi coreografi, i quali si cimentano nel ruolo di registi nella creazione di opere di qualità molto alta, dando inizio a quella che potremmo dire la seconda fase della *screendance* francese.

Angelin Preljocaj, attraverso la sua compagnia di danza creata nel 1984, è uno dei protagonisti di questo periodo, e muovendosi in modo libero e molto consapevole fra lo spazio scenico tradizionale e il video, genera una serie di lavori in cui la proporzione tra la parte coreografica e la parte videografica o cinematografica è molto variabile e capace di una vasta gamma di soluzioni espressive. Tra le sue produzioni ve ne sono alcune pensate specificamente per la telecamera, come la collaborazione con il regista Cyril Collard, *Les raboteurs* del 1988, accanto a rielaborazioni fatte apposta per il video, e opere che sono un'ideale continuazione in video di coreografie già pensate per la scena. Questo è evidente per esempio in *Noces* del 1990, realizzato su musiche di Stravinskij, o nel caso di *Le postier* del 1991 o ancora nello stesso anno di *Idées noires,* prosecuzione ideale del balletto *Amer America*. *Un Trait d'union*, è invece la versione videografica, girata nel 1993, dell'omonimo dittico creato nel 1989, con la quale vince lo stesso anno, il Gran Prix Video Danse di Parigi.

Un caso a parte è quello di Jean-Claude Gallotta che realizza egli stesso una produzione cinematografica vera e propria, ricoprendo il ruolo sia di coreografo sia di regista per superare ogni rischio di dualismo e dimostrare che chi può gestire il movimento dei danzatori può gestire anche quello delle immagini, e chi sa montare un balletto può anche montare un film[428]. Nelle sue opere *Rei Dom*[429] *(*1990) e *L'amour en deux (*1991), la dimensione narrativa passa attraverso gesti che risentono della vocazione coreografica dell'artista francese. Alla base della creazione del film *Ulysse,* poi, sussiste

---

[427] Cfr. Pontremoli, *La danza…,* op. cit., p. 144.

[428] Cfr. Franco Prono, *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg&Sellier, Torino 1994, p. 236.

[429] Cfr. https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/rei-dom-ou-la-legende-des-kreuls (u.v. 13/09/2021).

l'idea che il mezzo cinematografico possa far comprendere meglio la coreografia a un pubblico di non addetti ai lavori[430]. L'opera fu riproposta in diverse versioni, di cui *Ulysse, re-création* del 1993 e *Cher Ulysse* del 2007, la seconda e la quarta versione, furono trasformate in film[431].

**Il progetto *3e Scène* dell'Opéra de Paris**

Anche negli ultimi anni la Francia dimostra di mantenere un'attenzione molto alta alla produzione e promozione della ricerca creativa nell'ambito della *screendance*, e il progetto *3e Scène* dell'Opéra de Paris[432] ne è una chiara dimostrazione. Progetto iniziato dal 15 settembre 2015, la terza scena per l'Opéra de Paris è quella virtuale della rete internet, del video, e di tutti i mezzi con cui la danza e il balletto possono essere diffusi, riletti in modi originali e rivitalizzati anche creativamente, dopo le scene storiche legate all'Opéra de Paris, che erano il Palais Garnier dal 1875 e l'Opéra Bastille dal 1989.

Artisti visivi, *filmmaker*, compositori, fotografi, coreografi, scrittori sono stati invitati a creare delle opere originali in relazione all'Opéra de Paris e al suo patrimonio passato e presente, e incoraggiati a utilizzare anche il materiale di archivio, valorizzandolo e rileggendolo. Da queste collaborazioni hanno avuto origine una serie di lavori di natura molto varia, dal documentario al *dancefilm*, e che sono stati resi accessibili integralmente *online.* Con questa apertura verso il mondo, e anche verso un pubblico più giovane e non necessariamente appassionato di teatro e di balletto, l'Opéra de Paris ha inventato con *3e Scène* uno spazio in cui la tradizione, la creatività e la tecnologia si sono unite come simboli della modernità.

Il budget iniziale di due milioni di euro è stato per circa la metà offerto da sponsor privati, come ad esempio la azienda manifatturiera di gioielli Van Cleef & Arpels[433] che, non nuova a operazioni inerenti il mondo della danza, aveva anche collaborato con il

---

430 Cfr. https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/ulysse (u.v. 13/09/2021).

431 Cfr. Jean-Claude Gallotta, Xavier Lambours, *Les variations d'Ulysse*, Editions Lansman, Carnières-Morlanwelz (Belgique) 1998.

432 https://www.operadeparis.fr/en/3e-scene (u.v. 13/09/2021).

433 Marie-Aude Roux e Rosita Boisseau, *L'Opéra de Paris ouvre sa «3e Scène» sur Internet*, in «Le Monde», 19/9/2015, online: https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/09/22/l-opera-de-paris-ouvre-sa-3e-scene_4767241_1654999.html (u.v. 13/09/2021).

London Royal Ballet nel 2007 alla commemorazione del quarantesimo anniversario del balletto *Jewels*.

Il soggetto dei lavori creati nell'ambito della *3e Scène* è stato sin dall'inizio caratterizzato da uno sbilanciamento in favore della danza. Sul canto e sull'opera era inizialmente presente solo *C'est presque au bout du monde*, in cui il regista Mathieu Amalric ha filmato la cantante lirica Barbara Hannigan come se stesse girando un documentario di animali, indagando le fasi dell'esercitazione e dell'allenamento della voce. L'approccio documentaristico è condiviso da molte delle opere create per *3e scene*, ad esempio *Towards Silence* di Jean-Stéphane Bron, in cui si seguono le prove dell'orchestra dell'Opéra de Paris per la *Symphony n°9* di Gustav Mahler, con particolare attenzione alla gestione del silenzio, elemento fondamentale della sinfonia.

Alcune opere rileggono e utilizzano il materiale d'archivio, come si può ben constatare nel film *L'Après-midi d'un faune*, realizzato da Karien Zeriahen combinando il passato, filmati d'archivio della storica interpretazione di Rudolf Nureyev del balletto, e il presente, la performance fresca e inedita di François Alu, approccio utilizzato anche in *Apollon Musagète*.

Altre volte il piglio è più creativo e utilizza il mezzo filmico per creare delle opere più fantasiose come in *Breathing* (2019), dove il fotografo e artista giapponese Hiroshi Sugimoto filma la coreografia di Martha Graham *Ekstasis*, reimmaginata da Virginie Mécène e interpretata da Aurélie Dupont, trasformandola in un'esperienza spirituale e meditativa. Un'altro artista e regista che ha creato per il progetto un'opera tanto enigmatica quanto apparentemente distante dal mondo della danza e più familiare con la videoarte, se non fosse per due fondali di scena teatrale che appaiono nell'opera, è il thailandese Apichatpong Weerasethakul, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes del 2010 e spesso presente nelle Biennali d'arte internazionali[434], che nel suo *Blue* (2018) riprende il sorgere di una fiamma dal corpo di una donna dormiente nella foresta.

[434] L'ultima volta Apichatpong Weerasethakul ha esposto alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nel 2019, con l'opera *Synchronicity* (2018). Cfr. https://www.labiennale.org/it/arte/2019/partecipanti/apichatpong-weerasethakul (u.v. 09/09/2021).

Anche la commistione tra arti diverse, come la danza e il disegno o la pittura, può diventare lo spunto per creare opere originali e forti: *Degas et Moi* (2019), per esempio, realizzato da Arnaud des Pallières, girato quasi come se fosse un piccolo film d'epoca ma con inserti più documentaristici, è una riflessione poetica e malinconica sul rapporto tra danza e pittura intorno al grande pittore impressionista Edgard Degas, il cui soggetto preferito erano per l'appunto le ballerine, e l'idea di partenza è stata per il cineasta di usare il cinema per parlare della danza come Degas aveva usato il disegno per farlo[435] (fig. 86).

Figura 86. Presentazione di *Degas et moi* (2019) di Arnaud des Pallières sulla piattaforma di *3e Scène* e de l'Opéra de Paris.

[435] Cfr. François Ekchajzer, *"Degas et moi": l'hommage équivoque d'Arnaud des Pallières*, in "Télérama", 31/10/2019, online: https://www.telerama.fr/television/degas-et-moi-lhommage-equivoque-darnaud-des-pallieres,n6488097.php (u.v. 13/09/2021).

L'area di interesse dei cortometraggi prodotti da *3e Scène*, non riguarda solo musica e danza tradizionali, ma anche le tendenze più moderne, come la danza urbana, spesso messa in dialogo con la musica classica: sono un esempio di questa tendenza *Grand Hôtel Barbès* (2019) di Ramzi Ben Sliman, in cui danza urbana e periferia si incontrano con la musica di Mozart, e il similare cortometraggio *Les Indes galantes* (2017), in cui Clément Cogitore immagina una sorta di battaglia tra cultura urbana e la musica di Rameau, da cui appunto il titolo del film, sul palco dell'Opera Bastille.

**Philippe Decouflé, *Le P'tit Bal* (1994)**

Dagli anni Ottanta Philippe Decouflé, coreografo, mimo, danzatore e regista teatrale, ha ideato delle performance di danza appositamente per lo schermo, attraverso i quali il suo stile è emerso molto differente da quello di altri coreografi e danzatori. I suoi lavori sono composti di elementi e linguaggi eterogenei, riferimenti agli ambiti artistici della danza, del film d'animazione, della musica e del cinema, e spesso fanno uso di costumi. L'attività stessa di Philippe Decouflé trae origine da diverse discipline di volta in volta, essendo quindi un artista a tutto tondo che ricopre i ruoli di coreografo, filmmaker, regista di spettacoli dal vivo, combinandoli secondo modi e proporzioni diverse. Punti di riferimento principali per la sua estetica sono il mondo circense, e dei mimi, come anche un certo cinema delle origini alla Méliès e le coreografie d'avanguardia di Oskar Schlemmer al Bauhaus.

Personalità artistica poliedrica, Philippe Decouflé ha creato la sua compagnia nel 1983, la Philippe Découflé Company of Arts[436], ed è stato presto riconosciuto nel mondo intellettuale e artistico francese, tanto da ricevere l'incarico di coreografare le cerimonie di apertura e chiusura delle Olimpiadi invernali di Albertville nel 1992. La vicinanza della sua ricerca all'estetica circense è dimostrata anche da alcune collaborazioni con il

[436] Cfr. online: https://www.cie-dca.com/en/the-company (u.v.09/09/2021).

Cirque du Soleil. Nel 2004 ha messo un scena una grande spettacolo intitolato *Ilris*, per il quale sono stati ingaggiati danzatori cinesi[437], giapponesi e francesi[438].

Nel caso di *Le P'tit Bal*[439], la canzone *C'était bien* di Gaby Verlor e Robert Nyel, cantata dallo chansonnier Bourvil, costituisce la traccia principale su cui è costruito tutto il video. In un campo erboso, e sotto un cielo grigio, Philippe Decouflé e Pascale Houbin, al ritmo di una fisarmonica, traducono con il loro corpo e i loro movimenti, attraverso una esperta gestualità, il testo della canzone. Se da un lato, le parti strumentali della canzone accompagnano ampie carrellate panoramiche sull'ambiente campagnolo, dall'altro, dove partono le strofe cantate, il quadro si stringe sui due protagonisti seduti a un tavolo, che sembrano sprofondati nell'erba alta, focalizzandosi sui loro gesti (fig. 87).

Figura 87. Un fotogramma di *Le P'tit Bal* (1995) di Philippe Decouflé.

[437] I performer furono selezionati dallo stesso Decouflé in modo molto discreto e riservato tra i migliori danzatori dell'Accademia di Danza di Pechino. Cfr. la nota biografica di Bo Fei, uno dei danzatori che ha collaborato con Decouflé: https://www.nbc.cn/englishwap/content-3455-10946.html (u.v. 09/09/2021).

[438] Cfr. https://fr.wikipedia.org/wiki/IIris_ (spectacle) (u.v. 9/9/2021).

[439] *Le P'tit Bal* (Philippe Decouflé, 3:52 minuti, 1994), online: https://vimeo.com/9083665 (u.v. 09/09/2021).

Come in un bizzarro *pas de deux* imprigionato ad un tavolo, l'alternanza di primi piani e piani medi ha lo scopo di focalizzare l'attenzione dello spettatore sulle combinazioni di gesti con i quali i due performer mimano le parole della canzone. Oltre ai gesti dei due, il regista ricorre a diversi vegetali e oggetti, alcuni dei quali cadono dall'alto, con la funzione di illustrare le parole della canzone come se fossero geroglifici o elementi di un ipotetico rebus.

Tolto il tono molto giocoso e teatrale, per certi versi più vicino al mondo dell'arte dei mimi che a quello della danza, non si può tralasciare il peso dell'approccio coreografico, in quanto le sequenze di movimenti dei due performer sono state progettate tanto rigorosamente quanto i movimenti di una performance di danza.

In questo caso l'uso del mezzo filmico è stato cruciale sia per la scelta del luogo all'aperto che ha contribuito ad evidenziare l'atmosfera surreale del video, sia per le possibilità concesse dal linguaggio del montaggio. Infatti, se il montaggio ha avuto la funzione insostituibile di sottolineare determinati gesti e momenti attraverso l'alternarsi dei piani, d'altro canto un fine lavoro di velocizzazione delle immagini ha consentito che la durata della canzone di Bourvil coincidesse con quella del videoclip.

Come è stato notato da Alessandro Amaducci, questo video è leggibile a diversi livelli, in quanto il mimare il testo della canzone da parte dei due protagonisti incespica in realtà in una serie di equivoci e errori, per cui il senso della canzone gradualmente si modifica e si perde, dando origine a una goffa e buffa quanto originale interpretazione che è solo dei due performer e innamorati[440]. Questo innesca una riflessione sull'uso del linguaggio corporeo per creare senso, a differenza di quello dei mimi, che invece ripetono solo il senso originale, per cui «interpretare significa sovrapporre un testo su un altro; e i danzatori in questo cortometraggio fanno esattamente questo: incidono il loro corpo in un testo, con tutti gli incidenti - creativi - del caso»[441].

---

[440] Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 96.

[441] Ivi, p. 97.

**Yoann Bourgeois, *Les grand fantômes* (2018)**

Analizzando un'altra opera di *screendance* recente, *Les grand fantômes*[442] di Yoann Bourgeois, sembra emergere una certa affinità, sia per la poetica, sia per il gusto estetico, con il lavoro *Waves* di Bertrand Guerry e Thibaut Ras.

Yoann Bourgeois nato nel 1981 a Grenoble, una città nel sud-est della Francia è un astro nascente delle arti performative e circensi. Si tratta di un artista ossessionato dal movimento in assenza di gravità, e si può quasi dire che viva nella quarta dimensione. Anche Yoann Bourgeois, come Philippe Decouflè, si forma a contatto con le arti circensi e acrobatiche - a diciotto anni lavora in un circo in Romania[443] - e dal 2016 dirige il Centre chorégraphique national de Grenoble, diventando il primo acrobata a dirigere un CCN.

Acrobata, coreografo e regista, è solito utilizzare il linguaggio del corpo per mostrare la relatività del movimento sotto l'azione della forza centrifuga, della gravità e di altre forze dinamiche. In particolare la ricerca di questo artista è caratterizzata da una certa fascinazione per il senso di sospensione del corpo umano in assenza di gravità, il tentativo di trovare un punto di sospensione ideale, il momento in cui un oggetto è sospeso senza cadere nel punto più alto di una parabola di movimento. Sebbene effimero, il suo lavoro ha un fascino unico.

Gli spettacoli da lui creati, che richiedono spesso abilità acrobatiche diverse da quelle coreografiche ordinarie, comprendono spesso delle scenografie meccaniche, in cui i performer agiscono cercando dei punti di equilibrio, come appunto fanno gli acrobati, continuamente trovati e persi in una metafora poetica delle dinamiche di vita e dei rapporti umani. In particolare il punto di sospensione è un concetto fondamentale dell'allenamento acrobatico, che non può essere ignorato. Il momento in cui l'oggetto o l'acrobata resta sospeso all'apice del suo movimento, in equilibrio tra le forze, è un momento effimero, brevissimo, ma suscita una meraviglia poetica, che Bourgeois reputa

---

[442] *Les grand fantômes* (Yoann Bourgeois, 53 minuti, 2018), online: https://www.youtube.com/watch?v=JQQhiwrS3iU (u.v.09/09/2021).

[443] Cfr. Rosita Boisseau, *Yoann Bourgeois. Bio express. En défiant les lois de l'apesanteur, il mêle les langages du cirque et de la danse dans "L'Art de la fugue" et "Wu-Wei"*, in «Le Monde», 01 mars 2013, online: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/01/yoann-bourgeois-acrobate-danseur-et-metteur-en-scene_1840284_3246.html (u.v. 9/9/2021).

ricco di infinite possibilità. Emblematico in questo senso è il suo lavoro del 2017 creato *site specific* per il Panthéon di Parigi, *La Mécanique de l'histoire, une tentative d'approche d'un point de suspension*. In questo lavoro di Bourgeois, l'esperienza acrobatica entra in campo arricchendo le coreografie con un'aspetto legato alla fisica e alla meccanica, con l'introdurre i concetti di forza e energia, inerzia e traiettoria[444].

Proprio da questo lavoro è stato tratto l'adattamento in un dance film, girato nel 2018 insieme a Louise Narboni, con il titolo di *Les grand fantômes*. Il film si apre sul famoso pendolo di Foucault, che caratterizza il luogo del Panthéon di Parigi, simbolo del movimento fisico della Terra, perfetto e infallibile, ma anche dell'oscillare senza fine, dell'eterno ritorno e della circolarità temporale e esistenziale. Come il pendolo, anche la danzatrice della prima sequenza oscilla quasi fosse una bambolina *roly-poly* [不倒翁], lasciandosi trascinare nel flusso del movimento ripetitivo e circolare, sola in duetto con il pendolo. La stessa circolarità è il filo rosso che contraddistingue anche la seconda sequenza del video, in cui è protagonista una coppia, e dunque si passa da una individualità a due individualità, che si inseguono, raggiungendosi, per poi dividersi ancora senza più riuscirsi a incontrare. La circolarità del movimento, causata da una piattaforma rotante, è accentuata dal video, girato in modo da seguire o il movimento dei singoli personaggi con campi medi, dando l'idea che tutto intorno rotei vorticosamente, oppure il movimento della coppia, in questo caso tenendo la videocamera fissa, o quasi immobile, e usando un piano lungo, in modo da concentrarsi sul loro movimento insieme. Anche in questo caso Bourgeois raggiunge un punto di sospensione ed equilibrio tra i due, e la forza centrifuga della rotazione. Un esempio di questi due differenti approcci è visibile al minuto 14:09 (fig. 88), quando l'inquadratura, ferma a campo lungo sulla coppia di performer abbracciati, si avvicina in un primo piano zoomato sulle loro mani che si distaccano, seguendole, e perciò perdendo la messa a fuoco sul mondo circostante: questa dinamica serve anche a enfatizzare l'emozione del momento, suggerendo come la percezione del mondo, fermo o in

[444] Cfr. Joël Chevrier, *Yoann Bourgeois au Panthéon dans l'œil d'un physicien*, in «The Conversation», 29 octobre 2017, online: https://theconversation.com/yoann-bourgeois-au-pantheon-dans-loeil-dun-physicien-86078 (u.v. 9/9/2021).

Figura 88. *Les Grands fantômes* (2018) di Louise Narboni, e Yoann Bourgeois.

movimento, dipenda anche dall'atteggiamento affettivo e dall'esperienza dei due e della loro relazione.

Altra sequenza degna di nota è quella con una macchina scenica a forma di scala rotante, vagamente ispirata alle architetture impossibili di Cornelis Escher, dove due performer mettono in scena ancora una dinamica circolare ed effimera, lasciandosi cadere su un telone elastico e saltando sui gradini della scala, perennemente conquistando un punto di stabilità per perderlo subito dopo.

La videocamera infine, sempre con un movimento circolare, passa gradualmente dal campo medio a un campo lunghissimo, finendo per riprendere l'intera vista dell'interno del Panthéon, e svelare la effettiva contemporaneità delle diverse performance - tutte svolgentesi nello stesso tempo - come se fossero diverse parti di uno stesso meccanismo e movimento totale.

L'idea di sospensione, può essere connessa con il concetto taoista di non-azione wu wei, e non a a caso l'artista intitolò così una sua opera, *Wu Wei* (2012), che fu anche la chiave di alcune sue ricerche nel campo della performance circense e acrobatica[445].

[445] Yoann Bourgeois in un'intervista ha affermato: «j'ai fait en sorte de mettre en place les conditions pour que quelque chose advienne, plutôt que de chercher à faire quelque chose». Cfr. Yoann Bourgeois et Aurélie Coulon, *Entrer en relation. Entretien réalisé par Aurélie Coulon*, in «L'entrée en scène», n. 5, 2012, online: https://journals.openedition.org/agon/2361 (u.v. 9/9/2021).

Bisogna premettere che ogni forma o tecnica adottata da Bourgeois, *xing*, siano esse una metafora visuale o una musica utilizzata sono ovviamente connessi con il contesto europeo in cui si è formato. Tuttavia, come da lui stesso affermato, il nucleo spirituale della sua opera, *xiang*, prende molti elementi della filosofia cinese, in particolare per quanto riguarda il concetto taoista di *wu-wei*, non azione: l'artista crede fermamente però che "inazione" nel suo lavoro non significhi rinuncia passiva, ma proprio quel momento di equilibrio gravitazionale che può essere raggiunto dopo essere riusciti a raggiungere la coordinazione del corpo e della mente.

**Bertrand Guerry e Thibaut Ras, *Waves,* 2015**

A partire dal 2012 i registi francesi Bertrand Guerry e Thibaut Ras hanno realizzato una serie di *dance film* per il progetto *All we can do is dance*[446]. Entrambi registi e produttori esperti, e il secondo anche musicista, Guerry e Ras hanno deciso di sperimentare in modi inediti e originali il filmare la danza fuori dagli spazi chiusi e canonici del palco e dello studio. L'idea da cui nasce il progetto è di incontrare i danzatori in uno spazio che avesse un impatto visivo molto potente, come il cuore di una città, o un tratto di costa marina, o un paesaggio agreste, e filmare una coreografia improvvisata con un unico piano sequenza. In questo modo il movimento del corpo del danzatore dialoga e duetta con il movimento della videocamera, entrambi fluidi e senza soluzione di continuità.

*Waves*[447], prodotto da Mitiki, società di produzione creata da Guerry stesso, è un frammento di una coreografia più ampia intitolata *Le Rebond*. Il tema della coreografia è il concetto di resilienza, la capacità di un individuo di affrontare e superare un evento traumatico o un periodo di difficoltà, e di riprendersi dopo una crisi. Con particolare attenzione alla visione del danzatore Jérémy Martinez, e alla sua interpretazione personale, i due registi hanno deciso di girare la performance in un unico piano sequenza su una spiaggia bretone, un luogo molto caratterizzato ed evocativo. Il mare

---

[446] Online: https://www.allwecando.net/ (u.v. 09/09/2021).

[447] *Waves* (Bertrand Guerry e Thibaut Ras, 2:17 minuti, 2015), online: https://vimeo.com/122653930 (u.v. 09/09/2021).

costituisce l'elemento ultimo, come se fosse uno specchio, di fronte al quale il movimento si ferma e comincia a procedere a ritroso specularmente, richiamando per analogia il movimento delle onde e delle maree, e suggerendo la possibilità di tornare indietro per poter provare una nuova strada e percorso[448] (figg. 89-92).

Anche la scelta delle condizioni atmosferiche ha avuto importanza, essendo stato deciso di girare in una giornata nuvolosa, e senza sole, in quanto la presenza del sole e soprattutto delle ombre avrebbe modificato il senso dell'opera.

Un'altro tema alla base di questo pezzo è il concetto di traccia, quella lasciata dal corpo sulla sabbia, effimera, metafora della traccia che lasciano le nostre esistenze, e allo stesso tempo potenziale allusione alla traccia che la performance lascia sul supporto video.

Si mostra chiaramente che nel caso di questo lavoro la scelta di un set naturale, con determinate caratteristiche topografiche, sia indispensabile per poter comunicare e suggerire determinati sensi, simbolismi e significati, e arricchisce la performance coreografica in un modo che su un palco o in un contesto tradizionalmente legato alla danza non sarebbe stato possibile.

Questo continuo senso di ripetizione, di movimento drammatico sempre destinato a ripetersi, e se vogliamo speculare a se stesso, richiama molto da vicino la natura del movimento di *Waves* di Guerry e Ras. Le affinità tra le due opere emergono anche nell'uso di una palette di colori desaturata, e priva di toni squillanti e forti, che si avvicina a una sorta di monocromatismo, del resto evocato anche dalle scene con le statue viventi. La poetica, sebbene in Bourgeois sia più sofisticata, in entrambe le opere riguarda una circolarità e specularità del movimento che diventa metafora esistenziale e della vita.

[448] Si veda l'intervista: http://www.panthalassa.org/waves-poetry-on-the-sand/ (u.v.09/09/2021).

Figure 89-92. *Waves* (2015) di Bertrand Guerry et Thibaut Ras.

# III. 3 Tra Fiandre e Francia: itinerari della *screendance* belga nel cuore dell'Europa

In Belgio si assiste a una situazione diversa da quella della Francia. Maurice Béjart e il suo Ballet du XX° siècle avevano dal 1959 conquistato una posizione egemonica nel mondo della danza belga, prevalentemente per il vantaggio di essere il corpo di ballo dell'Opéra de La Monnaie. I fenomeni più nuovi di danza moderna allo stesso tempo sembravano mancare di unità nel confrontarsi con lo stile affermato dal Ballet du XX° siècle. Si deve anche considerare la disparità di mezzi economici e il diverso approccio che differenziava di molto la situazione dei coreografi belgi e francesi. Mentre in Vallonia i mezzi a disposizione sono piuttosto modesti, e le compagnie si sviluppano in modo piuttosto autonomo, le Fiandre pur uscendo gradualmente da una condizione di ruralità, avvertono molto forte una esigenza di affermazione identitaria[449].

Per questi motivi gli artisti degli anni Ottanta si muovono isolati, e facendo progressivamente affidamento su coproduzioni straniere, che attraverso festival e critici internazionali contribuiscono a far conoscere i loro lavori all'estero, nonostante l'ostacolo della lingua olandese[450].

Negli anni Ottanta in Belgio si struttura la realtà della nuova danza fiamminga[451] intorno ai quattro coreografi Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Alain Platel e Wim Vandekeybus[452]. La prima a imporsi sulla scena è stata la De Keersmaeker, che con i lavori *Fase* (1982) e *Rosas danst Rosas* (1983) si affermò internazionalmente. Fabre, oggi artista molto conosciuto per le sue controverse installazioni, debuttò poco dopo con *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984) e *De Danssecties* (1987), e

---

449 Cfr. Isabella Lanz e Katie Verstockt (a cura di), *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Stichting Ons Erfdeel, Rekkem 2003.

450 Cfr. Philippe Guisgand (a cura di), *La chorégraphie belge contemporaine: une danse entre*, online: http://acajou.org/wp-content/uploads/2016/04/Choregraphie_belge_Numeridanse.pdf (u.v. 13/09/2021).

451 Cfr. Josette Féral e Christian Biet (a cura di), *La vague flamande: mythe ou réalité?*, in «Théâtre/ Public», N° 211, Janvier-mars 2014, numero monografico.

452 Cfr. Élodie Verlinden, *La vague flamande: composer avec la danse*, in «Études théâtrales», nn. 47-48, 2010, 1-2, pp. 126-135.

nello stesso anno di quest'ultimo lavoro debuttò anche Vandekeybus con la sua prima produzione *What the Body does not Remember*. L'ultimo dei quattro a emergere è invece Platel, di cui *Bernadetje* (1996) è stato particolarmente apprezzato dal pubblico internazionale, e a questi quattro nomi si può aggiungere quello di Meg Stuart, coreografa newyorkese in quegli anni attiva a Bruxelles.

Al di là di ogni possibile distinguo di identità geografica e culturale tra paesi fiamminghi e Belgio, è interessante considerare che negli anni si è consolidata una disparità molto forte nelle sovvenzioni erogate a coreografi neofiti e già affermati, condizione che ha costretto i giovani della *vague flamande* a cercare finanziamenti soprattutto in Olanda, in Germania e in Francia, acquistando così maggiore influenza a livello internazionale e europeo[453].

Infatti, grazie soprattutto al teatro Kaaitheater di Bruxelles, il Belgio ha fatto parte di una serie di paesi europei che beneficiano di una rete di diffusione degli spettacoli performativi di grande qualità, e che non hanno esitato a promuovere queste arti attraverso conferenze e festival come il Klapstukfestival del 1982 a Bruxelles, o De Beweeging di Anversa, rinominato poi wpZimmer, che diventò il trampolino di lancio dei coreografi fiamminghi a partire dal 1984. Tali festival hanno permesso non solo di promuovere gli artisti belgi, ma anche di far conoscere, dopo il neoclassicismo di Béjart, grandi nomi della coreografia mondiale, tra cui Steve Paxton, Merce Cunningham, e tre coreografi tedeschi molto amati anche da Anne Teresa De Keersmaeker, Trisha Brown, William Forsythe e Pina Bausch. Se da un lato la presenza di coreografi americani in Belgio ha di certo contribuito a influenzare e aggiornare la ricerca dei belgi, dall'altro molti coreografi belgi hanno viaggiato negli Stati Uniti, prendendo contatto con le ultime tendenze artistiche e coreografiche, ad esempio la tecnica di Cunningham[454].

---

[453] Cfr. Pascal Gielen, Rudi Laermans, *Mythe en werkelijkheid van de "Vlaamse dansgolf"*, in «Ons Erfdeel», n.3, 1998, pp. 329-339. Parzialmente tradotto in francese e pubblicato con il titolo *Le mythe et la realite de la vague de la danse Flamande*, in «Carnet», 1/1/1999, e consultabile al link: http://sarma.be/docs/1284 (u.v.09/09/2021).

[454] Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Presses Universitaires du Septentrion, Villneuve d'Ascq 2007, p. 18.

Un certo internazionalismo viene quindi anche dalle fonti a cui si sono rifatti i giovani artisti fiamminghi nel loro tentativo di staccarsi dalla tradizione e dai canoni che caratterizzavano la scena fiamminga. Ad esempio De Keersmaeker, durante la sua formazione alla Tisch School of the Arts di New York, venne sedotta dalla danza minimalista di Lucinda Childs, che influenza le sue prime opere nella ripetitività dei gesti e dei movimenti, mentre in seguito, con *Elena's Aria* (1984), si avvicinerà al modello tedesco del Tanztheater di Pina Bausch. Fabre invece utilizza il linguaggio della *performance art*, appartenente alle arti plastiche e visive, e lo combina con le regole dello *spectacle vivant*.

In questo contesto, in cui la danza è in realtà solo uno degli elementi dell'opera, l'uso del film e della dimensione video diventa uno strumento in più, naturalmente incluso nella gamma delle tecniche e dei mezzi espressivi a cui gli artisti possono attingere.

Per quanto riguarda il panorama belga, i tre case studies selezionati sono le opere universalmente riconosciute come pietre miliari della videodanza belga, realizzati da coreografi e filmmaker che hanno saputo segnare una tendenza stilistica fortemente riconoscibile e impattante.

**Anne De Keersmaeker, *Fase* (2002)**

Il primo lavoro coreografico ideato da De Keersmaker fu *Asch*, autoprodotto con pochi mezzi nel 1980, e solo due anni più tardi debuttò con *Fase*[455]*, Four Movements to the Music of Reich*[456]. Nel 1983 fondò la sua propria compagnia Rosas, confermando l'interesse per una ricerca mirata a una rigorosa sperimentazione della fusione tra linguaggio coreografico e musicale, che sfocerà naturalmente nella collaborazione con il

[455] *Fase,* (Anne De Keersmaeker, 50 minuti, 2002 bastato sulla performance omonima del 1982), online: https://www.rosas.be/en/productions/361-fase-four-movements-to-the-music-of-steve-reich (u.v. 10/09/2021).

[456] Cfr. Philippe Guisgand, *Op. cit*., pp. 23-32.

compositore Thierry De Mey, di cui conosceva la sorella, la danzatrice Michèle Anne De Mey[457].

Attraverso Rosas l'artista ha definito una gamma di lavori molto ampia, andando a interloquire con strutture e composizioni musicali di diverse epoche, dalla musica antica fino ai motivi moderni più popolari. La sua pratica coreografica fa spesso uso di principi desunti dalla geometria, progressioni numeriche, elementi del mondo naturale e delle strutture sociali, per offrire una prospettiva personalissima dell'articolazione dei corpi nello spazio e nel tempo. E la collaborazione fruttuosa e duratura con Thierry De Mey ha aggiunto una dimensione e un'apertura supplementari al suo lavoro.

*Fase* è il titolo della performance con la quale la compagnia *Rosas* si fece conoscere internazionalmente. Il film, realizzato da Thierry De Mey nel 2002, è suddiviso in quattro sezioni, come la coreografia originale e come la composizione musicale minimalista di Steve Reich, ognuna delle quali ambientata in uno scenario differente: *Piano Phase* si svolge nel "Rosas" Performance Space di Vorst, *Come Out* nel nuovo edificio della Coca-Cola a Anderlecht, *Violin Phase* nella foresta di Tervuren e *Clapping Music* nel Felix Pakhuis di Anversa. I movimenti della videocamera contribuiscono a creare un nuovo spazio intorno ai danzatori, mentre il montaggio enfatizza le caratteristiche tipiche del linguaggio coreografico della Keersmaeker. Il regista riesce a riproporre attraverso il mezzo filmico la stessa potenza della coreografia, conservandone l'estetica distintiva e unica, e evidenziando il movimento ipnotico e circolare. L'effetto fortemente ipnotico è enfatizzato da De Mey attraverso uno stratagemma registico, grazie al quale ottiene una sorta di moltiplicazione delle danzatrici, giocando con le luci per ottenere ombre multiple che si muovono dietro le

---

[457] Tra i fondatori della compagnia Rosas nel 1983 è da menzionare anche Michèle Anne De Mey, sorella d Thierry De Mey, che insieme al regista Jaco Van Dormael ha a sua volta sperimentato ricerche di confine tra coreografia e cinema, il cui esempio più rappresentativo è *Kiss & Cry*. Come affermato da Thierry De Mey e Dormael stessi, dopo aver creato una breve sequenza di cabaret, ebbero «the idea to develop the piece into a full-length performance that would combine our two worlds: dance and cinema». (*UMS presents KISS & CRY. Original concept Michèle Anne De Mey and Jaco Van Dormael*, in *UMS Program Bookfall*, University of Michigan, Ann Arbor 2014, p. 27). L'opera è composta da diverse sperimentazioni fatte approfittando dell'ambiente e di accessori domestici, compresi giocattoli, usati come elementi scenografici e di una coreografia fatta unicamente utilizzando le mani, ottenendo un risultato di grande suggestione e poesia. Il suo lavoro coreografico è stato spesso il punto di partenza per molti film, come nel caso di di *Love Sonnets* (1993) *21 Études à danser* (1999) di Thierry de Mey e Face à Face (1989) di Eric Pauwels. Cfr. https://www.astragales.be/en/astragales/michele-anne-de-mey/ (u.v. 22/10/2021).

danzatrici[458]. Chiaramente la musica minimalista di Steve Reich, che costituisce la base su cui la coreografia è costruita, contribuisce ad enfatizzare il senso di ripetitività ossessiva, e corrispondentemente il regista segue e sottolinea quel ritmo attraverso i cambi di inquadratura secchi e cadenzati, senza uso di effetto fade in / fade out. Ed è proprio parallelamente alla musica minimalista, che il linguaggio cinematografico assume segni distintivi come la velocità del montaggio e la dinamica potente, insieme all'utilizzo di movimenti coreografici semplici e essenziali. Il passaggio duro tra un momento di azione e l'altro, ha contribuito a creare un tipo di ritmo visivo nuovo, creando una delle componenti più rappresentative dell'estetica di De Keersmaeker, e analogo alla cifra stilistica di Steve Reich, che attrae l'attenzione del pubblico risvegliando in esso una senso di familiarità piacevole per quel ritmo (fig. 93).

Ancora una volta, nella fase del violino, viene suggerita l'analogia della traccia, in questo caso lasciata dalla danzatrice su un pavimento ricoperto di sabbia che, talvolta

Figura 93. *Fase* (2002) di Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker.

[458] Alessandro Amaducci, *Screendance…,* op. cit., pp. 177.

ripreso dall'alto, effetto irrealizzabile in uno spettacolo dal vivo, finisce per rassomigliare a una sorta di dipinto.

L'aggiunta di una dimensione filmica per valorizzare le sue coreografie originali, è spesso utilizzata dalla Keersmaeker fin dal 1985 con *Répétitions*, girato da Marie André, e sviluppata in lavori come *Hoppla!* (1990), ad opera di Wolfgang Kolb, e *Rosas danst Rosas* (1997), diretto da De Mey.

**Thierry De Mey, *Prélude à la mer* (2009)**

Thierry De Mey è un compositore e filmmaker belga. Interessato alle possibilità espressive del movimento, ha sempre integrato e esplorato nel suo lavoro una ricca varietà di discipline. La sua ricerca musicale e filmica è guidata dal desiderio che il corpo possa sperimentare il ritmo, e attraverso questo svelare il significato musicale all'autore, al performer e al pubblico.

Una delle sue invenzioni più conosciute è un metodo di notazione musicale per il movimento, utilizzato in quei pezzi in cui gli aspetti visuali e coreografici hanno la medesima importanza dei gesti nel produrre i suoni. Questo è evidente in opere come *Musique de tables* (1987), *Silence must be!* (2002) e *Light Music* (2004).

La maggior parte della sua produzione riguarda la danza e il cinema. Spesso Thierry De Mey ha collaborato con coreografi, tra cui sua sorella Michèle Anne e Wim Vandekeybus, oltre alla De Keersmaeker, offrendo la sua collaborazione per ideare nuovi modi formali di rappresentare il loro lavoro.

L'opera di Claude Debussy, ispirata alla poesia omonima del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ha fornito l'ispirazione per *Prélude à la mer* (2009)[459] di Thierry De Mey e De Keersmaeker. L'idea di partenza è dunque un poema musicale sul tema dell'effimero, dell'assenza e dell'estinzione, poiché narra la storia dell'innamoramento di un fauno per alcune ninfe che potrebbero essere solo fantasmi di un sogno (fig. 94).

[459] *Prélude à la mer,* (Thierry De Mey, 20 minuti, 2009), online: https://vimeo.com/150997636 (u.v. 10/09/2021).

Figura 94. *Prélude à la mer* (2009) di Thierry De Mey.

La coreografia di De Keersmaeker, interpretata dai due performer Marc Lorimer and Cynthia Loemij, si è confrontata con lo scenario duro e catastrofico del Lago di Aral, un lago salato, tra Uzbekistan e Kazakistan, che sta seccandosi negli ultimi decenni e caratterizzato ormai da una bianca e arida distesa di sale.

Il protagonista principale è un fauno androgino, la cui androginia è suggerita dall'alternarsi tra l'interprete maschile e quella femminile, impegnato nell'impresa impossibile di afferrare ciò che è inesorabilmente destinato a svanire. Il set polveroso che una volta era mare, ora forma una steppa salata, fatta di paesaggi di terra crepata dal sole e dalle tempeste di sabbia, di cimiteri di relitti navali, di fari abbandonati nel deserto, e villaggi fantasmi semisepolti dal vento.

È un set che allo stesso tempo richiede e permette certe scelte coreografiche della De Keersmaeker, prima di tutto nel substrato di polvere, sale e sabbia che consente ai

performer di enfatizzare le tracce del loro movimento, come del resto avveniva anche nella terza parte di *Fase*, della stessa coreografa[460].

Anche Thierry De Mey riesce a valorizzare le caratteristiche più importanti del set, tenendo il punto di vista basso ad esempio e dando così una forte impressione tattile della durezza e aridità del suolo. Questo rimando continuo all'elemento della terra, potentemente orizzontale, evoca anche la dimensione animale del fauno[461].

Quando nel finale la riva è raggiunta dal protagonista, l'immagine del mare scompare, dissolvendosi gradualmente in un campo bianco.

**Wim Vandekeybus, *Blush* (2004)**

Wim Vandekeybus è il creatore di Ultima Vez, una compagnia teatrale e coreografica fondata a Bruxelles nel 1986. Sotto la sua direzione, sono state realizzate opere all'avanguardia della produzione di performance multimediale europea, tra cui *Monkey Sandwich*, *Oedipus/Bêt Noir*, *NieuwZwart* e *Booty Looting*, in cui musica, danza, arti visive e teatro sono combinate in misure diverse. Gli elementi essenziali caratteristici della ricerca di Vandekeybus sono la tensione e il conflitto della dimensione corporale con la dimensione mentale, attraverso concetti che rimandano a passione, fisicità, intuizione e istinto, ma in ogni lavoro assumono un diverso aspetto.

La visione di Vandekeybus è caratterizzata non solo da uno sconfinamento oltre i confini dell'arte, ma anche dalla continua ricerca, nel regno del corpo e dello spirito, di quella dialettica tra civiltà e animalità che contraddistingue la natura umana. Questi interessi derivano probabilmente dai suoi studi universitari in psicologia, dopo i quali si risvegliò in lui la passione per il teatro e per la danza, attraverso cui poteva meglio esprimere i contrasti e i conflitti tra corpo e spirito. Il punto di vista sul mondo preferito dal coreografo è quello degli animali, infatti, con le loro reazioni istintive, di autodifesa,

---

460 Sophie Walon, *Ciné-danses et sensations: Expériences multisensorielles dans le films de danse de Thierry De Mey*, in: Franck Boulègue e Marisa C. Hayes (a cura di), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en mouvement: recherches actuelles in ciné-danse*, Cambridge Scholars Publishings, Newcastle upon Tyne 2015, p. 16.

461 Walon, *Corporeal Creations in Experimental Screendance: Resisting Sociopolitical Constructions of the Body*, in: Douglas Rosenberg, *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, p. 325.

brutali e aggressive, e da quelle percezioni e prospettive animalesche sono astratti i movimenti che formano le sue creazioni. Per questo il teatro diventa per Vandekeybus il luogo deputato alla liberazione dell'animalità umana, abbassando la maschera della civiltà che la società impone. Ha saputo combinare in modo esemplare l'uso di immagini video e di spettacoli dal vivo, dimostrando una energia senza precedenti e una sensibilità inedita nel cogliere e trasmettere il ritmo, esprimendo al meglio i due linguaggi, video e coreutico. A questo ha contribuito una sua specifica ricerca musicale, che lo ha portato a collaborare con i Pink Floyd, e a utilizzare spesso per i suoi pezzi musica new wave e rock psichedelico.

Questa cifra di diversità è resa possibile dalla collaborazione di volta in volta con danzatori, artisti circensi, attori, musicisti e artisti provenienti da ogni settore disciplinare. Si tratta di un'attrazione per i mondi ibridi che sicuramente ha subito gli influssi di quella scena artistica degli anni Sessanta e settanta in cui gli artisti erano affascinati dal mondo della coreografia, producendo delle opere di confine, com'è il caso di Robert Morris con le sue sculture coreografate, o dei *tableaux vivantes* di Gilbert and George, senza dimenticare ovviamente le collaborazioni tra Robert Rauschenberg con John Cage e Merce Cunningham[462]. Se da un lato dunque il coreografo belga utilizza elementi narrativi tipici del film e della recitazione drammatica, basati specialmente sull'espressione del corpo, adattandoli alle sue abilità di coreografo, è il gesto a essere sempre alla base di questo processo interdisciplinare[463]. Diretto da Vandekeybus, con musica di David Eugene Edwards e testi di Peter Verhelst, *Blush*[464] persegue il risultato di un potente immaginario visivo e sonoro, combinando infatti elementi di danza, performance teatrale, testo, musica e aspetti tipici del linguaggio cinematografico, con una grande libertà compositiva (figg. 95-97).

Nel 2004 Vandekeybus girò un film basandosi sulla sua omonima performance del 2002, in cui alcune sequenze cinematografiche e filmate erano proiettate insieme allo

---

[462] Johannes Birringer, *Dance and Not Dance*, in «PAJ. A Journal of Performance and Art», Vol. 27, No. 2 (May, 2005), p. 22 (pp. 10-27).

[463] Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, New York 2011, p. 64.

[464] *Blush,* (Wim Vandekeybus, 52 minuti, 2004) online: https://www.youtube.com/watch?v=M3te9ORYmQI (u.v. 10/09/2021).

Figure 95-97. *Blush* (2004) di Wim Vandekeybus.

spettacolo dal vivo[465]. Attraversando tanto i paesaggi più celestiali della Corsica quanto i bassifondi più oscuri di Bruxelles, il film è l'esplorazione di un inconscio profondo e selvaggio, fatto di foreste mitiche, di istinti in conflitto e di immaginazione, e dove la mente finisce per sottostare alle ragioni del corpo. Partendo dall'osservazione dei rapporti di forza che si instaurano durante eventi conviviali, pranzi, feste, le dinamiche sociali vengono trasformate in campi di battaglia, dove sono sfogati in maniera incontrollata istinti animaleschi e comportamenti irrazionali e primordiali, innescando una riflessione sulla natura animale dell'uomo e sul suo rapporto con essa: «la natura ritorna ad essere il luogo dell'inconscio ferino e l'acqua il terreno ideale dove i corpi si abbandonano per liberarsi temporaneamente dal peso del mondo»[466].

Mettendo in scena una immaginaria festa di fidanzamento, il film segue i corpi mentre superano gli eccessi del festeggiamento, fino a trasformare il matrimonio in un funerale. In questo caso la trasformazione grottesca dei gesti di celebrazione e di dolore dimostra come il regista sia riuscito a portare il linguaggio del cinema in un *dancefilm*, e come l'espressività del corpo riesca a sostituirsi all'uso della recitazione verbale e teatrale di solito caratteristica di questo tipo di narrazione [467].

I performer passano continuamente attraverso metamorfosi animalesche, alternando nelle varie sequenze di danza movimenti di attrazione, confronto e repulsione. Il regista è riuscito nell'intento di creare un prodotto ibrido, che incorpora i differenti linguaggi del videoclip musicale, della video arte, del cinema indipendente e, ovviamente, delle performance coreografiche. Grazie al sapiente uso della videocamera, la danza attraversa un processo di contestualizzazione in scenari naturali e urbani, e arricchisce il suo potenziale espressivo in un modo che sarebbe irrealizzabile sul palco o in uno spettacolo dal vivo.

---

[465] Irina O. Rajewsky, *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*, in: Lars Elleström (a cura di), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave MacMillan, London 2010, p. 56.

[466] Alessandro Amaducci, *Screendance…,* op. cit., pp. 114-115.

[467] Brannigan, *Dancefilm...*, op.cit., p. 99.

# III. 4 Ricerche e sperimentazioni in Italia dagli anni Ottanta a TikTok

Per quanto riguarda la situazione italiana, la sperimentazione di videodanza avviene con un certo ritardo rispetto a realtà più avanzate come Francia e Gran Bretagna. Se si eccettuano infatti le prime rozze e primitive combinazioni di danza e televisione, iniziate dalla fine degli anni cinquanta e poi sviluppatesi in un linguaggio più sofisticato di danza televisiva solo alla fine degli anni sessanta, manca, o è di portata molto limitata e circoscritta, una vera e cosciente sperimentazione di un linguaggio nato da quello video e da quello coreografico. D'altra parte, sono mancati anche programmi televisivi di approfondimento e divulgazione della danza, se si eccettuano alcune rare eccezioni, che invece furono una delle preoccupazioni principali della televisione di cultura in Gran Bretagna. Grande stimolo per la conoscenza e per la pratica della videodanza, e soprattutto per la sua comprensione come nuovo linguaggio, fu senza dubbio la nascita nel 1990 del festival Il Coreografo Elettronico, che ebbe il merito non solo di far conoscere questa nuova forma d'arte ma di strutturare una salsa rete di rapporti e connessioni con le scene internazionali più avanzate.

**Uno sguardo sulla danza in televisione in Italia**

Nello stesso anno in cui *Carosello Napoletano* viene tradotto da spettacolo teatrale a film musical, il 1954, incomincia la messa in onda di trasmissioni televisive in Italia, attraverso la RAI, che costituirà nei decenni seguenti una continua occasione di sperimentare combinazioni tra danza e regia televisiva, inizialmente secondo modalità più goffe e banali, raggiungendo in seguito picchi di buona qualità tecnica e creativa, per poi incalanarsi nella deriva commerciale della televisione degli ultimi decenni.

Come annotato da Pontremoli, dall'incontro di televisione e danza possono verificarsi in genere due fattispecie principali: una in direzione di ciò che si può chiamare

«videomemoria»[468], ovvero trasmissione e conservazione della danza per consentire una fruizione successiva di alcuni momenti creativi, e l'altra come «prodotto che pensa al futuro, che ipotizza una fruizione differita dei suoi contenuti e viene quindi strutturandosi, per le scelte post-produttive, come un'opera alquanto vicina alla videodanza»[469], quando la diretta televisiva è combinata con riprese particolari che integrano il materiale originale.

Attraverso lo studio di queste iterazioni tra danza e televisione in Italia, è stata individuata una forma di varietà musicale, nato già nel primo decennio di attività della televisione italiana, che si è mantenuto attraverso molteplici mutazioni sino al giorno d'oggi. Tale forma è stato il contenitore di diversi episodi che potrebbero essere definiti di videodanza, ovvero numeri coreografici sulle note di musica pop o jazz, agli inizi, ma anche di altri generi spostandoci verso l'era contemporanea. Proprio dall'analisi di questo fenomeno di intrattenimento è possibile, secondo Pontremoli,

> interrogare due tipi di fonti fra loro interconnesse: il corpo-archivio danzante sul teleschermo, con i depositi memoriali consapevoli o inconsapevoli di cui è portatore, e l'archivio audiovisivo in grado di sovrapporre a quella del corpo una memoria sociale e virtuale[470].

Inizialmente, gli episodi di danza e balletti all'interno di questi spettacoli funzionano come contrappunti alla presenza centrale di un comico, oppure come intermezzi tra gli sketch e le parti in cui il presentatore è protagonista, ma con *Fantastico*, tra gli anni ottanta e novanta, il balletto diviene il fulcro del programma, scandendone il ritmo sotto varie forme «dalla coreografia delle sigle di apertura […] al balletto tematico all'incirca a metà dello spettacolo, passando dal quadro vivente, il siparietto, il numero *ad hoc* con l'ospite di turno»[471].

---

[468] Alessandro Pontremoli, *La danza tra vecchie e nuove tecnologie*, in Andrea Balzola e Annamaria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2019, p. 387.

[469] *Ibidem*.

[470] Alessandro Pontremoli, *Il modern jazz televisivo in Italia*, in: *Idem* e Adriana Cava (a cura di), *La danza jazz. Storia, cultura, tecniche*, Aracne, Roma 2014, pp. 101-129: pp. 103-104.

[471] Ivi, p. 107.

I primi spettacoli con balletti e numeri di danza degli anni cinquanta, come *Un due Tre* (1954), *Invito a Bordo* (1956), *Canzonissima* (1958)[472] (fig. 98 ), ricalcano i modelli di varietà costituiti dall'avanspettacolo teatrale popolare fino all'avvento dell televisione, in cui venivano eseguiti numeri coreografici molto superficiali con ballerine seminude, costumi sfarzosi e tecniche di ripresa  poco pretenziose.

È interessante constatare come la forma della danza televisiva muta parallelamente al mutare della società italiana del dopoguerra – ancora una volta emerge il rapporto tra *xiang* e *xing* – investita dal boom economico, in cui alla trasformazione dello stato sociale e economico della popolazione corrispondono anche profondi mutamenti dei costumi e della percezione del pudore – si pensi ad esempio all'ombelico scoperto di Raffaella Carrà e alle sue coreografie provocatorie e allusive, oppure alla sensualità delle sorelle Alice e Ellen Kessler[473] – in parte come accadeva, forse più coraggiosamente, in Gran Bretagna, dove era in atto già da tempo un processo di emancipazione femminile più avanzato[474].

Dal punto di vista tecnico, *in primis* con la sigla di *Canzonissima 70*, *Ma che musica, maestro!* coreografata da Gisa Geert[475] (fig. 99 ), si può assistere negli anni settanta al crescere della padronanza con cui i registi osano nuove soluzioni in accordo con le coreografie, abbandonando gradualmente la grammatica dell'avanspettacolo, grazie anche alla diffusione della *danza jazz*, che «libera il corpo da strutture e codici rigidi» e in cui «la libertà delle forme e dei passi ingloba ora i ritmi, gli impulsi e gli spasmi propri di una danza creativa, regolata solo dal rapporto con la musica»[476]. Questo processo porta a cambiamenti tecnici, consistenti, come si vede in *Ma che musica, maestro!,* nell'abbandono della telecamera fissa a favore di movimenti più frenetici e

---

[472] *Tornerai* di Anna D'Amico, *Canzonissima* (1958), online: https://www.youtube.com/watch?v=E5acQ2rVoGI (u.v. 15/1/2022).

[473] Cfr. ivi, pp. 110-111, 116.

[474] Cfr. la recente mostra *The Miniskirt Myth*, tenutasi al Victoria & Albert Museum di Londra tra il 2019 e il 2020.

[475] Cfr. online https://www.youtube.com/watch?v=DypM_LiZg8M (u.v. 16/01/2022).

[476] Alessandro Pontremoli, *Il modern jazz televisivo in Italia*, op. cit., p. 114.

liberi della telecamera, uso dello zoom, e ricorso a punti di vista eccentrici e stranianti rispetto alle abitudini visive del telespettatore.

È necessario fare una considerazione: se è vero che il linguaggio televisivo e quello coreutico sembrano agli antipodi, popolare e di massa l'uno, elitario l'altro, ripetibile e riproducibile l'uno, legato all'*hic et nunc* l'altro, in realtà è stato sottolineato come la televisione possa essere un canale privilegiato proprio per diffondere la conoscenza della danza tra un pubblico più vasto , e in questo ha aperto la strada in Italia un programma come *Maratona d'estate* (1978-1999), condotto da Vittoria Ottolenghi alla scoperta e all'approfondimento di personalità d'eccezione della danza e del balletto, come Rudolf Nureyev e Vladimir Vassiliev, attraverso un taglio documentaristico che ha contribuito a educare il gusto italiano[477], per certi versi affine alle operazioni che sarebbero state prodotte da Channel 4 in Gran Bretagna.

L'inizio di un depauperamento qualitativo dei programmi televisivi incomincia negli anni ottanta, con la nascita di molti canali commerciali, la cui vita e prosperità si basa ovviamente sull'audience e sugli introiti ricevuti dalla pubblicità. In una sorta di proposta dell'estetica post-moderna sul piano della danza televisiva, le prime edizioni di *Fantastico* (1979-1992) (fig. 100 ), le cui coreografie sono firmate da Gisa Geert, e in seguito da Franco Miseria, mettono in scena vari stili di danza – danza jazz, accademica, aerobica – ambientati spesso in sale discoteca o palestre di *fitness*, in reazione al periodo di austerità degli anni settanta, e conformandosi a quello che sarà il gusto degli anni ottanta, teso alla rivalutazione dell'individualismo, spesso con toni superficiali e chiassosi[478].

È in questo periodo che si ideano e si realizzano i primi programmi di quella corrente che sarà chiamata *trash tv*, tv spazzatura, costellata di prodotti di bassa qualità e spesso fortemente sessualizzati, dal valore artistico quasi nullo ma funzionali per attrarre *audience* massicce[479]. Questa situazione è stata in parte migliorata con la comparsa di programmi basati sul *talent scouting* o *talent grooming*, come *Saranno famosi* e poi

---

[477] Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza tra vecchie e nuove tecnologie*, op. cit., p. 386.

[478] Cfr. Ivi, p.121.

[479] Sul decadimento della televisione italiana negli ultimi anni si veda: Giorgio Simonelli, *I peggiori anni della sua vita. La televisione italiana del nuovo millennio*, Effatà Editrice, Cantalupa 2004.

Figura 98. *Tornerai* di Anna D'Amico, *Canzonissima*, 1958.

Figura 99. *Ma che musica, maestro!* , *Canzonissima*, 1970.

Figura 100. *Fantastico*, 1983.

*Amici di Maria de Filippi* (dal 2001 a oggi), in cui l'attenzione verrà riportata sulla qualità tecnica dei performer, e delle esibizioni coreutiche e canore[480].

## Sperimentazioni di videodanza in Italia dagli anni Ottanta

In Italia, se escludiamo le iterazioni di danza e TV, allo sviluppo delle ricerche di danza contemporanea tra gli anni Settanta e Ottanta non corrisponde uno sviluppo parallelo delle sperimentazioni di *screendance*, come invece avviene in altri paesi europei, come abbiamo visto. Se nel 1970 Anna Sagna fonda il Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter nella celebre scuola di Torino[481], sono spesso gli artisti italiani formati all'estero che portano in Italia germi delle nuove ricerche coreutiche internazionali, come nel caso eclatante di Elsa Piperno, cofondatrice insieme a Joseph Fontano del gruppo Teatrodanza Contemporanea a Roma nel 1972, le cui coreografie in repertorio sono create da lei e da Joseph Fontano[482]. In questo scenario avviene un episodio estremamente rilevante per le generazioni di coreografi e danzatori futuri: il lungo soggiorno di Carolyn Carlson in Italia e la sua pluriennale collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia, dove venne chiamata dal direttore artistico negli anni 1980-1984[483], dando inizio a quel vero e proprio laboratorio di danza sperimentale che fu il Teatrodanza La Fenice. Per i suoi spettacoli, infatti, Carolyn Carlson coinvolgerà performer e danzatori italiani, disseminando in un certo senso il nuovo linguaggio della danza contemporanea e del teatrodanza tra quelli che sarebbero stati i maestri del futuro, come Michele Abbondanza[484], Francesca Bertolli, Roberto Castello, Giorgio Rossi, Raffaella Giordano e Roberto Cocconi, che nel 1985 avrebbero formato la compagnia Sosta Palmizi per proseguire quella esperienza e tracciare le fondamenta della danza contemporanea italiana. Mentre in Gran Bretagna iniziava la gloriosa stagione di Dance

---

480 Cfr. Alessandro Pontremoli, *Il modern jazz televisivo in Italia*, op. cit., pp. 125-126.

481 Cfr. Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Milano 2007, p. 22.

482 Cfr. Ann Turnbull, *Nuova danza, danza d'autore: Italia,* in Mario Pasi, Domenico Rigotti, Ann Turnbull (a cura di), *Danza e Balletto*, Jaca Book, Milano 1998, ad vocem pp. 289-296: p. 292.

483 *Ibidem.*

484 Su Michele Abbondanza e la sua avventura con Sosta Palmizi si veda Elena Cervellati, *Abbondanza/ Bertoni*, L'Epos, Palermo 2005.

for the Camera alla BBC, in Italia i coreografi di Sosta Palmizi, soprannominati «i nipotini di Carolyn Carlson» riuscirono a proporre ben un minuto di coreografia all'interno delle puntate di Obladì Obladà[485], trasmissione di Rai1 del 1985 piuttosto attenta ai nuovi scenari artistici, in particolare rispetto ai nuovi mezzi digitali[486].

Pur non essendosi occupata direttamente di video, alcuni lavori di Carolyn Carlson sono stati registrati in video. Il popolarissimo *Blue Lady* (1983), realizzato apposta per il Teatro La Fenice, fu ripreso parzialmente dal regista Charles Picq nel 1985 in un film prodotto da Maison de la Danse[487], mentre nel 1983 André S. Labarthe realizzò un film in cui, nella forma di un falso film noir, includeva filmati e tralci di interviste di Carolyn Carlson girati durante la preparazione di *Blue Lady*. Ma è nel 1986, sulla scia del grande successo della performance di Carolyn Carlson, che lo stesso regista Charles Picq realizzò *Song*[488] (1986), un dancefilm incentrato unicamente su Carolyn Carlson mentre interpretava sequenze di *Blue Lady*, sfoggiando numerosi trucchi tecnici video ed estetici, come la ripresa attraverso le tapparelle così dette alla veneziana, e narrando i movimenti coreografici di Carolyn Carlson «par des surimpressions, des arrêts sur image, des ralentis et des accélérés qui confinent à l'onirisme»[489] (fig. 101).

Tuttavia, come già accennato, sebbene la danza contemporanea si continui a sviluppare in Italia non disdegnando le più ampie contaminazioni con teatro, performance art e nuove tecnologie[490] - soprattutto, e per merito di Carolyn Carson, con il genere della teatrodanza, ovviamente legata a una dimensione del palco e dello spettacolo dal vivo -

---

485 Cfr. Marinella Guatterini, *Arriva il ballo del pollaio*, in «L'Unità», 8 maggio 1985, p. 13.

486 Cfr. Paola Lagonigro, *Obladì Obladà e Immagina: sperimentazioni tra video e computer art in tv*, in «Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 8, ottobre 2020, online: https://webzine.sciami.com/obladi-oblada-e-immagina-sperimentazioni-tra-video-e-computer-art-in-tv/ (u.v. 13/09/2021).

487 *Blue Lady*, (regia: Charles Picq, coreografia: Carolyn Carson, 1985), online: https://www.youtube.com/watch?v=aKkOEoouTnw (u.v. 14/09/2021).

488 *Song*, (regia: Charles Picq, coreografia: Carolyn Carson, 1986), online: https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/song (u.v. 15/09/2021).

489 Sophie Geneviève Walon, *Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, tesi di dottorato, Université de recherche Paris Sciences et Lettres, Paris 2016, p. 237.

490 Su questo aspetto cfr. Giulia Taddeo, *Introduzione*, in Elena Cervellati, Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Edizioni Ephemeria, Macerata 2020, pp. 9-10.

Figura 101. *Blue Lady* (1984) di Carolyn Carlson.

la produzione e fruizione di *screendance* è limitata prevalentemente a prodotti stranieri, la cui diffusione sarà limitata dagli anni Novanta ai festival, rivolti a pochi addetti ai lavori, e alla raccolta di pochi archivi. In alcuni casi, ricerche in effetti distanti dalla *screendance*, potevano occasionalmente trovarsi in una posizione con essa tangente: il gruppo Studio Azzurro si occupò sin dalla sua nascita nel 1982 di video applicato alla creazione di opere interattive[491], che potevano comunque incrociarsi con la danza, come avvenne per esempio con *Danze per racchetta* (1988) con la danzatrice Valeria Magli.
Infatti, in Italia negli anni Ottanta si assiste ai tentativi più fantasiosi di interazioni tra video, danza, teatro e videoarte, e alcuni membri di Magazzini di Tiezzi e Lombardi, Falso Movimento di Mario Martone e Studio Azzurro nel momento in cui collaborano con Giorgio Barberio Corsetti, si concentrano sul concetto di *ambiente*, cimentandosi con diverse ibridazioni crossdisciplinari sempre attente alla relazione performer-nuova tecnologia[492]. Un'altra personalità che negli stessi anni sondava le possibilità espressive delle ibridazioni tra danza e nuovi strumenti tecnologici è stato il coreografo Ugo Pitozzi, formatosi assimilando le lezioni di Steve Paxton, Simone Forti e Merce Cunningham tra gli altri. Tra i primi a lavorare con proiezioni video in scena, nel suo

[491] Angela Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2002, p. 217.

[492] Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza tra vecchie e nuove tecnologie*, in Andrea Balzola e Annamaria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2019, p. 390.

lavoro *Amnesia Hotel* (1983-84), le opere di Pitozzi hanno un carattere installativo, basato sul dialogo tra corpoeità materiale dal vivo e corporeità virtuale nel video, e non proprio aderente ai canoni della videodanza[493].

In alcuni casi tuttavia parlare di videodanza potrebbe apparire scorretto. Prendendo come esempio l'opera di Studio Azzurro *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* (1998)[494], il suo cuore è l'interazione di una vera performance di danza dal vivo, coreografata da Roberto Castello, con alcune proiezioni video interattive, marchio di fabbrica di Studio Azzurro, e dunque più che videodanza si tratta di una interazione tra performer e immagini video e proiettate in un ambiente spettacolare in cui però «la dureté temporale obbligata dalla sincronizzazione dei materiali sonori e visuali riporta questi esperimenti nell'ambito di una produzione strutturalmente tradizionale»[495]. In altri casi, ad esempio in *Il combattimento di Ettore e Achille*, opera videomusicale di Studio Azzurro con coreografia di Virgilio Sieni, presentata al TT.VV. Festival di Riccione del 1989, vengono utilizzati due schermi video, che diventano due punti di vista contemporanei puntati, come occhi, sull'epico combattimento tra Ettore e Achille, talora coincidendo, come succede allo sguardo umano, talora dissociandosi scambiandosi, come avviene nel pensiero.

Con l'esperienza di Sosta Palmizi si forma anche Roberto Castello, che nel 1993 fonda l'associazione di artisti ALDES, con l'obiettivo di produrre e promuovere

> opere di sperimentazione coreografica con particolare attenzione alle forme di confine fra danza e arti visive, danza e nuove tecnologie, danza e teatro, realizzando spettacoli, video, installazioni, performances e manifestazioni che hanno come oggetto il corpo, il movimento e la loro rappresentazione[496].

---

493 Cfr. Enrico Pitozzi, *Quella misura di luce. Conversazione con Ugo Pitozzi*, in «Digicult», 1/3/2011. Online: http://digicult.it/it/digimag/issue-062/that-measure-of-light-a-conversation-with-ugo-pitozzi/ (u. v. 12/02/2022).

494 *Il fuoco, l'acqua, l'ombra* ( Studio Azzurro, coreografia di Roberto Castello, 1998) online: https://youtu.be/QnRD47if1l4 (u.v. 22/01/2022).

495 Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza tra vecchie e nuove tecnologie*, op. cit., p. 391.

496 Cfr. online: https://www.aldesweb.org/bio/ (u.v. 24/10/2021).

Il percorso di ricerca di Castello interessa la messa in discussione dell'atto coreografico attraverso i diversi formati con cui viene comunicato e fruito, e quindi negli incontri con altri mondi semantici, come teatro, performance in strada, video e televisione. Essendo la concezione di *danza,* cui arriva Castello, inclusiva di «tutto ciò che attiene alle rappresentazioni del corpo umano»[497] può comprendere anche i mezzi di cinema, video, formati digitali e quant'altro.

Perseguendo la realizzazione di performance multimediali nate dalla commistione tra ricerca coreografica e interesse per il rapporto tra corpo e tecnologia, anche la coreografa Ariella Vidach ha prodotto alcune opere di videodanza attraverso la sua compagnia AiEP, fondata a Milano nel 1996, in collaborazione con il regista Claudio Prati, per esempio *Elicon Silicon* del 1993[498], prediligendo però nel tempo la ricerca sulle potenzialità della realtà virtuale applicata alla coreografia, nel senso di un superamento del ricorso alle nuove tecnologie come mero accessorio estetico, che era avvertito dalla Vidach come un limite[499] (fig. 102).

Figura 102. Elicon Silicon (1994) di Ariella Vidach.

---

[497] Cfr. Gaia Clotilde Chernetich, *"Danze nel presente", un documentario su Roberto Castello*, 22 marzo 2017. Online: https://www.teatroecritica.net/2017/03/danze-nel-presente-un-documentario-su-roberto-castello/ (u.v. 24/10/2021).

[498] *Elicon Silicon*, Claudio Prati e Ariella Vidach, 1993. Online: https://vimeo.com/5123907 (u. v. 24/10/2021).

[499] Cfr. Ariella Vidach e Claudio Prati, *Video e Coreografia: il rapporto tra coreografo e regista*, in «Biblioteca Teatrale», ottobre/dicembre 1996, p. 70.

Una tale sporadicità di una ricerca artistica più spiccata verso il contemporaneo, può essere spiegata anche considerando una certa miopia delle politiche culturali italiane, poco inclini a investire in cultura contemporanea, come invece era stato fatto, seppure in modo differente, in Gran Bretagna e in Francia. Negli anni Ottanta, infatti, l'Italia era probabilmente ferma sul concetto culturale e soprattutto economico del *Made in Italy*, che si basava sull'esportazione nel mondo delle eccellenze della moda, del design, del cibo italiano, un modo per aumentare la propria influenza politica nel mondo. L'arte contemporanea fu compresa in questo quadro solo marginalmente, con il fenomeno pittorico della Transavanguardia, guidato dal critico Achille Bonito Oliva, che professava un ritorno alla figurazione, e un rifarsi alle scuole pittoriche storiche.

## Un caso di residenza digitale in Italia: Is*adora - The TikTok Dance*

Proprio approfittando delle limitazioni imposte dalla pandemia, e dunque trasformando in occasione questo periodo di crisi mondiale, nel 2020 è nato in Italia un nuovo progetto chiamato Residenze Digitali, proposto dal Centro di Residenza della Toscana (le Associazioni Armunia e CapoTrave/Kilowatt), insieme ad AMAT e Anghiari Dance Hub, con l'obiettivo di stimolare «gli artisti a mettere in campo situazioni alternative, modelli ibridi con i quali far interagire il pubblico»[500], sperimentando dinamiche di creazione nei nuovi spazi digitali, in un momento in cui era impossibile muoversi, incontrarsi, lavorare insieme secondo il modo abituale, vista la chiusura dei teatri, e dei luoghi di creazione e di fruizione della danza, inaccessibili fisicamente.

Tra i sei progetti vincitori è particolarmente rilevante ai fini della nostra ricerca il progetto *Isadora - The TikTok Dance Project* (fig. 103), focalizzato esattamente su TikTok e sulle potenzialità creative e didattiche della piattaforma nell'ambito della danza. Il progetto, ideato da Giselda Raniera e Simone Pacini, ha assunto la forma di una residenza artistica digitale, divisa principalmente in due fasi: la prima nel luglio 2020 e la seconda tra ottobre e novembre 2020. Durante ogni fase furono pubblicati su

[500] Vedi: *Bando Residenze Digitali. Comunicato stampa*, 2020, online: https://armunia.eu/archivio-comunicati-stampa/bando-residenze-digitali/ (u.v. 11/10/2021).

Figura 103. *Isadora. The TikTok Dance Project*, 2020.

TikTok due video a settimana, monitorando l'andamento delle reazioni degli utenti[501]. *IsaDora - The TikTok Dance Project* si è poi concluso a dicembre 2020 con un evento finale in cui si è tenuto un incontro di riflessione sulle potenzialità e i limiti di questo progetto.

I video, in generale, pubblicati sotto l'account TikTok @isadora.danceme, cercavano di riproporre i meccanismi classici dell'ecosistema di TikTok, partendo dalle forti capacità espressive del viso di Ranieri. Se da un lato il progetto, piuttosto ambiziosamente, si proponeva di realizzare «un video finale del progetto che mostrasse un corpo comunitario ossia un corpo le cui parti, interscambiabili, sarebbero state formate dai vari repost dei follower di IsaDora»[502], dall'altro l'interazione degli utenti TikTok è stata piuttosto limitata, e i video non hanno dato luogo a grandi fenomeni di condivisione e imitazione, e tantomeno innescato dinamiche di diffusione virale come

[501] Cfr. Federica Scaglione, IsaDora danza su TikTok-Intervista a Giselda Ranieri, 12 ottobre 2020, online: https://birdmenmagazine.com/2020/10/12/isadora-danza-su-tiktok-intervista-a-giselda-ranieri/ (u.v. 11/10/2021).

[502] *Ibidem.*

sperato. Ranieri infatti ha notato che «spesso le interazioni vengono fatte solo con i componenti della propria "bolla", principalmente perché l'algoritmo di TikTok è potentissimo e ti mostra solo certi video. Altrimenti si cerca l'interazione con gli influencer sotto i quali ci sono grossissimi giri di soldi»[503]. Questo suscita una riflessione su quanto i movimenti dei flussi di visualizzazioni e condivisioni di TikTok, e dunque anche la capacità di innescare dinamiche virali, che dipendono dall'algoritmo, potrebbero anche essere legati a una sorta di carattere spontaneo e *casual* dei frammenti video di TikTok, che il progetto *Isadora - The TikTok Dance Project* non aveva, essendo in fondo stato deciso e programmato per lungo tempo, e forse sembrando troppo artefatto e "finto", o pretenzioso, dal pubblico usuale di TikTok. Perciò, nonostante il progetto non sia riuscito come i creatori avevano previsto, i risultati si rivelano comunque interessanti, per comprendere meglio le possibilità di cooperazione tra la videodanza e un *social* come TikTok.

**Il progetto di Aterballetto sulla videodanza durante la pandemia**

L'era pandemica che stiamo, nostro malgrado, attraversando ha costituito un'occasione per sperimentare nuovi territori esplorativi anche per il centro di produzione coreografico italiano Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto. Aterballetto ha tutti i soci fondatori di natura pubblica, e questo indirizza naturalmente il suo operato verso l'interpretazione di

> una politica culturale e non solo una missione artistica. Per rispondere agli investimenti del Ministero della Cultura, della Regione Emilia-Romagna e del Comune di Reggio Emilia con una visione strategica sul piano territoriale, nazionale e internazionale. Per dare vita ad un'istituzione nuova, capace di assumere funzioni di promozione e sviluppo della danza nel nostro Paese, e di proiettare l'immagine della danza italiana con i suoi artisti sul piano internazionale[504].

[503] *Ibidem.*

[504] Cfr. online: https://www.aterballetto.it/chi-siamo/ (u.v. 20/01/2022).

Nel 2020, vista la situazione emergenziale in cui contatti sociali e spostamenti sono stati forzatamente rivoluzionati o limitati dalla situazione sanitaria, Aterballetto ha prodotto due opere di videodanza – *1 meter CLOSER* (fig. 104) di Diego Tortelli e *The Other Side* di Saul Daniele Ardillo – delle quali è stata subito riconosciuta la grande popolarità raggiunta, e soprattutto la capacità di raggiungere un pubblico solitamente non interessato alla danza. Da qui è nata anche la collaborazione con Numeridanse, magazine online sulla danza, tenendo ogni settimana, da metà novembre 2020 a metà febbraio 2021, uno spazio dedicato ai capolavori della videodanza sulla pagina web e su quella Facebook[505].

Figura. 104. *1 meter CLOSER,* Diego Tortelli (2020)

[505] Cfr. online: https://www.aterballetto.it/en/scheda-produzione/dance-on-screen/ (u.v. 20/01/2022).
Sono state caricate online le seguenti opere, una a settimana: *Why Can't We Get Along* (coreografia: Benjamin Millepied, regia: Aaron Duffy, Bob Partington, 2018); *One Flat Thing, Reproduced* (coreografia: William Forsythe, regia: Thierry de Mey, 2006); *Le P'tit Bal* (coreografia: Philippe Decouflé. Regia: Philippe Decouflé, 1993); *Rosas Danst Rosas* (coreografia: Anne Teresa De Keersmaeker, regia: Thierry De Mey, 1997); *Showtime at Ouagadougou* (coreografia: Philippe Ménard, regia: Philippe Ménard, 2009); *Deep End Dance* (coreografia: David Bolger, regia: Conor Horgan, 2010); *Stronger* (coreografia: Wilkie Branson, Joel Daniel, regia: Wilkie Branson, 2009); *Cavale* (coreografia: Yoann Bourgeois, regia: Adrien Mondot, 2010); *Inside Dance* (coreografia: Fejes Ádám, regia: Gaál Mariann, Reich Dániel, 2012); *Folk You* (coreografia: Suzanne Cleary, Peter Harding, regia: Jonny Reed, 2013); *Dom Svodobe* (coreografia: Iztok Kovač, regia: Thierry De Mey, 2000); *Kiss&Cry* (coreografia: Michèle Anne De Mey, regia: Jaco Van Dormael, 2012).

*1meter CLOSER* è stato trasmesso sulla rete televisiva Rai 5 il 29 aprile per festeggiare il Giorno Internazionale della Danza. La caratteristica più peculiare è che tutti i professionisti – coreografo, regista, compositore e danzatori – hanno creato la performance dal 24 marzo al 21 aprile 2020 da remoto, dalle proprie abitazioni a Milano, Torino, Londra, Reggio Emilia e Lerici, ove erano costretti dal lockdown. Proprio il tema del confinamento, della rinuncia forzata a una delle caratteristiche più rappresentative e necessarie del genere umano, l'affettività fisica, il bisogno di socializzare, di esprimere emozioni attraverso il corpo, ha portato gli artisti a creare un'opera basata proprio sull'esaltazione del corpo come veicolo di emozione, di violenza come di affetto – pugni e carezze sono i due estremi attorno a cui ruotano le coreografie – in una sorta di reazione opposta a quanto stava succedendo, per comprendere, metabolizzare, criticare quel famoso distanziamento sociale di un metro che iniziò a governare le nostre vite, e rispondere con un abbraccio virtuale verso il mondo. Il lavoro fu suddiviso in tre fasi ideali, dal titolo: "isolation and restriction", "looking outwards" e finalmente "hope and vision to a different future"[506].

Il successo di *1 meter CLOSER* è stato poco dopo bissato da un altra opera di videodanza prodotta da Aterballetto, *The Other Side* di Saul Daniele Ardillo (figg. 105-106), anche questa trasmessa su Rai 5 ma il 25 giugno 2020. In questo caso il centro intorno a cui girano le coreografie è un muro, classica metafora di separazione, in questo caso violentemente fisica. I danzatori si confrontano e si scontrano con il muro alla disperata ricerca di abbatterlo o aggirarlo e ricongiungersi l'uno con l'altro, fatto che alla fine avviene con il gesto di unione dell'abbraccio, liberatore, ma anche da sempre necessità biologica umana.

Come nota il coreografo Saul Daniele Ardillo, la anomala situazione di separazione in cui gli artisti sono stati costretti a creare, ha però innescato un processo virtuoso basato sulla fortissima empatia e condivisione di una grande energia creativa che ha unito i professionisti coinvolti, nonostante le difficoltà del lavorare insieme tramite teleconferenza. Paradossalmente proprio un evento che ha separato le persone, ha dato

[506] Cfr. online: https://www.aterballetto.it/en/scheda-produzione/1-meter-closer-screendance-aterballetto/ (u.v. 20/01/2022).

Figure 105-106. *The Other Side*, Saul Daniele Ardillo (2020)

modo ad esse di trovare maggior forza e energia nella condivisione del momento creativo, anche in funzione di opposizione e contrasto alla drammatica situazione:

> Paradoxically, this situation of slowing down, closure and isolation created the opposite effect: it taught us how to communicate, so it heightened listening and empathy. It was "easy" but above all fun to teach movements in videoconferencing, for the joy of doing it but also for the joy of seeing empathy in doing it[507].

Di certo la grande attenzione con cui il pubblico generico, non esperto o amatore di danza, ha accolto queste opere deve essere connesso con il senso di condivisione

[507] Cfr. online: https://www.aterballetto.it/en/scheda-produzione/the-other-side/ (u.v. 20/01/2022).

emotiva del dramma della pandemia che ha toccato tutti allo stesso modo, almeno nella fase iniziale, e dunque parlare di temi come la separazione, gli affetti negati, la mancanza delle persone amate, il senso di impotenza, era un fattore di aggregazione e coinvolgimento empatico universalmente compreso e sentito. Resta però il valore aggiunto di aver portato la fruizione dell'arte coreutica contemporanea, seppur limitatamente, a un bacino di pubblico solitamente non interessato alla danza per pigrizia o non conoscenza, e dunque aver dato la possibilità di approfondire questo straordinario linguaggio.

**La rassegna Sofa Dance Festival**

Sempre seguendo dinamiche innescate dalla pandemia e dal lockdown, merita una menzione la rassegna di videodanza sul web Sofa Dance Festival, a cura di Elisa Guzzo Vaccarino e Gabriella Stazio, coreografa e direttrice artistica di Movimento Danza, e prodotta da Movimento Danza – Organismo di Promozione Nazionale[508]. La rassegna, che ha avuto luogo dal 21 al 23 maggio 2021, ha reso fruibili su YouTube e Facebook numerose opere di videodanza recente, anche internazionali, molte delle quali focalizzate proprio sulla drammaticità del periodo di emergenza sanitaria, realizzate spesso da danzatori soli, o interagenti tramite teleconferenza. Le sezioni tematiche erano tre: Attitude Classique, Urban et Orbi e Soli e in Compagnia. Sicuramente l'intenzione della rassegna è stata sondare la possibilità, e le potenzialità, di nuove modalità di produzione e fruizione della videodanza, attraverso YouTube o Facebook, ad esempio, a cui artisti e pubblico sono stati costretti dalle varie chiusure e lockdown che obbligavano a un confinamento casalingo. Proprio per questo sono stati invitati alcuni ospiti rappresentativi di questa tendenza, come i membri del Choros Ballet, danzatori che utilizzano YouTube e gli altri *social network* per far circolare le loro creazioni.

Si tratta di modalità perfette per il periodo, ma che dovranno essere riformulate dopo la pandemia per mantenere freschezza e assumere nuovo senso finita la giustificazione dei confinamenti casalinghi di questi anni.

---

[508] Cfr. online: https://www.movimentodanza.org/sofa-dance-festival-rassegna-online-videodanza-maggio-2021/ (u.v. 20/01/2022).

**Videodanza negli archivi in Italia**

In parte, l'incontro tra le tecnologie di videoripresa e videoregistrazione e le arti coreutiche e performative, si è configurato in passato come un mezzo naturalmente predisposto alla registrazione e alla conservazione delle esperienze di danza e di performance[509]. Da qui l'esigenza e la volontà di creare degli archivi, sia per conservare testimonianza di spettacoli e eventi coreutici, altrimenti destinati all'oblio per la loro natura effimera, sia per raccogliere nuovi prodotti creativi appositamente pensati per il video.

Ovviamente occorre anche considerare una distinzione tra le opere di *screendance* appositamente create per essere dei prodotti autonomi, e governati da delle specifiche e consapevoli intenzioni estetiche, che si archiviano come si archiviano le opere d'arte video, e le documentazioni video di performance coreografiche, nate invece già dall'inizio con l'intento di conservare memoria di una performance altrimenti destinata alla temporaneità.

È necessario anche tenere presente l'evoluzione della rete, sempre più nella direzione di una sorta di *database* infinito, cui attingere per recuperare, fruire, manipolare qualsiasi memoria e informazione, «un ambiente / memoria vivente, dove vari attori (individui, community, istituzioni, industrie) compiono esperienze di ri/mediazione attraverso iterazioni audio visuali tattili e testuali»[510].

Alla base, troviamo chiaramente le biblioteche specializzate in musica e arti coreutiche, non sempre però aggiornate sulla *screendance* e sui suoi ultimi sviluppi, e spesso mancanti di una sezione o categoria dedicata.

Ne è un esempio la Biblioteca civica musicale "Andrea Della Corte" di Torino, nata nel 1946, e pertanto considerata la prima e più importante biblioteca civica italiana specializzata in musica. La Biblioteca accoglie inoltre un'ampia documentazione sulla danza e le arti coreutiche, grazie anche alle raccolte di Sara Acquarone e Alberto Testa

---

[509] Cfr. Douglas Rosenberg, *Screendance. Inscribing the ephemeral image*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 14-32.

[510] Giovanni Ragone e Donatella Capaldi, *Comunicare i patrimoni*, in: Vito Di Bernardi e Letizia Gioia Monda, *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, p. 182.

che costituivano il Centro per la danza documentazione e ricerca, e integrate dal 2002 nelle collezioni della "Andrea Della Corte"[511].

Altro esempio di biblioteca e mediateca specializzata in cinema, spettacolo e arti coreutiche è quello della Mediateca San Biagio a Cesena[512].

In alcuni casi, anche quelle realtà dedicate alla conservazione delle opere di videoarte, potrebbero rivelarsi un utile strumento anche per lo studio della *screen dance*, qualora riescano a sopravvivere e a crescere e non muoiano per mancanza di fondi come il Centro Studi Suono e Movimento di Genova, collezione di videoarte iniziata nel 1986 ma la cui attività si è fermata circa dieci anni dopo[513].

Tra le videoteche e mediateche dedicate al cinema, merita una menzione la videoteca Vigor di Ferrara, che con il suo patrimonio di 3700 DVD e 1400 videocassette intende documentare la storia e favorire lo studio e la conoscenza del cinema. La videoteca, inaugurata nel 2003, è nata come prosecuzione dell'esperienza locale dell'Ufficio Cinema di Ferrara, istituito nel 1975[514].

Di altra importanza sono quegli archivi nati negli ultimi anni con una maggiore consapevolezza della scena contemporanea. È il caso per esempio dell'archivio dell'associazione milanese Cro. Me. - Cronaca e Memoria dello Spettacolo, creata nel 1994 da Enrico Coffetti con l'intento di conservare e rendere accessibile la "documentazione dei processi creativi e dei prodotti dell'arte della scena, con particolare riferimento al mondo della danza"[515]. Nato sulla scia di uno dei primi festival di screendance, il Danza & Video di Milano, l'archivio si presenta come uno strumento volutamente flessibile e nomade, di facile accesso, attraverso cui sia possibile seguire e trovare anche nuovi percorsi non lineari, tra i suoi documenti analogici e

---

511 Cfr. https://bct.comune.torino.it/sedi-orari/andrea-della-corte (u.v.15/09/2021).

512 Cfr. https://cinema.emiliaromagnacreativa.it/it/luogo/mediateca-centro-cinema-citta-cesena-san-biagio/ (u.v.13/09/2021).

513 Cfr. Amedeo Benedetti, *Guida alle mediateche italiane*, in AA.VV., *Mediateche in Italia. Mediateca in Liguria, atti del convegno di Genova 10 dicembre 1998*, Erga edizioni, Genova 1999, p. 256.

514 Cfr. Irene Camerani, *A qualcuno piace Vigor: identificazione di una videoteca*, 13 gennaio 2016. Online: https://www.listonemag.it/2016/01/13/a-qualcuno-piace-vigor-identificazione-di-una-videoteca/ (u.v. 24/10/2021).

515 Cfr. http://www.cromedanza.it/interna/1258/STORIA%20-MITI-E-LINGUAGGI-DELLA-DANZA-ATTRAVERSO-IL-VIDEO.html (u.v.13/09/2021).

digitali. Quasi tutti i video in archivio sono opere non distribuite commercialmente, raccolte e conservate per il loro valore di testimonianza storica ed estetica del linguaggio coreografico e abbracciano tutte le categorie della danza in video: riprese di spettacoli dal vivo, riprese di spettacoli in studio, riduzioni televisive di spettacoli, opere originali per il video, documentari. Anche dalla suddivisione delle categorie si comprende la competenza con la quale si conosce a fondo il campo della *screendance*.

Un caso particolare è costituito dall'ASAC - Archivio Storico dell'Arte Contemporanea, la cui storia e funzione è intimamente collegata con la Biennale di Venezia. Con la nascita della Biennale nel 1895, esposizione internazionale di arte, si ebbe sempre più l'esigenza di raccogliere cataloghi, articoli e volumi su questo importante evento artistico, vista anche la sua natura istituzionale. L'ASAC venne costituito in ente autonomo nel 1930[516], e ovviamente il suo patrimonio è andato arricchendosi negli ultimi anni, anche riguardo i soggetti coreutici, soprattutto dopo l'istituzione della Biennale Danza - Festival Internazionale di Danza Contemporanea, nel 1999. Nei primi quattro anni di vita la Biennale Danza sarà curata da Carolyn Carlson, che fonderà sull'isola di San Giorgio, presso la Fondazione Cini, Accademia Isola Danza la prima accademia di danza moderna e contemporanea in Italia[517].

Altro esempio virtuoso, per quanto riguarda la recezione e la diffusione dei prodotti video artistici più contemporanei, è quello di INVIDEO - Mostra internazionale di video e cinema oltre, organizzato dal 1990 a Milano per opera di A.I.A.C.E. - Associazione Italiana Amici del Cinema d'Essai. INVIDEO, infatti, si pone come valido strumento di ricognizione e promozione dei più contemporanei prodotti di video arte e *screendance*, e più largamente derivanti dalla interazione tra arti visive e performative e nuove tecnologie; ma allo stesso tempo il suo obiettivo è dotare Milano di un archivio permanente dedicato alla produzione artistica sperimentale nel mondo, comprendente video arte, cinema e video di ricerca e sperimentale, documentari, videomusica, video di danza e teatro, ritratti di artista, fiction sperimentale, acquistando anno dopo anno,

---

516 Cfr. Adriano Donaggio, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1988, p. 7.

517 Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari - Roma 2018, p. 85.

attraverso un lavoro di ricognizione approfondito e ad ampio raggio, le opere italiane ed internazionali più significative che vengono presentate al pubblico nel corso della grande Mostra annuale. Durante la manifestazione, oltre alla presentazione di un programma particolarmente ricco e diversificato, vengono proposti incontri con gli autori, anteprime, dibattiti, retrospettive, performance e video installazioni. Le opere acquisite e conservate dal 1990, possono essere consultate a Milano sia presso la Fabbrica del Vapore, sia negli spazi propri dell'Associazione, sia al DOCVA (Documentation Centre for Visual Arts)[518].

Per quanto riguarda il TTV Festival di Riccione - *Performing Arts on Screen*, nato nel 1985 e diventato biennale dal 2000, è stato alll'origine di un archivio video, comprendente circa quattromila video e indicizzato nell'OPAC della rete di biblioteche romagnole. Tale archivio è associato anche con l'Archivio Europeo dei Living Theatre, e con l'Archivio del Premio Riccione per il Teatro. Seguendo quindi la programmazione del TTV Festival, non concentrata solo sulla *screendance*, l'archivio raccoglie le opere e le testimonianze del Festival, inerenti «tutti i generi dell'arte scenica (teatro, opera, danza, performance) nel loro rapporto con il mezzo televisivo (documentari, riprese di spettacoli), con la video-arte e altre forme miste» e «conserva documentazioni e riprese di spettacoli dal vivo, videocreazioni, documentari, programmi televisivi (originali o adattamenti per la TV), teatro televisivo, videoteatro, videodanza, opera in video»[519].

Un altro importante festival che sta generando un archivio, parzialmente online, con la collaborazione dell'Università La Sapienza di Roma, è il Coreografo Elettronico[520] di Napoli, diventato esso stesso una sorta di «serbatoio della memoria» per la videodanza, composto da oltre 3000 titoli prodotti dal 1990[521]. L'Università La Sapienza di Roma ha deciso di partecipare alla digitalizzazione e istituzione dell'archivio, progetto a cura di

---

518 Cfr. http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=126&l=it Anche: http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=21&l=it (u.v.13/09/2021).

519 Cfr. http://www.riccioneteatro.it/archivio-biblioteca-del-teatro-contemporaneo (u.v.13/09/2021).

520 Sul Coreografo Elettronico si veda l'ottima e recente ricostruzione: Noemi Massari, *Il Coreografo Elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia*, in «Biblioteca Teatrale», n. 134 nuova serie, luglio-dicembre 2020, pp. 283-299.

521 Cfr. online: https://web.archive.org/web/20190904150826/http://www.coreografoelettronico.it/archivio (u.v. 14/09/2021). Il sito è offline dal 2020 ma può essere possibile ritrovarne le pagine attraverso Wayback Machine.

Vito Di Bernardi e Laura Valente, considerandone il suo notevole interesse storico e scientifico, e spinta dalla «forte esigenza di valorizzare tale prezioso patrimonio e di creare le condizioni strutturali che lo rendano disponibile ai numerosi cultori e studiosi di materie come Storia della danza o semplici appassionati. Un patrimonio inestimabile di filmati inediti e unici, che rappresentano la memoria storica della danza contemporanea»[522]. «Perché» per usare le parole di Laura Valente, dal 2015 direttrice artistica del Coreografo Elettronico «la memoria è un valore. Un luogo vivo. Che sa accompagnare le evoluzioni. È custodia del fuoco, non adorazione delle ceneri, come amava dire Mahler. Per noi un fuoco che sa danzare»[523].

In alcuni altri casi l'archivio cresce parallelamente alla produzione di opere. È questo l'esempio di Luciano Giaccari che, documentarista e collezionista di Varese, segue e documenta fin dal 1971 gli *happening* e le performance, raccogliendo meticolosamente ogni testimonianza video e riprendendo gli artisti[524]. Oltre alla sua opera teorica e innovativa di classificazione dell'arte video, ma il video viene applicato a tante altre aree artistiche e culturali, non ultima la danza, Giaccari ha creato una vera e propria Videoteca[525] La Videoteca Giaccari, unica e tra le prime del suo genere, è confluita poi nel progetto del MUel - Museo Elettronico, presentato già come prototipo alla Biennale di Venezia del 1993[526].

Altra mediateca importante dal punto di vista della memoria delle nuove creazioni coreografiche è quella del Centro Internazionale della Danza (CID) di Rovereto. Questo archivio conserva centinaia di video con opere di danza, parzialmente consultabili

---

[522] *Ibidem*.

[523] Cfr. Laura Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, in Vito Di Bernardi e Letizia Gioia Monda ( a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, p. 177.

[524] Si veda: Luciano Giaccari, *Dalle origini della videodocumentazione al museo elettronico*, in: Di Marino, Bruno; Nicoli, Lara (a cura di), *Elettroshock. 30 Anni di video in Italia*, Castelvecchi, Roma 2001.

[525] Cfr. Laura Barreca, *Il dibattito internazionale intorno alla conservazione e alla documentazione della New Media Art. 1995-2007*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, Conservazione Beni Culturali, Dipartimento di studi per la conoscenza e la valorizzazione dei beni storici e artistici, XX ciclo, a.a. 2007-2008, pp. 37-38.

[526] Cfr. https://www.artribune.com/attualita/2015/08/e-morto-luciano-giaccari-memoria-del-video-italiano-videoarte/ (u.v.13/09/2021).

online, e prevalentemente inerenti i due festival Oriente Occidente e Futuro Presente[527].

Quanto alle registrazioni di spettacoli *live*, occorre ovviamente considerare le mediateche e videoteche focalizzate sullo spettacolo e sul teatro, spesso nate in concomitanza con associazioni o festival, come ad esempio quella dell'associazione di Reggio Emilia I Teatri, ente produttore del Festival Aperto, che si occupa di musica e danza contemporanee anche nei loro intrecci con arte, letteratura e tecnologie[528]. Anche il prestigioso e antico Festival dei Due Mondi di Spoleto ha il suo archivio, molto ricco di materiale[529].

Riguardo allo IALS Centro Danza Musica Teatro, si è ideato il progetto Danza In Video nel 1997, promosso e finanziato dell'ente Regione Lazio, con l'obiettivo di individuare e catalogare materiali filmici e video, editi e inediti, concernenti la danza italiana dal 1900 ad oggi[530]. Dal 2004 sono stati anche istituiti dei centri regionali con delle postazioni video per fruire di collezioni di opere di *screendance*, in varie sedi del Lazio, tra cui Frosinone (Conservatorio Licino Refice), Rieti (Centro Giovanile del Comune), Latina (Palazzo della Cultura), Viterbo (Università della Tuscia), Civitavecchia (Biblioteca Comunale Alessandro Cialdi) e Genzano (Biblioteca Comunale), quest'ultimo inaugurato nel 2013, ma non è verificabile se siano a tutt'oggi ancora operativi[531].

Tra gli archivi merita una menzione anche quello della Fondazione Romaeuropa, in cui, oltre ai documenti amministrativi di trentacinque anni di attività del Festival omonimo – il festival nacque nel 1987 come evoluzione del Festival di Villa Medici di Roma – conserva una nutrita raccolta di documenti video e registrazioni, oltre tremilacinquecento titoli, riordinati e studiati da un team di archivisti a partire dal 2011 fino alla dichiarazione nel 2015 di interesse storico particolarmente importante ai sensi

---

527 Cfr. https://www.orienteoccidente.it/it/mediateca/ (u.v.13/09/2021).

528 Cfr. https://www.iteatri.re.it/archivio-mediateca/ (u.v.13/09/2021).

529 Cfr. Daniela Kirchner (a cura di), *Film and Television Collections in Europe*, Routhledge, London and New York 1995, p. 255 n.891.

530 Cfr. http://www.danzainvideo.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=5:danza-in-video&catid=1:danzainvideo (u.v.13/09/2021).

531 Cfr. per la lista completa: http://www.danzainvideo.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=5 (u.v.12/09/2021).

del D.Lgs 42/2004 da parte della Soprintendenza Archivistica del Lazio. Tra i titoli sono comprese molte opere di videodanza, italiane e internazionali Come afferma il sito, la sezione audiovisiva

> scrive in immagini e suoni la storia di una parte di creatività contemporanea internazionale, la storia del Romaeuropa Festival, quella della Fondazione e di tutte le sue attività, rappresentando non solo la memoria pulsante della sua identità, ma una fonte di conoscenza e un patrimonio per la comunità. L'Archivio della Fondazione Romaeuropa è un archivio aperto in implementazione costante[532].

L'Archivio Video Nazionale della Danza è invece un'operazione istituzionale, costituita nel 1997 attraverso il progetto DanzaInVideo dello IALS Centro Nazionale di danza, musica e teatro, con lo scopo di

> consentire la conservazione e fruizione del vasto patrimonio visivo esistente, evitandone, attraverso una specifica catalogazione, la dispersione e con una corretta conservazione, i rischi della perdita di materiali fondamentali dal punto di vista della documentazione storico-artistica e culturale[533].

La enorme raccolta di «materiali visivi, editi e inediti concernenti la storia e l'attualità della Danza italiana e internazionale»[534] è ospitata nella ex Discoteca di Stato di Roma, ora Istituto Centrale per i Beni Sonosri ed Audiovisivi.

---

[532] Cfr. online: https://romaeuropa.net/archivio/archivio-fondazione/ (u. v. 20/01/2022).

[533] Cfr. online: http://www.icbsa.it/index.php?it/118/danzainvideo (u. v. 20/01/2022).

[534] *Ibidem*.

# Parte Quarta

# Prospettive future della videodanza in Cina: spazio e corpo al tempo dei *social* e la nascita di nuove formule estetiche

L'analisi portata avanti nei capitoli precedenti è stata condotta seguendo una direzionalità sia verticale, parallela allo sviluppo storico delle visioni culturali contestuali (*xiang*) e delle forme (*xing*) di videodanza, sia orizzontale, confrontando di volta in volta in che modo quello sviluppo si verificava allo stesso tempo in Cina e in Occidente, lungo il tempo di un secolo, il XX secolo. Attraverso metodi propri della storia comparata, sono state analizzate diverse fattispecie britanniche, francesi, belghe, italiane e cinesi di videodanza dal punto di vista della storia dello sviluppo, del pensiero estetico, e dell'evoluzione dei linguaggi, onde definire e distinguere similitudini e differenze emerse da una ricerca condotta secondo prospettive parallele, senza abbandonare però la coscienza della similitudine nelle forme (*xing*), cresciuta progressivamente durante il corso del Novecento, e della costante diversità delle visioni e dei contesti culturali (*xiang*) nelle due parti del mondo.

Se da un lato, infatti, in Cina si è assistito a tre cambiamenti storici epocali, che hanno di volta in volta rivoluzionato la visione (*xiang*) sociale, attraverso cui è stato possibile leggere la formazione e il percorso identitario della *screendance* cinese contemporanea dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchu alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese, in Occidente il tragitto è stato meno travagliato e più omogeneo - essendo mancate vere e proprie rivoluzioni di contesto culturale - rendendo i due percorsi paralleli della videodanza unici a loro modo. Da un lato le forme (*xing*) della videodanza cinese - dalle semplici registrazioni cinematografiche delle arti teatrali alla bellezza della forma linguistica delle grandi produzioni cinematografiche degli anni Sessanta e Settanta - hanno seguito dei cambiamenti parallelamente con il mutare delle visioni (*xiang*), definite dalle strutture socio-culturali cinesi delle specifiche epoche storiche e soggette ai valori etici ed estetici da esse promossi, e allo stesso tempo sono state ovviamente influenzate dal succedersi delle diverse innovazioni tecniche e dei rispettivi linguaggi, come accaduto anche in Occidente seppure differentemente. Anche in Occidente, infatti, l'evoluzione delle tecnologie di riproduzione di immagini in movimento ha dettato il passo dello sviluppo della videodanza, incontrandosi con uno sviluppo del linguaggio artistico e coreutico di certo più stabile e uniforme rispetto alla Cina.

Oggi si può assistere a una rapidissima trasformazione della tecnologia digitale, con la diffusione ormai capillare dei *social media*, ancora più accelerata nell'era post-pandemica, e si può prevedere abbastanza chiaramente un ulteriore sviluppo nei prossimi anni della produzione e divulgazione della videodanza cinese, rivelando una sempre più solida identità culturale e linguistica, annunciata negli ultimi anni dalla ricomparsa e massiccia diffusione di temi, mode e stili ripresi dalla tradizione culturale cinese classica e antica, e che in molti casi si pensavano perduti, o non attraenti per la cultura di massa.

Per questo motivo, anche se il linguaggio dettato dalle nuove tecnologie digitali ed espresso nelle nuove forme (*xing*) della videodanza potrà essere lo stesso in Cina, in Europa e nel resto del mondo, il pericolo di un appiattimento in direzione di una cieca globalizzazione sarà di certo scongiurato proprio dalla diversità della visione culturale (*xiang*) delle regioni.

Dopo più di cento anni, si annuncia un nuovo punto zero destinato a dare origine a un nuovo corso di sviluppo della videodanza. La Cina è diventata un paese di nuovo florido economicamente, in ascesa, e sta ritornando fiducioso di sé e della propria cultura tradizionale dopo decenni di profonda insicurezza. Questo non può che significare lo svilupparsi di una tendenza futura in cui la videodanza cinese riacquisterà una forte identità culturale, che affonderà le proprie radici nella cultura del passato, ponendosi in una posizione ben distinta e indipendente dall'influenza della cultura occidentale, e favorendo così un reciproco e fruttuoso dialogo nutrito proprio da questa diversità.

# IV. 1 Ultimi sviluppi della *screendance* in Cina

La diffusione di video di danza in Cina negli ultimi anni si è diversificata e moltiplicata crescendo esponenzialmente, e abbracciando diverse tendenze.

È interessante vedere come la tendenza della ultima politica culturale cinese a valorizzare e recuperare la cultura e l'arte tradizionale cinese in chiave identitaria ha influito sulla nascita di alcuni episodi che hanno usato la videodanza come strumento. Analizzeremo quindi approfonditamente alcuni esempi significativi, presi come casi esemplari, come *Banchetto notturno al Palazzo Tang* [唐宫夜宴][535], in cui le sculture antiche di danzatrici e musicisti del museo di Henan prendono vita in una coreografia surreale, o nel caso già visto di *The Prayer*. D'altra parte, seguendo anche in questo caso la tradizione cinese, nei moderni film *wuxia*[536] come *La foresta dei pugnali volanti* [十面埋伏][537], si inseriscono sequenze di danze o combattimenti danzati che presentano tutte le caratteristiche di opere di videodanza, seguendo un codice linguistico ben preciso, e per di più potendo attingere alle risorse finanziarie della grande produzione cinematografica.

Il video di videodanza è diventato anche strumento di analisi e conoscenza delle realtà locali cinesi, proponendone letture non ovvie e da punti di vista inesplorati, come

---

[535] *Banchetto notturno al Palazzo Tang* [唐宫夜宴] (coreografia: Lin Chen, interpreti: Compagnia Zhengzhou Teatro Danza, produzione: Compagnia Zhengzhou Teatro Danza, durata: 8'53', 2021) online: www.youtube.com/watch?v=JB_ezhWukFY (u.v. 1/1/2022).

[536] Con *wuxia* [武侠] si indica un genere letterario, e poi cinematografico, cinese nato nei primi anni del XX secolo, caratterizzato da storie avventurose e fantastiche di eroi in costume storico. Nel suo sviluppo cinematografico, il *wuxia* è caratterizzato dall'importanza data ai combattimenti di arti marziali, con coreografie spesso molto scenografiche e spettacolari. Cfr. Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema: the Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.

[537] *La foresta dei pugnali volanti* [十面埋伏] (regia: Zhang Yimou, interpreti: Zhang Ziyi, coreografia: Zhang Jianmin, costumi: Emi Wada, produzione: Beijing Xinhuamian Film Industry Co.,Ltd, durata: 4'18'', 2004) online: www.youtube.com/watch?v=p-nmfwQdkeM (u.v.1/1/2022).

avviene con *Gatha* [颂][538], che attraverso la videodanza racconta la regione autonoma del Tibet, da un punto di vista naturalistico e spirituale.

L'utilizzo di coreografie appositamente create per il mezzo video coinvolge naturalmente anche il settore della pubblicità, costituendo una formula nuova e accattivante per rendere i prodotti appetibili al grande pubblico tramite brevi spot – è il caso dello spot pubblicitario per l'Apple Watch, *Dà il tempo alla salute* [给健康腾点时间][539] – il cui linguaggio veloce e incisivo risulta affine a quello delle opere di videodanza, fornendo occasione di inedite congiunture e tangenze inaspettate.

Naturalmente resta molto ampio il numero dei casi in cui si mantiene e si continua una tradizione di ricerca e di sperimentazione artistica più autoriale, e questo avviene in genere ad opera degli artisti, ma forse ancora di più, e in modo più libero e sperimentale, nelle opere di videodanza degli studenti delle Università cinesi. In questi casi è frequente assistere al superamento dei classici confini tra le discipline artistiche, pervenendo a risultati in cui la linea di demarcazione che separa danza, performance artistica e video d'avanguardia è sempre più sfumata e difficile da definire.

Non bisogna poi ignorare l'incursione nel mondo delle serie TV in streaming, genere di intrattenimento molto popolare negli ultimi tempi in tutto il mondo, con *Mille anni di danza*[540], serie prodotta da Henan TV e Bilibili[541], nei cui otto episodi la danza classica cinese non solo è protagonista, ma costituisce il pilastro principale di una narrazione che si snoda attraverso quattro diverse epoche della storia cinese, narrata con il linguaggio della videodanza.

---

[538] *Gatha* [颂], (coreografia: ChengLong Tang, durata: 1'22'', 2018) online: http://vimeo.com/286480423 (u.v.1/1/2022).

[539] *Dà il tempo alla salute* [给健康腾点时间], (produzione: Apple, durata: 1', 2021) online: https://v.qq.com/x/page/n32315ed3bl.html?start=2 (u.v. 1/1/2022).

[540] *Mille anni di danza* [舞千年], (registi: Feng Zhengm Jiang Xiaowei, Xu Peng, otto episodi, 50 minuti ciascuna, 2021), online: https://www.dailymotion.com/video/x861zp1 (u.v.2/1/2022).

[541] Bilibili è l'equivalente cinese di YouTube. In Cina, infatti, si è preferito incoraggiare lo sviluppo e la diffusione di app cinesi, per motivi economici e culturali, e dunque al posto delle piattaforme e app diffuse in occidente ve ne sono altre cinesi che assolvono alle stesse funzioni.

***La foresta dei pugnali volanti* (2004)**

In alcuni casi, come nel film *wuxia La foresta dei pugnali volanti* (fig. 107), grande successo internazionale del regista Zhang Yimou, il linguaggio della videodanza viene integrato perfettamente in un contesto narrativo.

Qui la coreografia è stata creata da professionisti e con le risorse dei grandi colossal cinematografici. La sequenza con una scena epica di danza con dei tamburi, che dura circa quattro minuti, narra una sorta di sfida tra la danzatrice cieca Mei e l'ex amante Liu: quest'ultimo tira dei sassolini su alcuni dei numerosi tamburi disposti a formare un cerchio, al cui centro è la danzatrice che con delle maniche lunghissime deve a sua volta individuare e colpire i tamburi colpiti.

Il linguaggio è squisitamente cinematografico, e attraverso molti tagli di montaggio la cinepresa segue i sassolini e i tamburi, e riprende la danzatrice da moltissimi punti di vista, aumentando la spettacolarità della scena. In questo il linguaggio e la produzione sono assolutamente cinematografiche, e si basano su tutti gli stratagemmi tecnici usati nei film *wuxia* e nei film di arti marziali per riprendere i combattimenti.

Tuttavia la scena ha una sua propria identità che si avvicina molto a un'opera di videodanza, e potrebbe quasi esistere anche separatamente dal film, nonostante sia perfettamente integrata nella sua struttura narrativa. I movimenti coreografici sono

Figura 107. *La foresta dei pugnali volanti* [十面埋伏], regia: Zhang Yimou, 2004.

studiati e diretti con una conoscenza approfondita della danza antica, di cui la protagonista esegue delle figure ben precise ed eseguite tecnicamente in modo ineccepibile: si tratta di forme della antichissima danza delle lunghe maniche o maniche d'acqua, tipica della tradizione cinese. Il ritmo, sottolineato dal montaggio, enfatizza sia il movimento dei sassolini, sia quello della danzatrice e delle sue maniche, che vengono seguite nel movimento, con attenzione a sottolineare il particolare dei tamburi colpiti, e un uso molto suggestivo e pianificato dello slow motion.

***Gatha* (2018)**

Un episodio di videodanza cinese degli ultimi tempi, di estremo interesse per il nostro approfondimento, è *Gatha* (figg. 108-110), il quinto cortometraggio del regista Chenglong Tang[542]. Vincitore nel 2018 della categoria «Films of more than 10 minutes» al San Francisco Dance Film Festival, e del Gran Premio al DAN.CIN.LAB dello stesso anno, *Gatha* narra la storia di due fratelli tibetani e del loro pellegrinaggio al Monte Kailash, dove il fratello più anziano muore. Spinto dalla promessa fatta al fratello più anziano, il fratello più giovane affronta una serie di tribolazioni e ostacoli finché non giunge nella terra santa, solo, stremato ma appagato.

*Gatha* sembra la versione poetica e concentrata del dramma Kang Rinpoche[543], ma mentre in quest'ultimo è presente un intero gruppo di abitanti del villaggio, nel cortometraggio i protagonisti diventano i due fratelli, che sono monaci buddisti, che "narrano" del loro lungo e avventuroso viaggio, accompagnandosi l'un l'altro, in un pellegrinaggio alla montagna sacra Kang Rinpoche, fino a che solo un monaco potrà riposare alle pendici della Montagna.

Quest'opera dimostra chiaramente come, pur utilizzando la stessa forma creata in Occidente, la videodanza si differenzia nei suoi risultati per via della visione culturale, raggiungendo risultati con caratteristiche estremamente personali e uniche, non solo per

---

[542] Coreografo e regista di videodanza, Chenglong Tang si è laureato all'Accademia di Danza di Pechino. Seguendo la carriera di danzatore Nella Compagnia Nazionale di Danza di Cina, è diventato un artista indipendente e ha iniziato a esplorare le possibilità offerte dall'ibridazione di cinema e performance coreografica.

[543] *Kang Rinpoche,* (Yang Zheng, 2015), il film narra il pellegrinaggio di un gruppo di tibetani lungo milleduecento chilometri fino a Lasa, online: https://youtu.be/07FFZK8uH1I (u.v.3/1/2022).

Figure 108-110. *Gatha* [颂], coreografia: ChengLong Tang, 2018.

l'ambientazione tipicamente locale, legata alla regione del Tibet, ma per la capacità di esprimere una storia esaltandone l'aspetto puramente emozionale attraverso la danza, più che quello narrativo. Infatti, una delle caratteristiche più innovative di *Gatha* è l'uso esclusivo della danza e degli atteggiamenti fisici come mezzo di espressione principale, diluendo i dettagli della trama narrativa per favorire e rafforzare invece il potere dell'emozione. Il cortometraggio segue il percorso dei due monaci attraverso il flettersi e il rialzarsi delle loro teste durante il pellegrinaggio, mentre attraversano autostrade, deserti, montagne, laghi, templi ed altri luoghi, eseguendo tre tipi di danza, e così suddividendo idealmente il cortometraggio in tre sezioni.

Il tema della prima parte potrebbe essere descritto come amicizia e sogni, ed è il segmento in cui i due viaggiano per il deserto, la foresta, i laghi, nei loro soprabiti impolverati, saltando nelle pozzanghere e danzando con movimenti che paiono voler abbracciare il cielo, molto morbidi e fluidi.

Nella seconda parte il tema è fede e estasi, e narra il loro passaggio attraverso il tempio, danzando al ritmo dei tamburi sacri e all'ombra dei grandi e colorati stendardi della preghiera. In questa fase essi sono vestiti con uno stile piuttosto primitivo per evocare il senso di sacrificio. La videocamera, il cui movimento è perfettamente integrato con il ritmo musicale, evidenzia l'azione danzata, in una serie di fasi che alternano la frustrazione di alcuni movimenti al loro soddisfacimento. La sensazione e la fluidità dominano qui la coreografia, e l'angolo di ripresa che indugia sui panorami e verso il cielo vuole comunicare il senso del sacrificio totale nel proprio cuore.

Quieta sicurezza è il tema della terza e ultima parte: il montaggio alterna immagini del monaco morto e del fratello lasciato solo a proseguire il viaggio lungo la strada. I due stanno in piedi sotto un cielo blu, vicino alla pagoda e di fronte alla cascata, gli occhi leggermente socchiusi come se stessero muovendosi, e camminano con i loro corpi concentrandosi su un obiettivo fisso e creando uno stato di meditazione

Se le prime due coreografie si integrano maggiormente con gli indizi narrativi della storia, seguendo un flusso cronologicamente più omogeneo parallelamente al ritmo temporale degli stati vissuti dai due protagonisti, nella terza coreografia interviene un uso più massiccio del montaggio che accompagna al climax del sacrificio e della morte.

Infatti, la frammentazione sincopata del ritmo ottenuta con l'uso delle tecniche del montaggio serve a far emergere un movimento di forte contrasto tra presente e passato, tra realtà e danza, e tra perfezione e imperfezione.

*Gatha* fa largo uso del montaggio per strutturare la narrazione, l'analisi psicologica e le metafore, e il risultato è una narrazione chiara e concisa, senza però perdere la vividezza dei dettagli. Allo stesso tempo il regista utilizza la danza classica cinese per integrare narrativa e poesia, e saturare di emozione la scena, sia essa uno spazio metaforico o reale abitato da persone, tenendo un tono lirico sempre delicato e gentile.

*Gatha* è anche la metafora di un percorso interiore e sincero verso l'integrità fisica e mentale. Il regista non ha toccato deliberatamente questioni sensibili legate alla religione, ma ha preferito concentrarsi sulla perseveranza dell'atto ripetuto di inchinarsi sotto il cielo per poi rialzare la testa, che è allo stesso tempo un atto religioso e un simbolo dello spirito nazionale. Così è possibile sentire poeticamente la pura bellezza della natura umana.

Tecnicamente, la preparazione dei danzatori ha richiesto il perseguimento di particolari livelli di allenamento, in quanto l'elevata altitudine dei luoghi in cui sono state girate le scene ha costretto i performer a prendere numerose pause.

**La nuova pubblicità dell'Apple Watch: *Dà il tempo alla salute* (2021)**

Nel caso dello spot per pubblicizzare l'Apple Watch (figg. 111-112), l'idea è nata volendo giocare sul concetto di ritmo, elemento comune alla danza e al tempo, allo scandire i secondi dell'orologio, e la forma della videodanza è sembrata quella più efficace per comunicare i punti forti dell'orologio Apple, nel tempo relativamente breve di un minuto, il tempo di durata della pubblicità. Una ragazza di Shanghai attraversa la sua giornata danzando, e guidata proprio dal ritmo del suo Apple Watch. Le sequenze di assolo di danza della protagonista sono contrappuntate da scene di danza corale degli altri cittadini, sia nelle strade della metropoli in perenne movimento, sia nelle stanze dell'ufficio, e questo dialogo è utilizzato per sottolineare l'antitesi tra il movimento della protagonista, più personale, creativo e gratificante, e quello degli altri cittadini, che sembrano essere più succubi di un ritmo ripetitivo e spersonalizzante, vittime della

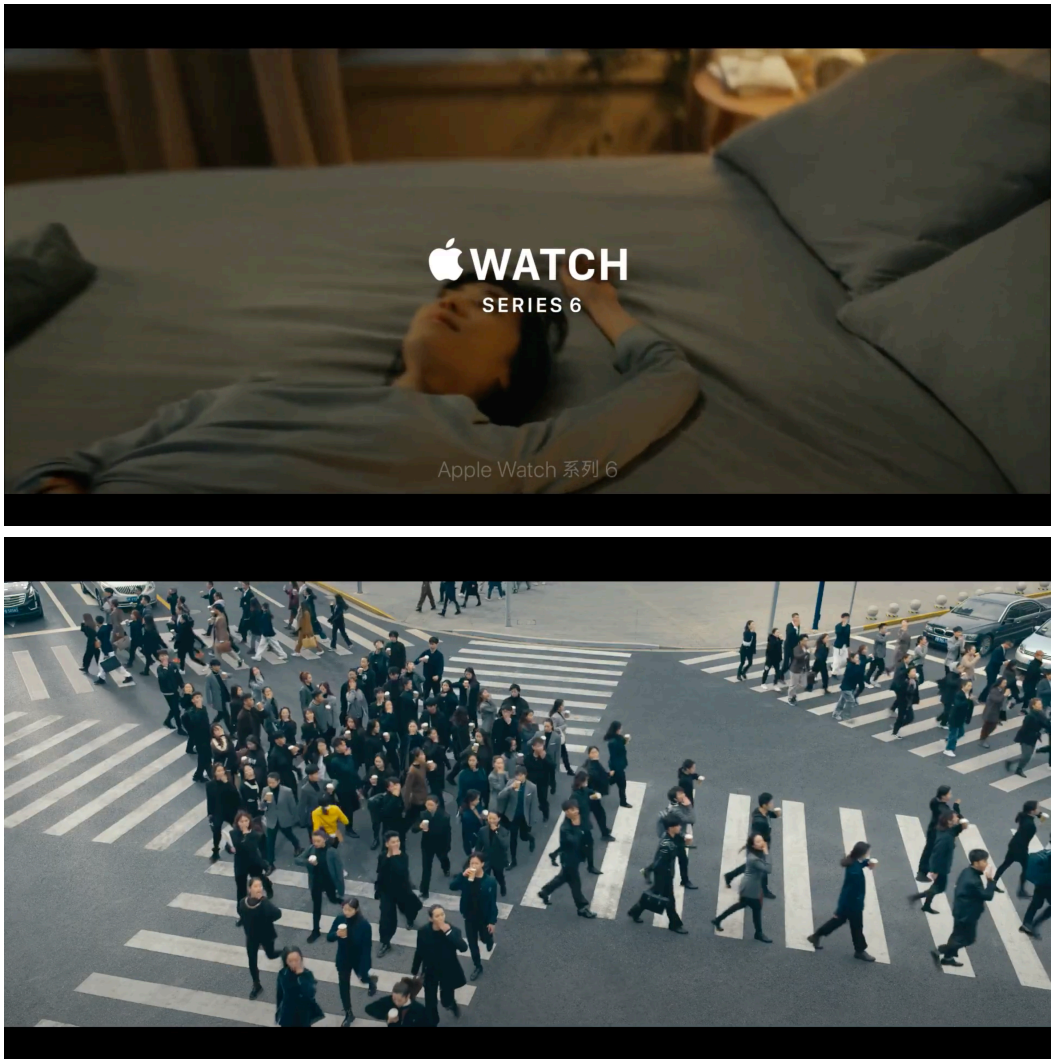



Figure 111-112. *Dà il tempo alla salute* [给健康腾点时间], produzione: Apple, 2021.

frenesia della vita moderna. Allo stesso tempo sono mostrate le possibilità tecnologiche del dispositivo elettronico, come il noleggio di una bici via wireless, grazie alla quale evitare velocemente la calca e l'attesa dei mezzi pubblici e praticare anche una vita più sana e ecologica.

***Banchetto notturno al Palazzo Tang* (2021)**

Nella scia delle ultime politiche culturali atte a recuperare e promuovere maggiormente la tradizione culturale classica cinese, si colloca anche l'opera di videodanza *Banchetto notturno al Palazzo Tang* (fig. 113). Si tratta di un lavoro che presenta molti punti di interesse nelle fasi di realizzazione e produzione. Il video narra di alcune statuette

Figura 113. *Banchetto notturno al Palazzo Tang* [唐宫夜宴],
produzione: Compagnia Zhengzhou Teatro Danza, 2021

antiche che prendono vita in un museo per partecipare a un banchetto con danze e canti. Il video è stato realizzato dalla società Daxiangrong Media Technology Co. Ltd., e ha raggiunto in breve tempo una enorme popolarità sui *social media*, dopo essere stato trasmesso per la prima volta durante il Gala dell'Henan Spring Festival 2021, nel Capodanno lunare del 10 febbraio, a cura della Henan TV e della stazione televisiva All-Media Marketing Planning Center.

L'ispirazione per il video, girato dalla videomaker Chen Lin, è venuta da un gruppo di sculture realizzate in epoca Tang (618-907 d.C.), con la tecnica di ceramica smaltata

Sancai o dei tre colori, nella antica capitale orientale del Datang, Louyang, e che vennero scoperte durante la Prima Repubblica. Osservando le piccole statuette gialle, rosse e verdi, raffiguranti danzatori e musici, conservate nel Museo Provinciale di Henan, la regista ha pensato che quelle figure così vivide si sarebbero potute riportare in vita idealmente per raccontare una storia comprensibile agli spettatori contemporanei, e così avvicinarli anche alla cultura antica cinese in modo leggero.

Queste piccole sculture, raffiguranti musici e danzatrici dall'aspetto così vivace, facevano parte del corredo funebre dell'imperatore, in modo che alla sua morte potesse portare con sé, simbolicamente, la propria corte, servitori, musicisti, cavalli e mezzi di trasporto per rendergli la vita nell'aldilà più agevole e comoda. Il canone estetico di bellezza dell'epoca Tang è il motivo per cui tutti i personaggi raffigurati, compresi gli animali, hanno un aspetto rotondo e paffuto, che è stato poi riproposto nel trucco delle danzatrici del video.

L'idea per il video è stata dunque di immaginare questo gruppo di musiciste e danzatrici di milletrecento anni fa mentre andavano a un banchetto serale. Queste giovani donne, alcune con la bocca imbronciata e altre che suonano timide, mutuano l'estetica visiva delle persone contemporanee per raccontare la storia di quell'epoca.

Come ha affermato la regista Chen Lin,

> La nostra intenzione originale era quella di mostrare la cultura tradizionale cinese e della città originaria di queste statuette. Abbiamo usato le immagini della cultura figurativa tradizionale come elementi creativi per coreografare le danze e utilizzarle per restituire l'atmosfera della prospera dinastia Tang e allo stesso tempo avere un forte senso della storia e della cultura[544].

L'idea della prosperità dell'epoca Tang, e il canone estetico dei corpi paffuti, hanno portato la regista a dover curare il trucco delle danzatrici, in modo che apparissero grassottelle, nonostante invece fossero molto magre, e questo risultato è stato ottenuto sia imbottendo i costumi, sia gonfiando le loro guance con batuffoli di ovatta.

---

[544] *Banchetto notturno al Palazzo Tang è un successo improvviso e inevitabile* [«唐宫夜宴» 火了, 猝不及防又有据可循], online: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_11352162 (u.v. 3/1/2022).

Allo stesso modo si è cercato di realizzare un prodotto divertente e amabile, in linea con il tipo di pubblico e contesto tipico del Gala del Festival di Primavera di Henan Satellite TV .

Il video *Banchetto Notturno al Palazzo Tang* è stato accorciato di circa un minuto rispetto alla prima versione. Per creare questa versione sono state usate tecniche video combinate con tecnologie virtuali come keying, 3D rendering e Augmented Reality. Infatti, i performer lo hanno registrato una volta sul palco, e in seguito lo hanno registrato in studio per un altro giorno, e infine è stato sintetizzato attraverso mezzi tecnici. Per combinare la scena virtuale con il palcoscenico reale, inserire scene di canto e danza nelle sale del museo, ed evocare una sensazione di meraviglia notturna, sono state utilizzate anche tecnologia 5G e Augmented Reality insieme.

In questa confusione tra reale e virtuale, gli attori percorrono le varie sale del museo tra capolavori di calligrafia e pittura, e cimeli culturali, comunicando potentemente al pubblico una forte sensazione di appartenenza nazionale, ma con un tono ludico e moderno dato anche dall'uso di tecnologie così avanzate.

Il grande successo riscontrato dal video sui canali *social* non sarebbe però completamente comprensibile senza accennare alla enorme macchina produttiva da cui è originato, e cioè l'All-Media Marketing Planning Center di Henan Radio and TV Station, ufficialmente inaugurato nell'autunno 2020. Il centro è una piattaforma di promozione multimediale per radio e televisione che integra grafica, audio, video e multimedia. Il cuore del network si basa su una forte integrazione e organizzazione degli eventi finalizzata al coordinamento integrato dei media, lancio di nuovi media e follow-up di tutti i media, ponendosi come una finestra di cooperazione unificata per le stazioni radiofoniche e televisive di Henan.

Grazie a questa macchina mediatica, fino ad ora il programma di gala dell'Henan Spring Festival *Banchetto notturno al Palazzo Tang* ha ricevuto più di cinquecento milioni di visualizzazioni dai netizen in tutto il paese. Molti spettatori hanno anche affermato che il video li ha invogliati ad andare al Museo di Henan per vedere quei capolavori antichi dal vivo, il che dimostra come quest'opera di videodanza abbia avuto anche effetti nel settore del turismo interno cinese.

***Mille anni di danza* (2021): la serie di Bilibili e Henan TV che narra storie attraverso la danza tradizionale cinese**

La stessa Henan Digital Television che ha prodotto *Banchetto notturno al Palazzo Tang*, avendo compreso l'enorme interesse dimostrato dal pubblico verso quel lavoro di videodanza, ha ideato e prodotto, insieme alla piattaforma cinese di video *sharing* Bilibili e Huan Wei Digital, la serie *Mille anni di danza* [舞千年] (figg. 114-115), il cui ultimo episodio è stato trasmesso nel novembre 2021.

Figura 114. *Mille anni di danza,* uno dei giudici danzatori
mentre suona il *guzheng* nel primo episodio, Henan TV e Bilibili, 2021.

Figura 115. *Re Qin ordina ai soldati* [秦王点兵]
prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino, Henan TV e Bilibili, 2021.

Si tratta di una strategia culturale ben precisa che tende a coinvolgere un pubblico giovane, e questo è dimostrato dai numerosi spettacoli e programmi di danza prodotti recentemente da Henan TV – tra cui i già citati *Banchetto notturno al Palazzo Tang* e *Preghiera*– che mostrano la cultura tradizionale cinese con modalità innovative. *Mille anni di danza*, prodotto insieme a Bibilili, è l'ultimo di questi prodotti, e racconta la storia della cultura cinese attraverso la danza.

La serie, composta da otto episodi ha conquistato un successo di pubblico enorme – ricevendo più di ottantacinque milioni di visualizzazioni – e combina insieme la tecnica cinematografica con coreografie studiate e scritte basandosi sulle fonti antiche, e interpretate non da attori ma da danzatori professionisti formatisi all'Accademia di Danza di Pechino e appartenenti a tredici compagnie di danza[545].

Dopo otto mesi di progettazione, riprese e editing, *Mille anni di danza* ha continuato la tradizione delle serie televisive realizzate per i Festival cinesi, costruendo uno sfondo storico che si sviluppa attraverso lo spazio e il tempo: la serie televisiva, infatti, composta di otto puntate, narra storie fittizie ambientate lungo varie epoche e dinastie della storia cinese, evocate in modo da essere facilmente riconoscibili dal pubblico. Secondo la trama, l'archivio immaginario Dodici Sfumature di Danza registra e raccoglie le più belle danze della storia. Cinque danzatori emeriti, personaggi immaginari, viaggiano attraverso i tempi antichi e moderni per trovare e giudicare le più belle coreografie cinesi che possano essere considerate come "classici". In questo contesto, molte compagnie cinesi di danza famose hanno eseguito le diverse danze, creando la linea narrativa principale della serie.

Una delle novità più interessanti di *Mille anni di danza* è l'adozione di tecniche utilizzate di solito per le fiction cinematografiche e televisive. Il gruppo di registi di *Mille anni di danza* ha spiegato come l'adozione delle tecniche di rappresentazione cinematografica e televisiva si sia basata specialmente sulla seguente constatazione.

---

[545] Accademia di Danza di Pechino, Teatro dell'Opera e della Danza Cinese, Compagnia di danza moderna Yang Liping di Pechino, Teatro dell'Opera e della Danza di Gansu, Teatro dell'Opera e della Danza di Luoyang, Balletto Centrale, Teatro dell'Opera e della Danza di Pechino, Teatro dell'Opera e della Danza di Yangzhou, Teatro dell'Arte di Liuzhou, Teatro dell'Opera e della Danza di Guangzhou, Dipartimento di danza dell'Università Centrale delle Minoranze Etniche, Teatro dell'Opera e della Danza di Wuxi, Studio di Danza Xianwuren di Pechino.

Infatti, è evidente che esista un pregiudizio del pubblico nei confronti della danza, perché Molti spettatori sono convinti che la danza in TV sia un'arte meramente accessoria, utile solo a accompagnare il cantante di uno spettacolo con un ballerino, avendo soltanto il ruolo di sfondo in movimento e gruppo d'atmosfera. In passato, nelle grandi feste serali delle emittenti televisive, la danza raramente diventava protagonista del palcoscenico, ed era spesso abbinata ad altri spettacoli. Da alcune ricerche svolte dai registi del team, è emerso che il pubblico ordinario non solo ha dei pregiudizi nei confronti della danza, ma spesso non comprende proprio cosa la danza esprima.

Nella serie sono presentate ben ventiquattro coreografie[546], tre per ogni episodio, e vale la pena soffermarsi su alcune di queste per comprendere appieno lo spirito del progetto. Si tratta infatti di danze ricostruite, anche in questo caso, utilizzando fonti artistiche antiche, spesso manufatti archeologici, e in alcuni casi riproposizioni di danze già performate durante gli anni ottanta e novanta.

Ad esempio *Danzando cammino* [踏歌] (fig. 116) nacque durante la Dinastia Han, più

---

546 Episodi I e II, epoca Dinastia Han Orientale (25-220 d.C.): coreografia *Xiang He Ge* [相和歌] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino; *Confucio* [孔子] prodotta da Teatro dell'Opera e della Danza Cinese; *Fuoco* [火] prodotta da Compagnia di danza moderna Yang Liping di Pechino; *Danzando cammino* [踏歌] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino; *Xia Gu San Ying* [侠骨伞影] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino; *La principessa Zhaojun lascia il suo paese* [昭君出塞] prodotta da Teatro dell'Opera e della Danza Cinese.

Episodi III e IV, epoca Dinastia Tang (618-907 d.C.): *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Gansu; *Yuenv lingfeng* [越女凌风] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino; *Contento* [逍遥] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino; Guan Gong [关公] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Luoyang; *Orfani della famiglia Zhao* [赵氏孤儿] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza Cinese; *Fantasia King Kong* [幻世金刚] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino.

Episodi V e VI, epoca Dinastia Song (960-1279 d.C.): *Re Qin ordina ai soldati* [秦王点兵] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino; *Labbra cremisi* [点绛唇] prodotta dal Gruppo Giovanile dell'Accademia di Danza di Pechino; *Mastro birraio* [酒仙] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza Cinese; *Antico richiamo* [远古的呼唤] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Pechino; *Dahe Sancai* [大河三彩] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Luoyang; *Dunhuang Feitian* [敦煌飞天] prodotta dal Balletto Centrale.

Episode VII e VIII, epoca contemporanea: *Vista posteriore* [背影] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Yangzhou; *Bingxi* [冰嘻] prodotta dallo Studio di Danza Xianwuren di Pechino; *Spettacolo di pesce* [鱼戏] prodotta dal Teatro dell'Arte di Liuzhou; *Sveglia del leone* [醒狮] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Guangzhou; *Cittadino comune* [布衣者] prodotta dal Dipartimento di danza dell'Università Centrale delle Minoranze Etniche; *Cantare per la madrepatria* [歌唱祖国] prodotta dal Teatro dell'Opera e della Danza di Wuxi.

di duemila anni fa e fu molto popolare durante le dinastie Tang e Song. Fu eseguita alla fine del secolo scorso dal coreografo Sun Ying[547], dopo una attenta ricostruzione basata su materiali storici.

Invece, *La Danza del Tamburo Pan* apparsa nel primo episodio *Xiang He Ge* [相和歌] (fig. 117), ebbe origine dal ritrovamento di alcune antiche mattonelle scolpite venute alla luce in Sichuan nel 1956, che ritraevano scene di vita quotidiana della Dinastia Han. Sun Ying interpretò queste figure attraverso l'immaginazione artistica e la creatività della danza, restituendo lo stile coreografico degli antichi cinesi, che danzavano in relazione al sole, alla luna e alle stelle. In questa danza una ragazza accoglie danzando in un vestito leggero il Dio della primavera, mentre altri danzatori si esibiscono suonando tamburi chiamati Tamburi Pan della Danza delle Sette Stelle, creando una atmosfera molto potente. Il materiale di base su cui ha lavorato il Maestro Sun Ying è costituito anche da due vecchi filmati degli anni ottanta e novanta in cui era già stato fatto un tentativo di ricostruzione della danza, ma il supporto video era molto datato e i filmati di cattiva qualità e non rifiniti. In più, non si sa molto della storia di questa danza, rendendo il tutto ancora più complesso da capire.

Per quanto riguarda l'opera di teatro-danza *La danzatrice della piattaforma Tongque* [铜雀伎], che fu presentata nel 1985 per la prima volta, molti filmati di questo spettacolo furono registrati tra gli anni ottanta e novanta, e il team di produzione li ha visionati e ne è rimasto molto colpito per il fascino dell'arte scenica classica, nonostante la cattiva qualità dei video.

Anche la coreografia che, come abbiamo visto, aveva debuttato nel 1979 in Pioggia di fiori sulla Via della Seta [丝路花雨], creata dopo una lunga ricerca fatta sugli affreschi di Dunhuang, è stata eseguita di nuovo ed è riapparsa nella serie *Mille anni di danza* in una nuova versione, intitolata *Dunhuang feitian* (fig. 118), e ha superato i cento milioni di condivisioni. È interessante poter vedere il gradimento di pubblico di alcune singole sezioni della danza, come la scena con il liuto "pipa" volante e quella della ragazza

[547] Nato nel 1929, Sun Ying è professore e master tutor alla Accademia di Danza di Pechino, di cui è stato anche tra i fondatori. Famoso teorico della danza, insegnante di danza e coreografo, a lui si deve l'invenzione del sistema di danza classica Han e Song, codificato studiando le fonti antiche.

Figura 116. *Danzando cammino* [踏歌] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino, Henan TV e Bilibili, 2021.

Figura 117. *Xiang He Ge* [相和歌] prodotta dall'Accademia di Danza di Pechino, Henan TV e Bilibili, 2021.

Figura 118. *Dunhuang Feitian* [敦煌飞天] prodotta dal Balletto Centrale, Henan TV e Bilibili, 2021.

fantastica Lotte, che sono stati lodati dagli utenti della rete per aver fatto rivivere la danza di Dunhuang dopo mille anni.

La popolarità dello spettacolo, e il motivo per cui tanti spettatori si sono interessati alla serie *Mille anni di danza*, dipendono dal suo metodo narrativo, nel modo in cui si narrano storie avendo la danza come elemento portante, e allo stesso tempo si divulga la cultura tradizionale cinese.

Feng Zheng, direttore del Centro per i Programmi innovativi di Henan TV e uno dei registi del programma ha affermato che

> dopo che il *Banchetto notturno al Palazzo Tang* del Gala del Festival di Primavera di quest'anno è diventato virale, abbiamo compreso di aver intuito un modo più nuovo e alla moda per esprimere la cultura tradizionale, rendendola più popolare tra le generazioni più giovani. La danza stessa è già meravigliosa, e in più può aiutarci a trovare un modo migliore per trasmettere la cultura tradizionale attraverso nuove espressioni, ed è una situazione vantaggiosa per tutti[548].

Pur avendo Bilibili un approccio diverso da quello della Henan TV, entrambi hanno lo stesso interesse per la cultura tradizionale cinese, e gli utenti di Bilibili sono principalmente giovani, specialmente studenti universitari, e per il resto pubblico di mezza età. Per questo, continua Feng Zheng,

> la cultura ha bisogno di diffondersi tra i giovani. Il nostro programma vuole includere i giovani, dobbiamo capire come sono i giovani e cosa gli piace. Per questo abbiamo scelto di collaborare alla produzione di *Mille anni di danza* con Bilibili[549].

---

[548] Yang Lianjie, [Dietro le quinte di *Mille anni di danza*: realizzare programmi culturali è una scelta solitaria e dura anche per la penuria di fondi]《舞千年》背后：做文化节目是孤独而无奈的选择，另外是因为穷, «Art and design», online: http://www.artdesign.org.cn/article/view/id/58207 (u.v.3/1/2022).

[549] *Ibidem.*

La serie ha anche attratto l'attenzione di ricercatori accademici, e si è tenuto un convegno presso la Federazione cinese dei circoli letterari e artistici, intitolato *Mille anni di danza*. Al simposio hanno partecipato esperti e studiosi dell'Associazione cinese dei danzatori, dell'Accademia cinese delle Scienze Sociali, dell'Accademia di danza di Pechino e il direttore del progetto, per discutere del valore di rottura che ha dimostrato Mille anni di danza, delle ragioni alla base di questo successo, e di come influenzerà le future creazioni.

Generalmente è stato riconosciuto che *Mille anni di danza* ha costituito un'espressione ispiratrice e realmente innovativa della cultura tradizionale e dell'estetica contemporanea. Lo spettacolo, non adottando il solito stile delle competizioni di danza, ha utilizzato invece storie e ventiquattro coreografie per creare un nuovo tipo di spettacolo fortemente influenzato dagli stili creativi dei diversi registi coinvolti, che hanno combinato liberamente suggestioni prese tanto dai film di Wong Kar Wai, quanto dai vecchi classici televisivi e cinematografici come Viaggio in Occidente, e persino dalla fantascienza.

Wu Yan, professore associato presso la School of Humanities, Beijing Dance Academy, ha sottolineato che i primi sei capitoli di *Mille anni di danza* includevano tre tipologie di danza classica: *shenyun*[550]*,* danza della dinastia Han Tang e Dunhuang, ma che attraverso queste diverse coreografie si sono rappresentati vividamente i cambiamenti della civiltà cinese negli ultimi cinquemila anni, dimostrando che la trasmissione della tradizione è proprio il valore culturale più importante della danza classica cinese.

In realtà, come osservato da Yan Zhenzhen, insegnante presso la Scuola di Umanistica presso l'Accademia di Danza di Pechino, attraverso la serie si è portato avanti il modo di presentare e performare la danza classica cinese, incorporandola all'interno di una narrazione drammatica e rafforzandone l'efficacia grazie alle doti espressive degli attori. Ma questa dinamica ha anche dei punti negativi, in quanto la necessità della tecnica cinematografica di tagliare e montare la danza ne può rovinare il senso estetico di continuità temporale e spaziale.

---

[550] Si tratta di una metodologia di movimento del corpo per la danza classica cinese, cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=vZ8oVqnJfR4&list=PL5vBGzQB-Er17i7tDEi_3iMipghZ3ZVh- (u.v. 12/1/2022).

Se da un lato *Mille anni di danza* ha ricevuto moltissime lodi ed è stato ampiamente apprezzato dagli spettatori e persino da alcuni accademici, non sono però mancate alcune critiche cui è necessario accennare almeno sommariamente per il loro interesse, in particolare nel sottolineare una certa disarmonia tra l'aspetto coreutico e quello cinematografico della serie. Di fatti, molte critiche si sono concentrate sulla qualità della tecnica cinematografica, che è sembrata di molto inferiore a quella della danza: mentre infatti per quanto riguarda quest'ultimo aspetto sono stati impiegati tutti danzatori e coreografi altamente qualificati e professionali, sul versante delle tecniche di ripresa e del montaggio cinematografici sembra che la qualità non sia stata all'altezza di quella coreografica, creando uno sbilanciamento.

Così è stato criticato lo stile troppo frenetico e convulso di alcune riprese, tanto da causare emicranie, l'uso esagerato di alcuni effetti speciali, e un'approssimazione eccessiva nella fase di montaggio, senza contare le pubblicità con loghi di prodotti moderni inserite nelle storie, che hanno inficiato l'efficacia della serie rovinando l'atmosfera immersiva e la verosimiglianza storica. Alcuni giudizi hanno criticato anche la struttura della serie, condannandone la discontinuità tra un episodio e l'altro, e la partecipazione dei cinque personaggi principali a storie così distanti tra loro sia dal punto di vista spaziale sia da quello del tempo e delle epoche storiche.

Concludendo, con questa serie Henan TV ha aperto una nuova strada alla diffusione della danza classica cinese, raggiungendo un vasto pubblico anche non specializzato, e adottando il formato molto popolare attualmente delle serie a episodi. Molti altri programmi potranno seguire questa direzione e intraprendere la via della riproposizione della danza classica, ovviamente stando attenti a non volgarizzare ma mantenendo sempre una qualità alta.

### *Hong Kong Serenity Meets Chengdu Contrasts* (2021): videodanza tra arte e architettura

Tra le ultime sperimentazioni riguardanti la videodanza in Cina merita una menzione il programma biennale d'arte di The House Collective, società che detiene una catena di quattro esclusivi hotel di design in Cina. La seconda edizione del 2021, intitolata

Encounters across Cultures, ha avuto il tema dell'incontro tra danza e architettura, e ha dato luogo a due differenti operazioni creative nelle sedi degli hotel The Upper House a Hong Kong, The Temple House a Chengdu, The Opposite Hotel a Beijing e The Middle Hotel a Shanghai, proponendosi di esplorare le possibilità creative della danza all'interno dell'architettura, e prendendo spunto dal periodo di confinamento forzato che è stato subito durante il lockdown a causa del Covid. Come affermato dalla creatrice del programma artistico, Patsy Lo, l'idea è nata dal constatare che lo spazio e il design architettonico giocano un ruolo fondamentale nel plasmare le esperienze e le emozioni dell'uomo, mentre la danza esprime e condivide quelle stesse emozioni attraverso l'architettura definitiva dell'uomo che è il corpo umano, costituendo una delle più potenti forme di espressione delle emozioni.
Afferma ancora Patsy Lo che

> through dance, this art programme explores how movements can be a captivating medium for perceiving, experiencing, and articulating architecture. It hopes to remind us to slow down and observe the details, to dive into our surroundings. To be present within the space. To look up[551].

Gli interventi coreografici sono stati in effetti seguiti e filmati in rapporto alle architetture dei diversi hotel della società, e naturalmente confluiti in alcuni video che, oltre a costituire una memoria delle performance, rappresentano essi stessi delle opere di videodanza, essendo stato utilizzato il linguaggio del montaggio video, i close ups, gli zoom per enfatizzare la suggestione delle sequenze di movimento del corpo e il loro inserimento più o meno creativo negli spazi architettonici. È chiaro che questo progetto fonde perfettamente le necessità creative e artistiche con un valore più materialmente economico, che consiste nella promozione di questi hotel in un modo originale, creativo e elegante.
La prima fase del progetto, intitolata *Shanghai Textures meets Beijing Geometry* (figg. 119-120), ha visto due danzatori vivere e esperire lo spazio delle sedi di Shanghai, The

[551] Cfr. online: https://www.thehousecollective.com/en/art-and-culture/encounters-across-cultures-2021/ (u. v. 12/01/2022).

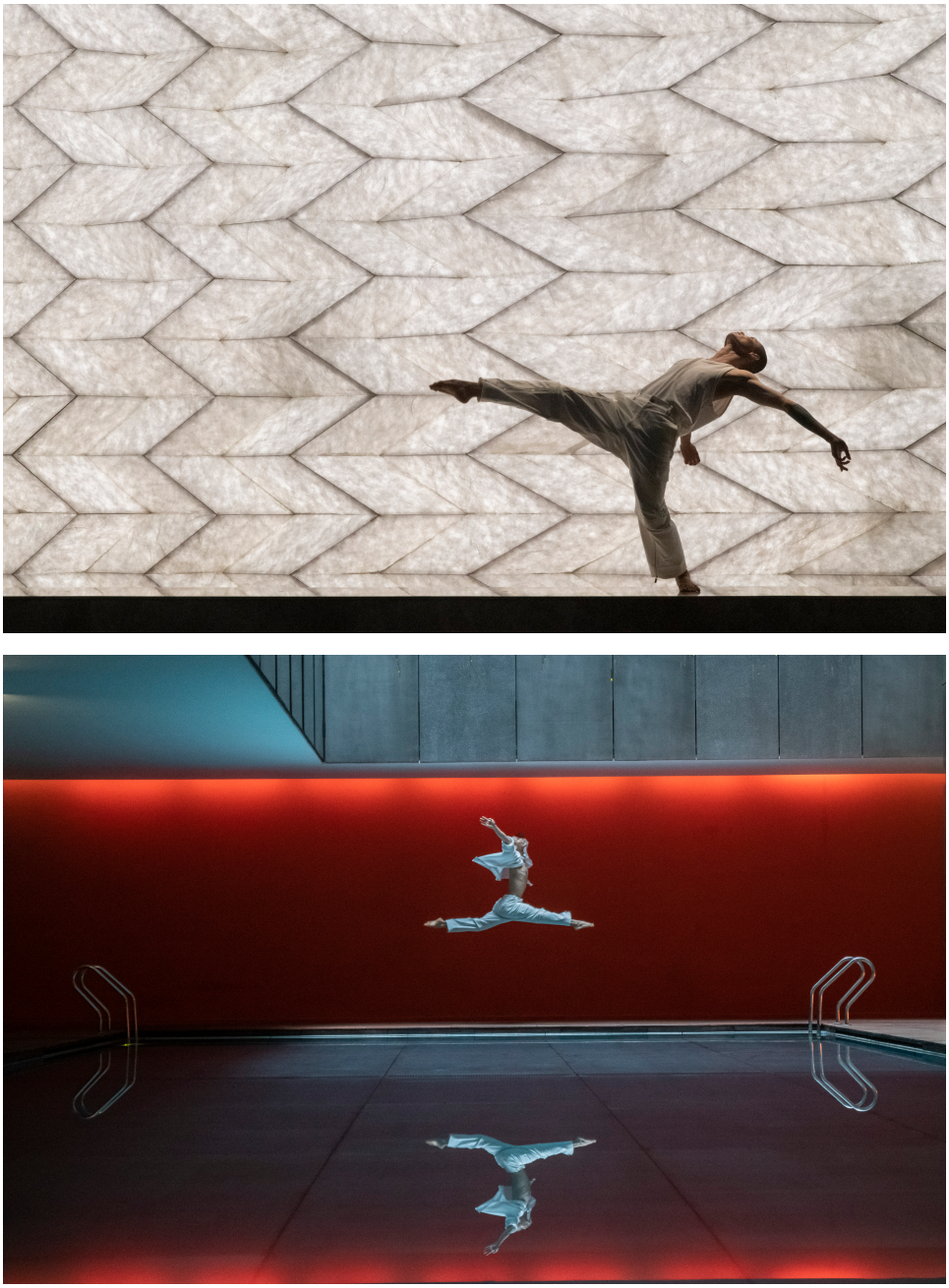


Figure 119-120. Performance coreutiche nella prima parte
del progetto *Shanghai Textures meets Beijing Geometry,* 2021.

Middle House, e Beijing, The Opposite House, dando la possibilità di interagire al pubblico. Con l'intento di toccare con le performance il tema dell'esplorazione e del viaggio infatti, il team della direzione artistica, composta tra gli altri dal duo creativo Acno di Mourad Bouayad e Paul Lamy, e da Andy Stoke e Anita Lam, ha scelto i due performer uno per ogni edificio, vedendoli come se fossero una sorta di guida, e facendoli partecipare a una sorta di installazione interattiva, nella Middle House di

Shanghai, attraverso cui il pubblico avrebbe avuta alterata la percezione dello spazio attraverso il movimento dei danzatori. Di fatti l'"incontro" qui è con lo spazio, e avviene nel momento in cui, con i performer di fronte all'installazione, lo spazio si trasforma in una scultura che si muove, seguendo proprio il movimento del performer. Infatti l'installazione elettronica chiamata Kinect trasforma il movimento del corpo in una forma geometrica semovente, rivelandosi come un'opera dell'arte del movimento.

Nella seconda fase del progetto, intitolata *Hong Kong Serenity Meets Chengdu Contrasts* (figg. 121-123), l'incontro di culture diverse si è basato sull'utilizzo di due forme di danza apparentemente agli antipodi: i raffinati movimenti del balletto al The Upper House di Hong Kong e i movimenti energici dell'Hip Hop al The Tempe House di Chengdu, città in cui esiste una scena musicale hip hop molto vivace. I danzatori si sono esibiti però utilizzando lo stesso ritmo ticchettante di un orologio, a ribadire come si possa coesistere in armonia nonostante le diversità culturali. I movimenti di ciascun danzatore poi sono stati coreografati allo stesso ritmo minimale, proprio per dare modo a ognuno di raggiungere l'essenza dell'espressione emozionale nel loro modo personale.

Figura 121. *Hong Kong Serenity Meets Chengdu Contrasts*,
performance coreutica nella Upper House di Hong Kong, 2021.

Il movimento coreografico è stato poi scomposto attraverso il montaggio e diversi punti di vista, in modo da creare l'illusione di una frammentazione dello spazio e del tempo, dividendo attraverso cinque schermi le diverse sequenze di danza girate tra le sedi di Chengdu e Hong Kong, e dando al pubblico la possibilità di ricomporle in loro proprio ordine di visualizzazione, partecipando così all'opera e creando il loro viaggio e la loro esperienza personali. Ed è in questa fase che il progetto, in effetti dal carattere prevalentemente installativo, entra nel regno della *screendance*, inserendo la presenza di

Figure 122-123. *Hong Kong Serenity Meets Chengdu Contrasts,*
durante le riprese video al The Temple House di Chengdu, 2021.

cinque schermi e dando la possibilità agli spettatori di ideare la loro opera di videodanza (figg. 124-125).

Molto attuale rispetto alla situazione della pandemia, per via delle possibilità di spostamento così limitate, il progetto ha visto i coreografi e i curatori artistici collaborare con i danzatori da remoto, costituendo una sfida piuttosto impegnativa, viste anche le differenze linguistiche, ma il risultato positivo è stato dato proprio dall'incontro di culture e discipline apparentemente così distanti.

Figure 124-125. *Hong Kong Serenity Meets Chengdu Contrasts*,
l'installazione dei cinque schermi, The Temple House, Chengdu, 2021.

### *We're in it together*: la videodanza ai Giochi Olimpici di Pechino 2022

Proprio all'inizio del 2022, in occasione dei Giochi Olimpici invernali di Pechino, abbiamo potuto assistere a un esempio emblematico di come il linguaggio della videodanza stia gradualmente uscendo dai confini del pubblico di appassionati di danza per diventare un veicolo di comunicazione universale. La International Olympic Committee – IOC, infatti, ha prodotto il video promozionale ufficiale delle Olimpiadi invernali, *We're in it together*, all'interno della più ampia campagna *Stronger Together*[552] (figg. 126-131), in cui è ampiamente utilizzato il linguaggio della videodanza. Il video alterna sequenze sportive, in cui si vedono diversi atleti alle prese con sci, pattinaggio su ghiaccio, snowboard, bob su ghiaccio, etc., a sequenze in cui alcuni cittadini, nella vita quotidiana di una città, ripetono gli stessi movimenti attentamente coreografati, al ritmo di una base di musica elettronica. Il video, di cui non sono pubblicati i crediti precisi, è realizzato all'interno della campagna ufficiale per le olimpiadi invernali, che il comitato olimpico ha affidato alla società londinese Uncommon Creative Studio[553]. Il regista, Salomon Ligthelm, ha scandito il ritmo del video con coreografie appositamente composte per imitare i movimenti degli sportivi – ad esempio persone su una scala mobile che si muovono esattamente come i piloti del bob – come se comuni cittadini condividessero con gli atleti la loro esperienza fisica. La rosa dei movimenti coreografati comprende anche alcune spettacolari cadute, che simboleggiano la vulnerabilità naturalmente insita nell'habitat ambientale invernale, come sottolinea il cofondatore della Uncommon Creative Studio Nils Leonard[554]: questo riflette pienamente il messaggio del motto che compare alla fine del video, «Every rise, every fall, every victory: we're in it together», appello a uno spirito propositivo di unione umana nello sport, al di là delle rispettive differenze e origini.

Il fatto che nel video stesso non sia fatta menzione dello studio di produzione, del

---

552 *We're in it together* (Salomon Ligthelm, 2022), cfr. online: https://olympics.com/en/video/beijing-2022-inspirational-movie-stronger-together (u. v. 11/02/2022).

553 Cfr. online: https://olympics.com/athlete365/voice/official-statement/international-olympic-committee-invites-the-world-to-believe-in-the-power-of-solidarity-in-new-film/ (u.v. 11/02/2022).

554 Cfr. Liz Gorny, *A new Beijing Winter Olympics campaign uses choreography and an escalator in ingenious ways* Online: https://www.itsnicethat.com/news/salomon-ligthelm-olympics-stronger-together-campaign-film-270122 (u.v. 11/02/2022).

regista – che pure è un filmmaker indipendente di successo – e dei tecnici coinvolti nella realizzazione, potrebbe fare pensare che in questo caso l'opera di videodanza non interessi tanto come lavoro artistico, quanto come veicolo promozionale di un concetto, in cui la videodanza funziona come uno strumento considerato il più diretto per comunicare il messaggio nel modo più moderno ed efficace possibile.

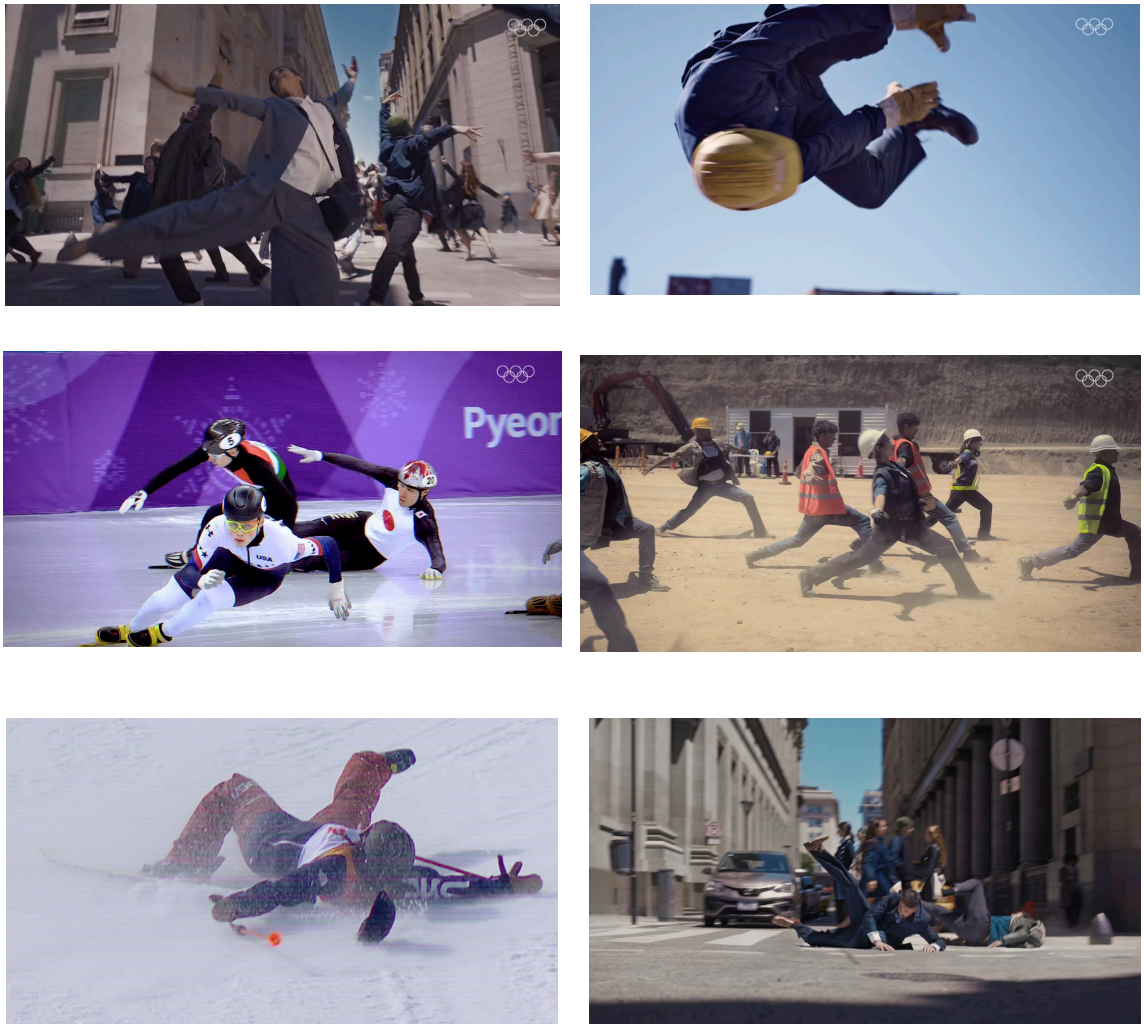



Figure 126-131. Scene del video *We're in it together* girato da Salomon Ligthelm e realizzato da Uncommon Creative Studio per il Comitato Olimpico Internazionale per i Giochi Olimpici di Pechino 2022.

# IV. 2 Nuove tecnologie digitali: il fenomeno TikTok

> *Now everybody's a photographer. That's what happened. Most people in the world have a mobile phone, and mobile phones have cameras. In just the same way, everybody has a movie camera, too. And you can edit the pictures on your phone in just a few minutes*[555].
>
> David Hockney

Negli ultimi anni si è assistito a una crescita vertiginosa e incrementale nello sviluppo, nella diffusione e nella popolarità delle nuove tecnologie, grazie anche al miglioramento delle reti infrastrutturali per la connessione digitale, e i grandi investimenti in questo campo contribuiscono all'ulteriore accelerazione nel ritmo del progresso. Molti sono gli aspetti problematici degni di approfondimento che questo progresso tecnologico solleva nel momento in cui si confronta con il corpo e con la danza, dalla smaterializzazione ologrammatica, strada aperta già negli anni Settanta da Simon Forti[556], alla virtualizzazione dello spazio e del corpo dei performer in realtà virtuale[557], costantemente indagati negli ultimi anni da Anna Maria Monteverdi, il cui sito dedicato porta non a caso il nome di «Digital Performance»[558]. Monteverdi ha altresì approfondito forme nuove di ibridazione tra tecnologia e performance, come il *video mapping*, la proiezione su grandi superfici di video o spazi luminosi interattivi con i movimenti[559].

Appurato che la tecnologia non può essere un semplice mezzo per raggiungere un fine,

---

[555] Cfr. David Hockney e Martin Gayford, *A History of Pictures. From the Cave to the Computer Screen*, Abrams, New York 2020, p. 19.

[556] Cfr. Solveig Nelson, *Phantom Limbs. Solveig Nelson on Simone Forti's Holograms*, in «Artforum», n. 57, September 2018, pp. 260-268.

[557] Cfr. Sophy Smith, *Dance performance and virtual reality: an investigation of current practice and a suggested tool for analysis*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», n. 14 (2), August 2018, pp. 1-16.

[558] Cfr. online: https://www.annamonteverdi.it/digital/ (u.v. 1/10/2021).

[559] Cfr. Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale: la nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, D. Audino, Roma 2020, pp. 49-70.

ma che nel processo creativo il piano tecnologico, cioè lo sviluppo tecnologico, è subordinato al piano estetico della composizione artistica, Enrico Pitozzi definisce una riflessione sulle dinamiche di virtualizzazione del corpo, partendo inevitabilmente da un'analisi della percezione come azione, e dei processi psicomotori che portano alla simulazione di un corpo virtuale[560], e in effetti alla trasmutazione digitale del movimento del corpo in dati scomposti e riorganizzati attraverso la tecnologia[561].

Rispetto alle altre iterazioni tra tecnologie nuovissime e danza, la struttura di questa ricerca, incentrata sulla *screendance*, e sul connubio tra pratica coreografica e schermo, porta naturalmente ad approfondire il fenomeno di quelle forme di *social app* che basano la loro funzione sulla creazione e condivisione istantanea di brevi video effimeri fruibili sullo schermo degli *smartphone* - della durata che va da pochi secondi a un minuto - potenzialmente virali, e correlati alla danza, in forme più o meno semplici o sofisticate a seconda dell'utenza produttrice e consumatrice, e che non sono state trattate ancora scientificamente dalla letteratura accademica per quanto riguarda i rapporti specifici con la videodanza. Questo capitolo perciò, nel considerare questa tipologia di app digitali, verterà principalmente su un tema connesso alla macroarea della "danza sullo schermo".

La più nota e rappresentativa di queste *app* è TikTok, inventata dall'azienda cinese ByteDance di Zhang Yiming nel 2016, con il nome di Douyin, che negli ultimi anni ha visto crescere il numero di utenti in modo esponenziale, raggiungendo colossi delle *social apps* come Facebook e Instagram, prima fondendosi con un'altra app simile, Musical.ly, e poi ancora maggiormente con l'esplosione della pandemia e delle misure di lockdown degli ultimi due anni[562]. Per il primo trimestre del 2021, TikTok ha

---

560 Enrico Pitozzi, *The prism of perception: Corporeality between intermedial stages and environments,* in Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi e Andrea Davidson, *Through the Prism of the Senses. Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance. Technology, Cognition and Emergent Research-Creation Methodologies*, Intellect, Bristol - Chicago 2019, edizione digitale, s.n.p.

561 Cfr. Enrico Pitozzi, *Le forme del gesto. Corporeità e dispositivi tecnologici*, in Vito Di Bernardi e Letizia Gioia Monda, Immaginare la danza. *Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, pp. 67-88.

562 Cfr. Jing Zeng, Crystal Abidin e Mike S. Schäfer, *Research Perspectives on TikTok and Its Legacy Apps*, in «International Journal of Communication», n. 15, 2021, pp. 3161-3172: p. 3163.

dichiarato un numero di utenti attivi pari a 645 milioni[563], a discapito di altre app concorrenti in competizione per aumentare la loro fetta di mercato interno.

La mia scelta di privilegiare come oggetto dell'indagine la piattaforma TikTok, rispetto ad altre piattaforme, si basa su alcune considerazioni. Innanzitutto le dinamiche sociali e di funzionamento di TikTok mi sembrano presentare dei caratteri più originali e innovativi, come nel tipo di fruizione e nei rapporti tra i vari utenti, soprattutto se applicati alla videodanza. Una delle peculiarità di TikTok, ad esempio, sono proprio le *challenge* di danza e balletti a scopo ludico. Al contrario piattaforme del tipo YouTube, o BiliBili, hanno un'identità più generalista, prestandosi alla fine come contenitori di ogni sorta di video, ivi compresi, ovviamente, le opere di videodanza, cinedanza e i filmati d'archivio. Inoltre, TikTok è l'unica piattaforma *social* popolare in occidente a essere nata in Cina, dalla società Douyin, e di conseguenza punto comune tra il sistema delle piattaforme *social* occidentali e quello cinese[564].

Riguardo l'impatto del periodo pandemico sul mondo della danza, come è stato evidenziato nel numero speciale di The International Screendance Journal, dedicato nel 2021 proprio alla trasformazione provocata dalla pandemia nel modo di concepire e fare danza, si è verificato innanzitutto un aumento dell'offerta e della partecipazione per via dello spostamento delle attività online, e molte grandi istituzioni ufficiali della danza hanno messo online i loro archivi, creando contenuti nuovi online per non perdere il contatto con il loro pubblico[565]. Sul piano della forma, imprevedibile è stata l'influenza delle piattaforme di teleconferenza, il cui uso è esploso durante la pandemia,

---

563 Cfr. Quest Mobile TRUTH 2021 Marzo, online: https://www.questmobile.com.cn/research/report-new (u.v.12/7/2021).

564 La situazione dei *social media* e dei loro tipi in Cina è differente da quella occidentale per diversi aspetti. Di fatti la Repubblica Popolare Cinese ha deciso già da tempo di promuovere propri *social media*, sviluppati e realizzati in Cina, da progettisti software cinesi, sia per venire incontro alle necessità di un sistema sociale e linguistico differente da quello occidentale, sia per creare un indotto economico nazionale e favorire le società sviluppatrici cinesi. In questo modo la domanda cinese di *social* poggia su un ecosistema di piattaforme e app completamente locale, e per certi versi parallelo a quello occidentale. Per questo motivo in Cina non è presente YouTube, ma le analoghe piattaforme di condivisione video BiliBili, Youku, Tencent Video e altre, mentre alcune funzioni di Facebook e Instagram sono assolte dalla popolarissima app WeChat. Sina Weibo allo stesso tempo costituisce un ibrido tra Facebook e Twitter.

565 Cfr. Harmony Bench, Alexandra Harlig, *Editorial: This Is Where We Dance Now, in This Is Where We Dance Now: Covid-19 and the New and Next in Dance Onscreen*, in «The International Journal of Screendance», vol. 12, 2021, p. 3.

moltiplicando le possibilità di collaborazione creativa a distanza[566], e le lezioni di movimenti coreografici in presenza sono state sostituite da lezioni online via Zoom o Instagram[567]. In particolare, durante il periodo della pandemia, è stato subito notato il potenziale dei software di teleconferenza, e in particolare Zoom, che, nonostante un aspetto distopico legato al ricordare un poco i sistemi di videosorveglianza, hanno innescato inusuali dinamiche di vicinanza nella lontananza, e rivoluzionato le forme di socializzazione e di lavoro condiviso a cui si era abituati, ivi comprese le collaborazioni tra coreografi, registi e danzatori a progetti di videodanza[568].

Il diffondersi di TikTok è un fenomeno che necessita un esame attento, in quanto i suoi utenti maggiori sono prevalentemente quelli delle generazioni Z e Alpha, e dunque sono i creativi che stanno entrando in questi anni nel mondo professionale, o ci entreranno nei prossimi anni, ed è fondamentale provare a prevedere la tendenza che li caratterizzerà. La studiosa Melanie Kennedy ha notato infatti come attraverso la danza, esattamente attraverso le *dance-challenges*, e la condivisione degli spazi anche intimi della casa, TikTok abbia contribuito durante la, e proprio a causa della, pandemia a creare e rafforzare una sorta di comunità femminile basata sulla solidarietà e confidenza tra teenager e *e-girls*[569]*,* e non è difficile prevedere che TikTok sta influenzando future generazioni di artisti e creatori. Questo aspetto, ovvero le dinamiche creative, dipende fortemente dal modo in cui è fatta la struttura di TikTok e le altre piattaforme simili, le cui caratteristiche influenzano inevitabilmente la creazione da un punto di vista

---

566 Tuttavia per alcuni esperti del settore, come Enrico Pitozzi, pur avendo la pandemia portato gli artisti a reimmaginarsi nella dimensione del virtuale e del digitale, il futuro non potrà mai comprendere una scomparsa totale delle performance e degli eventi dal vivo e nei teatri. Cfr. Giulia Mento, *«Teatro online e teatro multimediale: un problema di linguaggi». Intervista a Enrico Pitozzi*, in «Altre Velocità», 4/5/2021. Online: https://www.altrevelocita.it/comprendere-e-studiare-i-linguaggi-del-presente-intervista-a-enrico-pitozzi/ (u. v. 12/02/2022).

567 Cfr. Harmony Bench, Alexandra Harlig, *Op. cit.*, p. 3.

568 Per un'analisi del fenomeno cfr. l'editoriale del numero speciale di «International Journal of Performance Arts and Digital Media» dedicato a Zoom nell'epoca pandemica: James R. Ball III, Weiling He e Louis G. Tassinary, *The Zoom Function*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. 16, n. 3, pp. 221–225.

569 Cfr. Melanie Kennedy, *'If the rise of the TikTok dance and e-girl aesthetic has taught us anything, it's that teenage girls rule the internet right now': TikTok celebrity, girls and the Coronavirus crisis*, in «European Journal of Cultural Studies», vol. 23, n. 6, July 2020, pp. 1069-1076.

linguistico e estetico[570].

TikTok, tramite le sue caratteristiche principali, detta una sua estetica ben precisa, che inevitabilmente influisce sulla produzione di arte, non solo videografica, musicale, canora e anche pittorica, ma anche sulla creazione di videodanza, e su come vengono espressi e percepiti il corpo, lo spazio e i movimenti coreografici, insieme al rapporto con la musica che costituisce un aspetto cruciale. Un aspetto molto particolare che differenzia TikTok da altri *social media* come Facebook e Instagram, e che lo rende uno strumento così adatto a creare brevi opere coreografiche, professionali o amatoriali, è la presenza della musica come complemento quasi sempre presente al video, anche se utilizzata come base per gare di balletti amatoriali, o per giochi e video scherzosi in cui si sincronizzano le labbra con il cantato, oppure in altri modi creativi[571]. E proprio l'aspetto sonoro, insieme alle immagini, come osserva Daniel Bell nel suo *The Cultural Contradictions of Capitalism*, è un aspetto fondamentale per indirizzare e attrarre il pubblico di TikTok, e formare il suo senso estetico, e pertanto può funzionare come mezzo per comunicare e collegare soggetti e argomenti estetici, svolgendo perciò un ruolo importante nell'attività estetica. Infatti, se gli elementi visivi e le immagini sono diventate sempre più centrali nella cultura del XX secolo, il mezzo estetico dominante di oggi si è spostato dal testo all'immagine e «suono e immagine, soprattutto quest'ultima costituiscono l'estetica che guida il pubblico»[572], e il cambiamento dei media a livello estetico non solo veicola una nuova esperienza estetica alle persone, ma si manifesta anche influenzando il percorso estetico in maniera profonda[573].

Un fattore in un certo senso limitante è la estrema velocità con la quale i video vengono fruiti, semplicemente facendo scivolare via un video dopo l'altro con il semplice gesto

---

570 Cfr. Natalie Collie e Caroline Wilson-Barnao, *Playing with TikTok: algorithmic culture and the future of creative work*, in: Greg Hearn (a cura di), *The Future of Creative Work. Creativity and Digital Disruption*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2020, pp. 172-188.

571 Cfr. Juan Carlos Medina Serrano, Orestis Papakyriakopoulos, Simon Hegelich, *Dancing to the Partisan Beat: A First Analysis of Political Communication on TikTok, in WebSci '20: 12th ACM Conference on Web Science*, July 2020 pp. 257-262: p. 258, online: https://arxiv.org/abs/2004.05478 (u.v. 7/10/2021).

572 Daniel Bell. *The Cultural Contradictions of Capitalism,* Basic Books, Inc. New York 1978, p. 105.

573 Yi Chuanwanh, *Nuovo corso di estetica,* University of Fu Dan Press, Shanghai 2007, p. 70 [王一川, 新编美学教程. 上海:复旦大学出版社, 2007, 第70页].

del dito sullo schermo, a meno che il video non attragga l'attenzione o susciti un tale interesse da giustificare una visione più lunga e interessata[574]. In questo caso gli algoritmi, calcolando i tempi di visione spesi da tutti gli utenti sui video, e il numero di "mi piace", possono decidere il livello di popolarità del video stesso, riproponendolo più spesso tra i contenuti nuovi e di tendenza, e innescandone così la viralità. Il processo porta chiaramente a un tipo di fruizione consumistica e disimpegnata, che è stata denominata «anesthetic effect»[575]. Questo rappresenta in un certo senso una sfida, nel formare una sorta di educazione estetica e artistica degli utenti, siano essi produttori o consumatori di contenuti, al di là di quello che sembra la tendenza principale di TikTok, e cioè l'intrattenimento superficiale. A questo proposito, vale la pena ricordare il testo profetico scritto nel 1985 da Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*[576], in cui si intuiva lucidamente che ogni aspetto della vita pubblica e sociale, stava venendo modificato e alterato dalla tendenza all'intrattenimento attraverso i media, perseguendo un nuovo spirito culturale. Se l'avvento di internet veloce ha fatto affermare esponenzialmente l'era delle immagini e della loro diffusione, l'avvento di Douyin, TikTok e *app* analoghe ha introdotto l'inizio dell'epoca dei video, che hanno un impatto più immediato e profondo sul cervello degli utenti, contenendo informazioni auditive e visive coordinate insieme e in grado di stimolare maggiormente i sensi del pubblico. La grande popolarità di Douyin e TikTok, infatti, è derivata proprio da questa commistione tra video e musica, che insieme hanno provocato un effetto in grado di indurre dipendenza, e una spiccata tendenza alla mimesi e all'emulazione.

---

574 Sherill Dodds ha allertato verso il pericolo della perdita di attenzione connesso con la frammentarietà e velocità degli odierni media: «I fear my capacity to sit and watch carefully is usurped by the need to scan quickly and keep moving through the virtual viewing landscape. I worry that my patience and tolerance are constantly tested and that, unless a film can hold my attention through novelty, brevity, and spectacle then I will move on to the next piece of click bait». Sherill Dodds, *On Watching Screendance*, in «The International Journal of Screendance», numero monografico *Screendance Now*, n.10, 2019, pp. 141-145: p. 144. Cfr. online: https://screendancejournal.org/article/view/6726/5229 (u.v.24/10/2021).

575 Cfr. Jun Fang, Ziye Wang, Bin Hao, *Analysis of "Anesthesia" Mechanism in Mobile. Short Video Applications. Take "Tik Tok" APP as an example*, in «Advances in Social Science, Education and Humanities Research», 1st International Symposium on Management and Social Sciences (ISMSS 2019), vol. 309, 2019, pp. 348-351.

576 Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, Methuen (UK) 1985.

Peraltro, durante un intervento al simposio *TikTok and Short-Form Screendance Before and After Covid*, tenutosi il 12 marzo 2021 e connesso con il numero del 2021 di Screendance Journal, *This Is Where We Dance Now: Covid-19 and the New and Next in Dance Onscreen*, Crystal Abidin ha sottolineato come in TikTok la musica tenda a risvegliare una sorta di memoria del corpo e muscolare, per cui gli utenti sono portati a iniziare una certa danza collegata a quella musica[577]. Questa imitazione dei movimenti del corpo si riduce comunque alla diffusione del solo significato formale, e del piacere fisiologico superficiale, nel processo di comunicazione, e il referente semantico si impoverisce «perché serve solo da intermediario che consente al significato e al piacere di circolare nella società, in quanto oggetto stesso»[578].

La nota citazione profetica attribuita a Andy Warhol che ognuno nel futuro avrebbe avuto diritto a quindici minuti di fama[579], sembra arrivare al suo massimo livello di avveramento proprio con TikTok, grazie al cui meccanismo gli utenti possono raggiungere livelli di popolarità altissimi non in quindici minuti, ma addirittura in quindici secondi o meno, e chiaramente la piattaforma è diventata un centro di produzione di celebrità online. In cima alle classifiche tra il 4 e l'8 maggio 2019, la performance di danza di una ragazza in un aeroporto, prodotta da Pop Dance Studio, ha ricevuto 434 mila visioni e 260 mila "Mi piace". Tre giorni più tardi, un altro video di danza postato online e intitolato Chu Chu Dance, ha ricevuto più di otto milioni di visioni, mentre il giorno seguente Pop Dance Studio ha migliorato il suo record ricevendo sei milioni di visioni (tav. 1). I tipici danzatori che divengono i più popolari e virali on-line, non sono tuttavia quelli formatisi professionalmente, ma le così dette *star* di TikTok, e questo sembrerebbe confermare l'importanza della scelta di tali piattaforme e app come mezzo per realizzare e diffondere le proprie creazioni. Liu Yu, la più famosa star di TikTok, vanta 18 milioni di fan online, là dove la star di Hip Hop HanYu è

---

577 Cfr. Alexandra Harlig, Crystal Abidin, Trevor Boffone, Kelly Bowker, Colette Eloi, Pamela Krayenbuhl, Chuyun Oh, *TikTok and Short-Form Screendance Before and After Covid*, in «The International Journal of Screendance», vol. 12, 2021, p. 191, online: https://screendancejournal.org/article/view/8348/6099 (u.v. 31/10/2021).

578 John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London & New York 1989, p. 123.

579 Citazione attribuita forse erroneamente a Warhol, come emerge da ricerche recenti. Cfr. Blake Gopnik, *Warhol: A Life as Art*, Allen Lane, London 2020, p. 603.

riuscita ad avere 1.7 milioni di fans (tav 2.)

È utile sottolineare a questo punto che ci sono delle tendenze nell'uso di TikTok, che si avvicinano ad alcune caratteristiche della videodanza. In uno studio recente sulla correlazione tra attitudine psicologica degli utenti e partecipazione e produzione di contenuti su TikTok, infatti, è stata sottolineata una interessante tendenza a considerarlo più un mezzo per registrare e archiviare video, che non una *social app*, in quanto molti utenti lo utilizzano per girare delle proprie creazioni per poi conservarle e riutilizzarle in un secondo tempo, attraverso con un *social media* differente[580].

| Data | Visioni | Mi piace | Titolo | Produzione |
|---|---|---|---|---|
| 4 Maggio 2019 | 434,000 | 260,000 | TFBoys | Pop Dance Studio |
| 7 Maggio 2019 | 8,459,000 | 220,600 | Chu Chu Dance | N.D. |
| 8 Maggio 2019 | 6,103,000 | 1,245,000 | Tianzhu Girl | Pop Dance Studio |

Tavola 1.Statistiche delle classifiche di popolarità tra 4 e 8 maggio 2019.

| Nome TikTok | Fans | Qualifica | Tipologia |
|---|---|---|---|
| Liu, Yu | 17,745,000 | Popular TikTok star | Danza tradizionale cinese |
| Buqi Studio | 11,816,000 | Popular TikTok star | Hip-Hop |
| Han Yu 531 | 1,703,000 | Vincitore di Street Dance of China | Hip-Hop |
| Guli Mina | 1,149,000 | Danzatrice popolare in Cina | Danza popolare cinese |
| Xiao Jie-crazy | 936,000 | Vincitore di Juste Debout Worldwide Street Dance Festival | Hip-Hop |
| Chun Wai Chan | 10,200 | Danzatore principale dello Houston Ballet (2012-2020) | Balletto |

Tavola 2. Star di danza su TikTok in Cina (aggiornato 25 Ottobre 2021).

[580] Cfr. Bahiyah Omar, Wang Dequan, *Watch, Share or Create: The Influence of Personality. Traits and User Motivation on TikTok Mobile Video Usage*, in «International Journal of Interactive Mobile Technologies», Vol. 14, No. 4, 2020, pp. 121-137: pp. 131-132.

Inoltre, TikTok sembrerebbe sintetizzare in sé tre delle più potenti caratteristiche dei *social media*, e cioè utilizzare un mezzo televisuale, da sempre il più diffuso e potente, il processo algoritmico che è in grado di personalizzare e adattare l'esperienza alle preferenze dell'utente, ed anche l'interfaccia studiata appositamente per *smartphone* e apparecchi mobili, favorendo così l'utilizzo della telecamera frontale per autoregistrarsi e riprendere piccole coreografie improvvisate, imitate e progettate[581].

[581] Cfr. Benjamin Guinaudeau, Fabio Vottax, Kevin Munger, *Fifteen Seconds of Fame: TikTok and the SupplySide of Social Video*, pp. 1-27: p. 3. Articolo online pubblicato il 18/3/2021: https://osf.io/aeqcw/?direct%26mode=render%26action=download%26mode=render (u.v. 8/10/2021).

# IV. 3 Lo schermo tra spazio e corpo: nuove dinamiche coreografiche in un nuovo ambiente estetico

## Un nuovo ambiente estetico tra spazio e corpo

Nell'epoca di Internet, l'affermarsi della tecnologia digitale potrebbe costituire per l'arte non un rischio di frammentazione, ma l'opportunità per confrontarsi e svilupparsi nell'ambito dei nuovi media e delle immagini digitali. Contemporaneamente, tuttavia, i mutamenti che lo sviluppo tecnologico imporrà nel modo di pensare e considerare i media pongono una nuova sfida al sistema dell'arte, mettendo in discussione modelli e canoni estetici che hanno come punto di riferimento l'arte classica. Lo sviluppo di nuove forme artistiche (*xing*) legate ai media, dunque, dovrebbe progredire parallelamente a uno sviluppo e ampliamento della teoria dell'arte necessario per affrontare i nuovi problemi estetici.

Sviluppandosi in modo così rapido, la tecnologia digitale ha naturalmente influenzato massicciamente l'intero processo di produzione, diffusione e fruizione dell'arte dei nuovi media. Ancor più nel XXI secolo, si è assistito a un incremento esponenziale nella velocità degli aggiornamenti high-tech, e l'arte dei nuovi media ha subito trasformazioni radicali, che hanno interessato anche il piano concettuale estetico e quello della teoria dell'arte.

Considerando che «technologies are not simply means (an instrumental perspective). They constitute an environment, a logic and thought processes (a constitutive perspective)»[582], e cioè che le nuove tecnologie costituiscono un vero e proprio ambiente, con suoi propri processi logici e di pensiero, e non sono da considerare un mero mezzo tecnologico, allora le conseguenze sono che anche sul piano della creatività, e della diffusione di informazioni, TikTok e le altre app analoghe influenzano il modo di creare, veicolare, e fruire i contenuti soprattutto sul piano del linguaggio e

[582] Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi e Andrea Davidson, *Introduction: Through the prism of the senses, in Eadem, Idem e Idem, Op. Cit.*, s.n.p.

dell'estetica[583]. In effetti, nel caso di TikTok, l'architettura del medium influenza ancora maggiormente il processo creativo, tanto da far parlare alcuni ricercatori di «circumscrived creativity»[584].

Già nelle sue riflessioni teoriche sul cinema André Bazin aveva sottolineato come il cinema sia in definitiva un problema di posizionamento dei corpi negli spazi[585], e questo concetto non ha perso la sua validità spostando la realizzazione di immagini in movimento nel mondo delle nuove tecnologie.

Si assiste dunque alla definizione di un nuovo ambiente estetico, regolato da specifiche leggi estetiche, che implicano anche un differente rapporto con il corpo e con lo spazio. L'aspetto dello spazio è intimamente legato con quello del corpo, in quanto gli spazi ripresi in video tramite *smartphone*, dispositivo per sua natura legato al corpo quasi fosse una sorta di protesi, ormai, o estensione del corpo, sono gli spazi abitati e percorsi dal corpo, ed anche gli spazi intimi delle abitazioni e del vivere quotidiano. A questo si aggiunge il cambio di formato dello schermo, da orizzontale a verticale[586], che comunque, per quanto superficialmente, ha modificato e influenzato l'uso e la percezione dello spazio in rapporto al corpo, da parte degli spettatori e dei realizzatori di video, ed è un aspetto che riguarda anche i performer (figg. 132-135). Un video girato in formato verticale, proprio per la naturale, e inquietante per certi versi, simbiosi raggiunta tra noi e i nostri *smartphone*, implementa nel video un forte senso di autenticità, e risulta spazialmente affine allo stare verticale ed eretto dell'uomo, mentre il formato orizzontale è più legato all'orizzontalità dello sguardo umano e all'idea del

---

583 Cfr. Jorge Vázquez-Herrero, María Cruz Negreira-Rey, Xosé López-García, *Let's dance the news! How the news media are adapting to the logic of TikTok*, in «Journalism», (Online First, 30 October), pp. 1-19: p. 13, online: https://doi.org/10.1177/1464884920969092 (u.v.8/10/2021).

584 Cfr. David Bondy Valdovinos Kaye, Xu Chen, Jing Zeng, *The co-evolution of two Chinese mobile short video apps: Parallel platformization of Douyin and TikTok*, 2020, online: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2050157920952120 (u.v. 13/10/2021).

585 «It is worth recalling Bazin's point that cinema is all about locating bodies in spaces». Patrick Fuery, *New developments in Film Theory*, St. Martin's Press, New York 2000, p. 76.

586 In realtà lo schermo verticale non è una novità comparsa con gli *smartphone*, ma fu già sperimentato in passato. Cfr. Craig Buckley, Rüdiger Campe e Francesco Casetti (a cura di), *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 294-296.

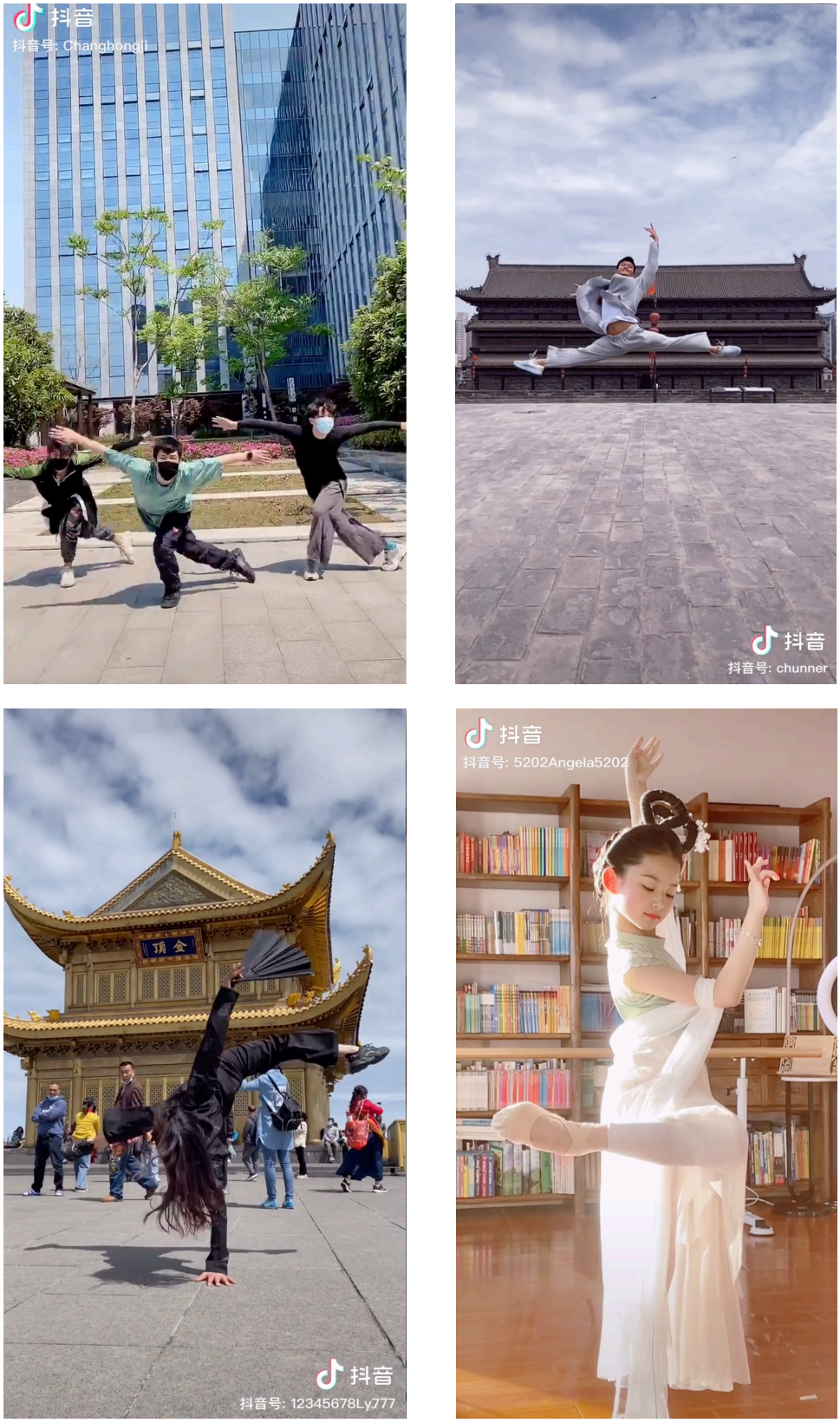



Figure 132-135. Esempi di video su TikTok. Dall'alto a sinistra in senso orario: Chang Hongji; Chen Zhenwei; Ling Yun; Gaga Lin.

paesaggio, evocando sensazioni di tipologia molto diversa[587] (fig. 136).

Questa forma di riconoscimento da parte del corpo dello spettatore di una spazialità dello schermo affine al modo in cui si occupa lo spazio rispetto alla terra, verticale contro orizzontale, è connessa strettamente con la fisicità e la partecipazione fisica alla scena registrata nei video, portando a fare esperienza di una sorta di immedesimazione fisiologica per empatia. Si verifica dunque un incontro tra esperienza di percezione visiva e fisicità, che risulta cruciale per questo cambio di paradigma causato dai mutamenti dell'ambiente dei media e tecnologici. L'esperienza della percezione visiva e la partecipazione fisica nei contenuti video formano infatti un rapporto di comunione. Di fatti il meccanismo fisiologico della percezione umana si basa sulla percezione della sensazione di spiacevolezza e piacevolezza, da cui deriva il riconoscimento del bello. Il meccanismo è lo stesso, ma con un'intensità enormemente minore, rispetto a quello su cui si basa la tecnologia della realtà virtuale, in cui si favorisce un'esperienza immersiva che può creare un intero ambiente di mimica e simulazione, e in questo modo il corpo sperimenta le stesse percezioni che sperimenterebbe nella realtà, facilitate da una immedesimazione visiva. Si potrebbe quasi dire che il tutto possa leggersi secondo la

Figura 136. Il formato orizzontale è insolito per TikTok: un video dell'account Da Yutou.

[587] Cfr. anche: Miriam Ruth Ross, *Vertical Framing: Authenticity and New Aesthetic Practice in Online Videos*, in «Refractory: a Journal of Entertainment Media», vol.24, 2014, online: https://refractory-journal.com/ross/ (u.v. 9/10/2021).

metafora della grotta di Platone, in cui gli abitanti della grotta vedono solo le ombre della realtà proiettate dal fuoco, credendole la realtà stessa.

In questo senso l'uso di immagini, e di un tipo di linguaggio visivo, quello dei video, permette di comunicare in un modo sensoriale più diretto concetti ed emozioni, dove invece altri linguaggi come quello della scrittura e della lettura sono limitati da un processo più indiretto. Per Aleš Erjavec, infatti, attraverso i media si può dividere la società umana in tre periodi: l'era della scrittura, l'era della stampa e l'era del visivo[588].

Le prime due epoche possono anche essere indicate insieme come era della scrittura. Di certo anche con la scrittura, leggendo e visualizzando ciò che si legge, interviene l'attività visiva e di visualizzazione[589] ma sul piano indiretto e dell'immaginazione, mentre è solo nell'era del visivo che si può ottenere un contatto più intimo e diretto tra la fonte del linguaggio visivo, le immagini, e l'animo di chi le interpreta. Pertanto, una caratteristica estetica di spicco dell'era visiva è quella di colpire direttamente l'esistenza percettiva dell'uomo e liberare la sensibilità per portare un'esperienza d'urto di piacere fisiologico, ancor più con le immagini in movimento.

La cultura visuale è basata quindi sulla percezione, e la sensibilità umana ha un livello di attività cognitiva e un livello fisiologico[590]. Il primo livello interessa «la percezione, l'apparenza, l'immaginazione e l'associazione come conoscenza percettiva»[591] mentre il secondo livello riguarda «una vita percettiva sotto forma di manifestazioni di desiderio fisiologico, impulso primitivo, piacere sensoriale, istinto naturale, ecc.»[592].

---

588 Aleš Erjavec, *From Literary to Visual Culture and Aesthetics*, in Žarko Cvejić, Andrija Filipović, Ana Petrov (a cura di), *The Crisis in the Humanities. Transdisciplinary Solution*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 30-38.

589 Jushan Gong, *Tendenza generale della trasformazione contemporanea della cultura estetica visiva,* in «Inner Mongolia Social Sciences», vol. 38, n. 6, 2017, pp. 139-145 [龚举善. 视觉审美文化当代转型的总体路向. 内蒙古社会科学(汉文版), 2017, 38(6):139 -145].

590 Sul processo cognitivo in relazione alle nuove tecnologie si veda: Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi e Andrea Davidson, Op. Cit.

591 Wenfang Yao, *Carne, estetica del corpo ed estetizzazione del corpo: tre sfide recenti all'estetica classica e il loro significato accademico*, in «Jianghai Academic Journal», v. 1, 2012, pp. 182-193. [姚文放. 肉体话语、身体美学、身体的审美化—晚近对于经典美学的三次挑战及其学术意义. 江海学刊, 2012(1)：182-193].

592 *Ibidem.*

Nonostante possa sembrare che la corporalità sia andata persa attraverso le dinamiche delle tecnologie digitali, con la trasformazione in dati digitali di sensazioni e percezioni fisiche, in realtà il modo in cui funzionano app come TikTok sembra aver riportato l'esperienza estetica a confrontarsi di nuovo con il corpo in maniera fisica e tangibile, da diversi punti di vista. Attraverso TikTok, come è stato notato da Melissa Moore, il corpo trasformato in dati digitali recupera la sua corporalità, nel momento in cui, con le *dance-challenge*, un utente impara i movimenti e le posizioni di una danza per poi assimilarli nel proprio corpo e riprodurli con esso, magari duettando in tempo reale, tramite l'effetto *split screen*, con un altro utente-performer che ha registrato la sua performance in un tempo diverso[593].

Allo stesso tempo, come importante simbolo del linguaggio, l'unicità e la non replicabilità del corpo soddisfano anche il desiderio delle persone più giovani e adolescenti di esprimersi e mostrarsi, e di conseguenza il corpo è diventato uno dei più importanti oggetti da esporre e far vedere nei *social media* nella cultura visiva contemporanea.

Alla luce di queste considerazioni, "corpo" è una parola chiave per comprendere gli sviluppi del sistema estetico definito dalle app simili a TikTok, e si lega all'attitudine consumistica mostrata da questo tipo di ambienti *social*, poiché già viviamo nell'epoca del consumismo, in cui le immagini di corpi belli e in forma sono continuamente proposte come modelli allettanti e di successo, provocando peraltro anche fenomeni di *body shaming*[594]. Infatti, la popolarità di TikTok è basata perlopiù su elementi come la giovinezza, la bellezza e il corpo, venendo stimolati direttamente gli impulsi sensoriali delle persone, e in particolare la loro ilarità.

Se il corpo sia diventato una sorta di guscio vuoto, in balia di un ambiente "carnevalesco" - utilizzando il termine nell'accezione datagli dal filosofo russo Mikhail Bakhtin nel suo *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963, ed. or. 1929) per indicare un

---

[593] Cfr. Melissa Blanco Borelli, Madison Moore, *TikTok, Friendship, and Sipping Tea, or How to Endure a Pandemic, in This Is Where We Dance Now: Covid-19 and the New and Next in Dance Onscreen*, in «The International Journal of Screendance», vol. 12, 2021, p. 310.

[594] Cfr. Jiayan Liu, *The Influence of the Body Image Presented Through TikTok Trend-Videos and Its Possible Reasons*, in *Proceedings of the 2nd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2021)*, pp. 359-363.

dispositivo letterario che sovverte e libera l'assunzione dello stile dominante o dell'atmosfera attraverso l'ironia, lo humor e il caos - è lecito il paragone che molti studiosi fanno con l'environment di TikTok, nel senso che attraverso la musica elettronica e ballabile, queste app sono diventate popolari in un breve periodo di tempo, portando la folla a seguire l'esempio reciprocamente, e imitare e ricreare la dinamica di un carnevale collettivo.

Alla fine, infatti, lo spettatore si presterà al gioco e riderà di questi significanti inaspettati, oppure perderà il senso, alienandosi da questo carnevale del significante del corpo. Questo stesso processo comportamentale è un processo di costante deriva. Comporta una nuova stimolazione sensoriale per gli spettatori e solletica le loro esigenze di curiosità e intrattenimento.

## Nuove dinamiche coreografiche su schermo

Una delle caratteristiche principali dei brevi video di danza che vengono diffusi e consumati tramite TikTok, è una tendenza alla frammentazione. Essendo la durata obbligata dal mezzo tecnologico tra cinque secondi e un minuto, i video appaiono necessariamente possedere un carattere di frammentarietà, provocato anche dalla dinamica del medium, in cui i video sono visti a seconda di un fattore di interesse più o meno alto calcolato da un algoritmo a seconda del numero di visualizzazioni e del tempo medio impiegato per la visone di video simili, e che finisce per influenzare anche la fase creativa e produttiva dei video, comunque basata sul modello User Generated Content (UGC). Nel gran numero di utenti TikTok è ovviamente presente una buona percentuale che produce e consuma brevi video di danza, anche questi quindi contraddistinti da una breve durata, da un contenuto veloce e da un'idea d'impatto o originale, che cercano di attrarre e conservare abbastanza a lungo l'attenzione dei fruitori, in modo da accrescere il proprio fattore di popolarità.

La padronanza del linguaggio cinematografico e videografico consente una riduzione della distanza tra spettatore e produttore del video, tenendo ben presente che nella maggior parte dei casi è il ritmo del corpo a guidare il ritmo della videocamera. Il realizzatore può rendere più interessante e vivida l'immagine, amplificando e

evidenziando l'atmosfera emotiva del video, nel tentativo di renderlo virale. Nei brevi video di danza, la ripresa video si adatta ai passi di danza, uniformandosi al ritmo coreutico, come si vede dai video di Bu Qi Dance Group. Il grande impatto visivo di questi video, si appoggia proprio sulla sintonia di ritmo tra videocamera, musica e danza, e non sorprende che il loro video *98K* abbia accumulato più di un milione di apprezzamenti e "Mi piace". E per una capacità fisiologica transitiva del corpo, chi guarda quel video partecipa egli stesso al ritmo, in un certo senso, oscillando il corpo con lo stesso ritmo, e allo stesso tempo rilassando la mente in una sensazione di piacevolezza.

Vi è poi una questione che potremmo definire dell'apice o *climax* della danza. Se in generale, infatti, un video di danza ha dei tempi più dilatati per narrare le immagini, in cui a un segmento iniziale più lento, utile per far penetrare lo spettatore nell'atmosfera del video, segue un apice dell'azione, che ne mostra il momento più emozionante e d'impatto, il *clou*, la meccanica della piattaforma e le dinamiche di diffusione e apprezzamento dei video hanno portato uno stravolgimento nella natura del video: essendo i tempi di molto inferiori a quelli dei medi e cortometraggi, la parte dell'acclimatazione dello spettatore viene saltata e il video, nella sua brevità, va a coincidere per forza di cose con il suo momento più drammatico ed eclatante, abbandonando i ritmi della narrativa tradizionale dei video, e cercando invece di ottenere quanti più visioni e apprezzamenti possibile nel più breve tempo possibile.

Infatti, una caratteristica fondante di questo nuovo tipo di approccio estetico è la pressoché totale assenza di struttura narrativa. I video brevi, nella loro natura di frammenti, non costituiscono altro che sezioni di spazio-tempo indipendenti, svincolati da qualsiasi idea di narrazione che includa lo sviluppo di una trama o dei personaggi con loro propri caratteri. La presentazione della performance è molto breve, visti i limiti temporali del video, e così quella dello spazio, contribuendo alla percezione di essi come frammenti isolati e episodici.

Osservando alcuni esempi di videodanza su TikTok, si può notare facilmente come vengono tagliati e proposti, per emularli, solo i momenti culminanti e più spettacolari di una coreografia, ovvero quelli più immediatamente effettivi e capaci di rimanere

impressi sulla memoria dello spettatore, onde innescare l'effetto virale. Se consideriamo ad esempio il video *Pipa Xing*, diventato famoso improvvisamente nel gennaio 2019, possiamo vedere che molti blogger di danza hanno selezionato le parti più d'effetto di quel video per emularle e imitarle nei loro video.

Il processo di emulazione è spesso innescato attraverso le *dance-challenges* dai così detti *influencer*, ossia personaggi con migliaia di migliaia di *follower* e perciò in grado di creare tendenze o influenzare il comportamento di larghe masse di utenti, ed ha avuto un'impennata nella diffusione proprio nel periodo del *lockdown* globale durante il 2020[595]. Le così dette dance-challenge, infatti, costituiscono un aspetto peculiare e fondamentale della relazione tra TikTok e danza: gli utenti sono portati a imitare o emulare una performance originaria, apprendendone e ripetendone i movimenti. Attraverso le dance-challenge TikTok è diventato anche uno spazio di scambio creativo e pedagogico, contribuendo durante il lockdown a una riarticolazione dei rapporti sociali[596].

---

[595] Cfr. Daniel Klug, *"It took me almost 30 minutes to practice this." Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok*, pp. 6-9, online: https://mediarxiv.org/j8u9v/ (u.v. 8/10/2021).

[596] Cfr. Melissa Blanco Borelli, Madison Moore, T*ikTok, Friendship, and Sipping Tea, or How to Endure a Pandemic, in This Is Where We Dance Now: Covid-19 and the New and Next in Dance Onscreen*, in «The International Journal of Screendance», vol. 12, 2021, p. 311.

# Conclusione

Attraverso il percorso seguito dalla ricerca di questa tesi, comparando diacronicamente e sincronicamente *xiang* e *xing* di Europa e Cina, sono emersi sia punti di divergenza sia tangenze riguardo gli sviluppi della *screendance*.

Se da un lato la trasformazione e l'affermazione delle tecnologie di riproduzione delle immagini in movimento nel XX e XXI secolo - dal cinema, al video, agli *smartphone* - ha inevitabilmente influenzato le forme artistiche e della *screendance*, condizionandone fortemente il linguaggio in un modo analogo e similare in Europa e in Cina, dall'altro la differente progressione delle visioni e dei contesti culturali nelle due aree geografiche ha definito gamme di valori etici ed estetici profondamente diversi cui le forme di *screendance* si sono inevitabilmente conformate. In Cina tre cambiamenti epocali di *xiang*, coincidenti con tre rivoluzioni fondamentali e totalmente incisive per la società cinese - dalla caduta dell'Impero Qing alla nascita della Repubblica Popolare Cinese - hanno di volta in volta riscritto i contesti in cui le arti cinesi si sono sviluppate, perdendo ogni traccia di continuità storica e culturale; d'altra parte in Europa occidentale, nonostante i conflitti mondiali, la visione culturale e artistica ha conservato un suo corso senza soluzione di continuità, fornendo un terreno solido su cui le forme di *screendance* hanno affondato le loro radici. Mentre infatti in Cina la catena della cultura tradizionale è stata più volte interrotta, in Europa anche nei linguaggi più contemporanei non scompare mai l'impronta del passato e della cultura classica.

E proprio la considerazione degli ultimi avanzamenti della tecnologia digitale, con la nascita di ecosistemi digitali sociali possibili grazie alla perconnettività delle reti internet, e basati sulla condivisione istantanea e ubiqua di immagini e video tra decine di milioni di utenti in tutto il mondo, ci ha portato a interrogarci sul futuro della *screendance*. Il progresso tecnologico lascia intravedere una crescita incrementale di questa disciplina, oramai entrata nella sua età adulta.

Con l'aumento di popolarità della *screendance* nella cultura contemporanea cinese tra tutte le età, la *screendance* mobile si sta infatti espandendo ancora più rapidamente

attraverso gli sviluppi di app cinesi di massa, offrendo nuove sfide e nuove opportunità per i danzatori professionisti, per le accademie, e per gli artisti cinesi e occidentali, segnando nuovi percorsi di apprendimento del linguaggio tecnico del mezzo e didattici.
Allo stesso tempo, il recupero delle tradizioni culturali che sta accadendo in Cina negli ultimi decenni, apre alla prospettiva di una Cina sempre più sicura e conscia della propria identità culturale, e delle proprie radici artistiche, con le quali il legame era stato reciso più volte nel corso del XX secolo.
In Europa invece, vista la sua natura di federazione è probabile che in futuro continui a conservare quella eterogeneità di individualità nazionali e culturali specifiche, nonostante il background naturalmente comune.
La domanda è se il progresso tecnologico, sempre più rapido, e sempre più in crescita nei paesi industrializzati, siano essi le nazioni europee o la Cina, non finisca in futuro per rendere simili tutti i prodotti di questa disciplina, assomigliandosi le forme insieme all'uniformazione dettata dai formati tecnologici. Riuscirà il linguaggio artistico, informato dalle differenti *xiang* - o visioni culturali -, a dotare le *xing* - o forme - di una loro apparenza ben riconoscibile e distinta? Quale forma assumeranno le opere di *screendance*, o per usare il termine di Noël Carroll, di motion-picture dance del futuro?
Sarà possibile scongiurare il rischio di una sorta di appiattimento globalizzato dovuto alla omogeneità tecnologica da un lato e all'espandersi di una cultura occidentale dominante dall'altro? Questo non ci è dato saperlo, ma quello che ci auguriamo è che ci possa essere ancora spazio per lo sviluppo di caratteristiche culturali uniche e fortemente identitarie anche nel campo della *screendance*, e con quelle la possibilità di aprire ancora fruttuosi e stimolanti dialoghi inter-culturali tra regioni diverse di un unico mondo, come è sempre stato in passato.

# Appendice I

# Interviste

# Intervista a Elisa Guzzo Vaccarino

DAMSLab, Università di Bologna, 30 marzo 2019

*Elisa Guzzo Vaccarino è critica e storica della danza. Ha insegnato in diverse istituzioni italiane tra cui la Scuola di Ballo della Scala di Milano, il MAS di Milano, i DAMS di Torino e di Bologna, le Università di Trento e di Roma, Tra i numerosi saggi e volumi di cui è autrice, si ricorda La Musa dello schermo freddo, videodanza, computer e robot (Costa & Nolan, 1996), che si può considerare il primo studio monografico italiano sul tema della videodanza. Dal 2003 è consulente per la danza della Biennale di Venezia, dove cura tra l'altro saggi, pubblicazioni, mostre e convegni.*

**Nel 1996 uscì il suo pionieristico studio *La musa dello schermo freddo* che analizzava i rapporti tra danza e nuovi media, con particolare attenzione alla videodanza. Come è cambiata secondo lei la produzione e la ricezione della videodanza in Italia dagli anni Novanta? Qual è la situazione oggi?**

Adesso io continuo a guardarmi intorno, quando mi capitano delle occasioni interessanti nella mia città, Torino, dove c'è la sede principale di un concorso che è "La danza in un minuto" e lì ho appena visto delle cose nuove. Diciamo che presto la videodanza è diventata un po' accademica. Ci sono dei modelli. È raro a mio giudizio trovare delle idee che escono da certi filoni, non so, la danza nella natura, la danza di tipo più etnografico, è abbastanza raro trovare qualcosa di diverso, di nuovo, di originale, di inventivo, però qualche cosa c'è, soprattutto perché ultimamente ci sono anche delle tecnologie diverse che permettono di inventare qualcosa con strumenti che prima non c'erano; ci sono online tutti i video di questa rassegna "Danza in un minuto", organizzata da COORPI. Ci sono tutti i video di tutti gli anni, per esempio ce n'era uno che a me è piaciuto molto, originale, di un ragazzo di origine araba, che sta in Sicilia, che ha fatto delle riprese all'aperto creando effetti come di dislocazioni repentine. Si fa notare anche Circunloquio di una mia amica cubana, che ha fatto un corto a Cuba, nelle

rovine di un ospedale. Quindi c'è già un'idea di che cosa si sta cercando di nuovo in questo momento, nuovo come luoghi, nuovo come tecniche, come tecnologie, il che è abbastanza significativo. La qualità del movimento in alcune produzioni può essere diversa, più soffusa, più meditata, molte volte invece nella natura c'è un movimento più veloce, delle corse, delle arrampicate. Sono stata sia in Mainland China sia in Taiwan e mi sono resa conto della preparazione incredibile che hanno i danzatori; all'Università nazionale delle arti di Taiwan, in quel momento, montavano il "Tavolo verde" di Kurt Jooss e ho visto le lezioni, il livello di preparazione corporea raffinatissimo...quindi quello fa una differenza. Infatti anche in questi giorni di convegno bolognese si parlava del "fare" invece che del "lasciare che le cose succedano", la mentalità occidentale è più per "fare, fare", quindi sicuramente ci sono dei modi diversi di vedere la natura, se noi dominiamo la natura, o se siamo nella natura, è diverso. E la videodanza li riflette, nei diversi paesi.

**In che modo la videodanza può essere un punto di incontro, e non di scontro, tra diversi creatori/autori come il regista, il coreografo, l'interprete?**

Eh sì, bisognerebbe avere una formazione specifica su quello, però molti di quelli che hanno fatto la videodanza non l'avevano, all'inizio magari collaboravano con un regista, ad esempio Angelin Preljocaj, che ha fatto dei bei video, dei bei materiali, all'inizio ha lavorato con un regista (Cyril Collard) e poi ha cominciato a fare lui da solo, per cui è chiaro che uno può anche imparare facendo accanto a qualcuno. Io ho un giovane amico che lavora sulle tecnologie, non è danzatore però lavora molto con i danzatori, quindi prende da loro il materiale però lui ha il governo virtuale della video-coreografia. Quindi anche se uno non ha avuto una formazione cinematografica può trovare con chi lavorare.

Beh, diciamo che posso parlare di un'altra esperienza che io ho fatto e che mi ha dato delle conoscenze che non avevo, io ho lavorato molto per la televisione, i programmi televisivi sono diversi dalla videodanza, naturalmente, poi magari la tv può anche trasmettere la videodanza, ma quello che mi capitava era di lavorare con il montaggio

per preparare i programmi, con le persone che sanno fare montaggio, e ho imparato tantissimo da loro, soprattutto il ritmo di costruzione! Il ritmo di costruzione lo metti in post-produzione quando hai girato i materiali, hai un progetto, e poi quando li monti il montatore trova un ritmo, che può essere un ritmo corporeo, un ritmo musicale, un ritmo di immagine, che possono essere tutti e tre, quindi ci sono proprio delle professionalità specifiche. Io credo che la cosa più importante adesso, dopo tanti anni di videodanza, sia avere un progetto: Dove voglio arrivare? Che posto do alla danza? Deve essere al centro o deve essere un elemento? Da lì in poi scegli come lavorerai, tutto è possibile, anche perché adesso in sede di montaggio puoi fare un'infinità di cose, al di là di quando giri le immagini. Guardando questi video da un minuto, ce ne sono alcuni più interessanti, altri di meno, ad esempio uno, *Urban Orkestra*, che mi era parso originale è di un ragazzo, Emanuele Piras, che non era un danzatore di formazione convenzionale, era piuttosto vicino all'hip hop; molto artigianalmente ha girato con un amico regista, Michele Campanella, un video in un mercato; il mercato è il luogo dove tutti i popoli si incontrano, e però stranamente nella videodanza il mercato non era un'abitudine, e allora lui ci è andato, camminando, in mezzo alle verdure, alla frutta, e a un certo punto il venditore apre un sacchetto di plastica per mettere le arance, e il sacchetto fa "CIÙF!", poi apre un frigorifero per prendere una bistecca e poi lo chiude e il frigorifero fa "PÙM!", e quindi nasce un ritmo dai rumori del mercato. E lui comincia a danzare così in mezzo alla gente, prima camminava poi danza, quindi questa danza lui l'ha fatta sicuramente senza la musica con sé: ha fatto la sua danza, hanno girato le immagini, e poi hanno messo dopo suoni della strada, che si combinassero con la danza. Ed è delizioso, Poi questo ragazzo ha fatto un altro lavoro con lo stesso regista, *Va!*, in cui va via dal mercato, portato su un carretto del mercato, e sta facendo quasi una piccola serie, però l'idea di dire "uso i suoni naturali e le persone normali del mercato" è molto semplice ma ha funzionato molto bene. Quindi forse l'importante è avere un'idea da sviluppare con qualcuno che poi ci aiuta a trovare la dinamica, perché la videodanza è un fatto di arte dinamica, di due arti dinamiche messe insieme. Ci può essere un ritmo comune oppure un ritmo dell'immagine e un ritmo del corpo dentro all'immagine che magari è diverso.

**Per quanto riguarda la produzione e fruizione di videodanza, e nonostante i molti festival e rassegne sul tema, in Italia la diffusione della *screendance* ha avuto un ritmo più lento rispetto ad altri paesi come la Francia, il Belgio e gli Stati Uniti. Come spiega questo divario?**

Ma perché la danza italiana ha delle debolezze, e quindi anche la videodanza. In qualche caso la videodanza è stata vista come una possibilità di promozione della danza, in qualche caso come lavoro artistico, faccio un lavoro live, scenico, poi faccio un lavoro in video; magari i festival di nuova danza avevano un programma di videodanza accanto agli spettacoli, ma mentre in altri paesi, per esempio parliamo dell'Inghilterra, la BBC - certo deve avere nella sua struttura un producer che si interessa alla danza - ha fatto negli anni (ci sono i dati nel mio libro), le coproduzioni-rassegne *Dance for the Camera* destinate alla televisione, al pubblico generalista; in Italia questo no, io personalmente ho fatto tanti programmi in televisione ma erano sempre o la presentazione di un prodotto con un'intervista, con un artista, mai videodanza pura no, perché c'è questa idea che agli italiani, al pubblico italiano bisogna raccontare una storia, allora ecco il balletto narrativo, *Romeo e Giulietta*, ecco la televisione narrativa-intrattenitiva dove io ti racconto una storia, ti presento un artista, è un limite, una caratteristica, che dipende dalla nostra storia teatrale, questo bisogno di raccontare. Per esempio a me capita di lavorare nei teatri per raccontare al pubblico cosa vedranno, per introdurgli l'artista, perché c'è questa fame di racconto….la videodanza è un racconto ritmico, magari a flashback-flashforward, non è un racconto, anche se il pubblico lo vede e lo segue senza soluzione di continuità: qualsiasi pubblicità, qualsiasi advertising racconta una storia in 30 secondi quindi siamo abituati al racconto per sommi capi, ma sembra che vogliamo ancora un racconto lungo anche in video. Per questo io sono molto a favore di questa esperienza della "Danza in un minuto" perché costringe a trovare in sintesi una chiave di racconto ritmica più contemporanea, più veloce, come la puoi trovare in un videoclip, in un video advertising, però con un contenuto poetico diverso, e allora mi sembra una buona esperienza per uscire un po' dal modello italiano.
In Inghilterra però la videodanza ha avuto dei momenti molto forti, sempre con la BBC,

con il gruppo DV8 che ha fatto proprio dei film più lunghi, legati ai loro spettacoli ma ricreati, non come pura ripresa di spettacolo. Io sono stata nella giuria di "Dance Screen", un premio importante anni fa a Francoforte, avevamo 200 video da vedere, ci hanno chiuso in una stanza perché non scappassimo, ci davano da mangiare sul posto, ed erano materiali di tutti i generi quelli da visionare: brevi di videodanza, documentari lunghi, riprese di spettacolo lunghe, ricreazioni di spettacolo corte, quindi avevamo delle cose molte diverse da valutare e perciò c'erano delle categorie di concorso, quindi c'era videodanza di creazione, documentario, ri-creazione di spettacolo, un ventaglio diversificato. Siamo usciti vivi e per premio ci hanno portato a cena al ristorante thailandese migliore di Francoforte, elegantissimo, con le signore in costume tradizionale bellissimo, perché eravamo stati bravi a guardare 200 video senza perdere la concentrazione e dialogando su ognuno.
È chiaro che se la BBC, ti dà dei mezzi, e se invece la televisione italiana non te li dà, se la televisione cinese te li dà, fa una differenza. Poi c'è il talento, la creatività, la voglia di fare perché giustamente se trovi comunque la maniera di realizzare un video, come la mia amica cubana che lavora senza fondi con 3-5 bravissimi danzatori di Danza Contemporánea di Cuba, e vanno in un ospedale in rovina e fanno una cosa bellissima, si deduce che si può anche senza soldi. Quindi c'è una combinazione di fondi, di strumenti, di soldi, di talento, di voglia di fare.

**Secondo lei videodanza e *screendance* sono termini appropriati? Come li definirebbe?**

Diciamo che in Italia si usa videodanza anche un po' sul modello francese, videodanse, e per parecchi anni ci sono state delle rassegne, al Centre Pompidou, con tanti materiali, tra cui un documentario che io avevo curato con Rai Sat su Pina Bausch. In Inghilterra invece era in uso *Dance for the camera*, perché la storia era iniziata con questa serie della BBC che si chiamava appunto *Dance for the camera*. *Screendance* è più americano, quindi diciamo che anche qui si vedono le differenze tra le culture, cioè l'area di interesse è la stessa ma ogni mentalità è diversa, quella francese da quella

inglese e così via.
Io mi ricordo sempre un incontro internazionale al The Place di Londra con partecipanti da tutte le parti del mondo, e c'erano dei gruppi di discussione, in particolare c'era un piccolo gruppo dove una persona, in rappresentanza della Nouvelle Danse francese, ha fatto un discorso lunghissimo, con tipica attitudine filosofico-teorica francese, e alla fine, dal fronte inglese, dopo tutto questo discorso qualcuno gli ha detto "And so what?" Come dire noi inglesi vogliamo un approccio pratico, non tutta questa filosofia, E quindi mi aveva molto colpito questa modalità di discussione perché in questo ci sono le due mentalità, che sono veramente molto diverse, storicamente, come testimonia la vicenda della Brexit. Purtroppo la storia continua sempre, è molto difficile non avere un passato che ti condiziona.

**Come vede lo sviluppo del rapporto tra la danza le nuovissime tecnologie come la realtà virtuale?**

Ma, io porto un esempio che ho avuto sott'occhio, che in realtà è entrato in uno spettacolo dal vivo, in tempi in cui nella mia città si facevano delle programmazioni interessanti, era successo che nel 2000 abbiamo avuto un momento dedicato a John Cage e Merce Cunningham in due sedi importanti. Una era il Museo di Arte Contemporanea di Rivoli dove c'era un'esposizione di cose, oggetti, disegni legati a Cage e Cunningham, curata da Germano Celant, di cui esiste un catalogo anche in inglese, e l'altro legato al nostro Teatro dell'Opera in cui c'era *BIPED* di Cunningham. *BIPED* di Cunningham secondo me è un esempio straordinario di un uso poetico della VR, perché è un lavoro molto poetico sulle luci, per evitare che l'immagine proiettata - che richiama sempre di più lo sguardo dello spettatore, perché è luminosa - nascondesse i danzatori che avevano delle bellissime tute di un materiale come una pelle di pesce iridescente; inoltre c'erano proiettati in scena dei danzatori virtuali che danzavano insieme ai danzatori reali, e che erano stati realizzati mettendo dei sensori a infrarossi sui corpi dei danzatori e poi elaborando le riprese col computer e riproiettandoli come video. C'erano due schermi uno davanti e uno dietro, ed era un lavoro, nato dopo aver

appreso a lavorare su un programma per disegnare il movimento, Life Forms, dopo che una università americana aveva dato a Cunningham l'opportunità di sperimentare la realtà virtuale con/per la danza e per me *BIPED* è un capolavoro assoluto. Perché vedi la tecnologia usata da un artista. Quindi avevo curato un piccolo documentario su Cunningham per la televisione culturale italiana, sulla mostra e sullo spettacolo, che ho ritrovato qualche giorno fa e ho digitalizzato, perché Cunningham è nato nel 1919, un secolo fa, e allora quest'anno è un anno in cui ne parliamo un po' di più.
E quindi io direi di dare un'occhiata a quello, perché poi da quell'esperienza molti hanno cominciato a provare a fare delle cose, anche con mezzi meno sofisticati; allora non c'erano mezzi, diciamo, personal, bisognava che qualcuno ti offrisse l'opportunità di avere le macchine per fare queste cose, e adesso ci sono anche dei programmi, dei software, ci sono insomma delle possibilità  più a portata di mano che persone giovani stanno sperimentando.

**Ci sono mai stati dei progetti della televisione italiana per promuovere la danza contemporanea?**

Sì, ci sono stati anni in cui la Rai comprava i diritti per trasmetterli un certo numero di volte, ad esempio di quattro balletti di Balanchine, comprava dal mercato internazionale e sono stati molto importanti culturalmente perché venivano mandati in onda il sabato mattina su Rai 1 a Maratona d'estate a cura di Vittoria Ottolenghi, una pioniera, e hanno creato un pubblico; questa collega decana della critica che presentava, era molto comunicativa, per anni c'è stato questo programma, però appunto erano proposti prodotti del mercato internazionale, americani, danesi, inglesi. Poi però questa cosa è finita e la danza è passata sulle reti culturali, io ho lavorato per Tele+3, Rai Sat, per Rai5, altri hanno fatto delle produzioni sempre un po' del genere misto documentario-spettacolo, per altre reti tra cui Classica, però una vera e propria attenzione alla danza con mezzi e con fondi dedicati sulle reti generaliste non c'è più stata. E poi adesso i coreografi e i danzatori contemporanei sono disponibili a farsi riprendere, ma il loro lavoro televisivamente è difficile, perché la televisione ha allenato il pubblico a una

logica di attrattiva, di piacevolezza, di velocità e certa danza è poco telegenica, quindi bisogna scegliere bene e poi saper proporla, tagliarla, montarla, e lì bisogna avere i soldi per fare un buon lavoro. Perché in televisione non puoi presentare una cosa artigianale se parliamo di festival, se parliamo di rassegne sì, ma la televisione ha delle regole, allora bisogna poter avere degli strumenti adeguati per creare un prodotto per il pubblico televisivo.

24 ottobre 2021

Un doveroso aggiornamento: Rai Uno dal 2018 punta a Capodanno sullo show Danza con me di Roberto Bolle, étoile della Scala e dell'American Ballet Theatre, e ha preso parte al documentario Carla (2021) sulla vita di Carla Fracci, presentato alla Scala, al cinema, in tv. Le piattaforme Rai Play e ARTE-tv presentano con frequenza buone produzioni di danza di varia tipologia.

Netflix ha messo in onda le serie *Move e Tiny Pretty Things* sul balletto con una protagonista-allieva non bianca. E sono molti i contest tv che accolgono momenti di danza.

Streaming, web, on demand, sinergie tra cinema e tv, hanno cambiato il panorama delle produzioni visive di e con danza.

EGV

# Intervista a Enrico Coffetti

Via email, 6 aprile 2019

*Enrico Coffetti si è occupato di teatro e danza dalla fine degli anni Settanta, collaborando con Il Teatro alla Scala di Milano come responsabile del Corpo mimi e danzatori, organizzando laboratori teatrali con CSC - Cooperativa per lo spettacolo Culturale di Milano e infine fondando S.P.I.D. - Scuola Professionale Italiana Danza nel 1986. Negli anni Novanta il suo interesse si concentrerà sulle iterazioni tra danza e nuove tecnologie, e sulla screendance, con l'affidamento nel 1993 della realizzazione del festival Danza & Video a cura di Paola Calvetti che si realizza presso L'Arengario di Milano, cui seguirà l'anno seguente la creazione dell'Associazione Cro.me. - Cronaca e Memoria dello Spettacolo, opera / archivio riconosciuta in Italia e internazionalmente.*

**Nel 1993 lei realizzò la rassegna internazionale "Danza & Video", e qualche anno dopo fondò "Cro.Me. Cronaca e memoria dello spettacolo", ente che si cura di conservare e diffondere le testimonianze della danza su schermo. Come è cambiata secondo lei la produzione e la recezione della videodanza in Italia dagli anni '90?**

La produzione e la fruizione della video danza sono molto cambiate poiché sono mutate completamente le stesse modalità di produzione e fruizione: per la creazione si è passati dalle costose telecamere  elettroniche e post-produzioni in studio alla strumentazione digitale che permette una completa produzione low cost dal proprio personal computer. Per la fruizione si è passati da una esclusiva visione frontale cinematografica o da monitor TV ad una visione on-line principalmente su schermi mobili. Queste due condizioni, aggiunte ad un calo naturale di un genere esploso a fine anni '80, hanno mutato completamente le logiche di fine secolo XX, così come gli spazi di diffusione e distribuzione della danza in video e di conseguenza anche il pubblico, meno specializzato e più anonimo seppure più numeroso.

Tuttavia, dopo il calo dei primi anni 2000 e la scomparsa di molti festival di video danza, da non più di tre anni stiamo invece verificando una rinascita dell'interesse per il creativo rapporto tra danza e schermo, tra danza dal vivo e danza dal vero, che ha portato ad alcuni nuovi fenomeni: le prime al cinema, i concorsi aperti a tutti on-line, la programmazione nei canali televisivi tematici. Quindi oggi, a quasi concluso il primo ventennio del secolo XXI, credo si possa dire che il trend è positivo, anche se in generale la produzione non è più in maggior parte la testimonianza di nuovi linguaggi coreutici, ma esprime una creatività autoriale esterna alla danza, che tuttavia trova nella danza il proprio codice preferenziale.

**Come mai la *screendance* si è diffusa con ritmi e modalità anche molto diversi in Italia e nelle altre nazioni?**

La differenza più evidente con altri paesi europei e di oltre oceano è che la Televisione italiana, soprattutto nei canali nazionali ma anche nelle emittenti private o primi canali tematici, non ha sostenuto e distribuito produzioni autoriali, ma ha sempre privilegiato l'emissione di produzione che fossero la ripresa di spettacoli in scena, oppure documentari dedicati ai più celebri coreografi o ballerine/ballerini: una visione principalmente "educational" che tra le altre cose privilegiava le produzioni straniere. Negli altri paesi invece, in particolare in Gran Bretagna, Olanda, Svezia, le stesse televisioni nazionali avevano avviato programmi di produzione che avevano come soggetto apposite creazioni per lo schermo da parte dei più giovani coreografi e registi. Vi era quindi in quei paesi, uno spazio di riconoscimento e diffusione di grande importanza, che sosteneva l'intero settore che si riverberava nei festival e rassegne ma anche nell'allora nuovo mercato dell'home video, o dell'home entertainment. Recuperare questa ritardo iniziale è molto difficile nonostante i costi per una produzione siano oggi assai inferiori, è comunque indispensabile che vi siano spazi appositi, canali televisivi tematici, Pay TV, Web Tv, che possano rappresentare lo spazio di diffusione e di recupero dei costi di produzione.

**Qual è la sua opinione sui termini videodanza e screendance? Sono ancora validi?**

Anche in questo caso lessicale credo sia rilevante lo sviluppo tecnologico avvenuto nel corso della breve storia della video danza, soprattutto il passaggio da una produzione e fruizione analogica ai loro rispettivi digitali. Ritengo quindi che sino agli anni 2000, il termine videodanza fosse appropriato, mentre da quando gli schermi hanno cominciato a moltiplicarsi, soprattutto nella loro dimensione mobile (smart devices), *screendance* abbia assunto una maggiore pertinenza. Tuttavia, per essere stringenti sulla situazione attuale della produzione di danza in video, credo che un termine indicante un genere autonomo e autosufficiente non sia più indicato, e credo che valga il suffisso dance legato a termini quali clip, short film, docufilm, etc.

**Il video è uno strumento rivolto sia al passato (archivio/conservazione) sia al futuro (creazione): come sono coniugati questi due aspetti in Cro.Me.?**

Cro.me sin dalla sua creazione ha sempre inteso la propria vocazione di memoria dello spettacolo proiettata verso il futuro, in particolare nel favorire l'accesso per chiunque ai materiali d'archivio, nell'identità di un archivio mobile e nella massima inclusione trasversale di generi. Questa proiezione riguarda in particolare modo le tecnologie di fruizione dei documenti della memoria, e in questo campo Cro.me ha sempre cercato di essere all'avanguardia o quanto meno allineata, alle più moderne modalità di consultazione e distribuzione. Inoltre cro.me è impegnata come capofila nel progetto R.I.Si.Co (Rete interattiva per sistemi coreografici) che, sostenuto dal Mibac, vede grazie ai propri partner, molte delle sue attività dedicate a nuove modalità di produzione, ad esempio il concorso "La Danza in un Minuto" e il format "Campo Largo" curati da Coorpi . Inoltre è di nostro interesse sviluppare il tema della ri-creazione o meglio ri-produzione, intesa come l'utilizzo dei materiali d'archivio come oggetto e stimolo per nuove chiavi di interpretazione e sviluppo. Un esempio è il laboratorio guidato dalla regista Alina Marazzi, che all'interno di un laboratorio sul cinema presso l'Accademia di Brera, rivisiterà le pellicole del Fondo Mario Porcile per

una nuova interpretazione da parte di giovani appartenenti al futuro.

**In che modo la videodanza può essere un punto di incontro, e non di scontro, tra diversi creatori/autori come il regista, il coreografo, l'interprete?**

Che la video danza sia un campo di scontro o incontro tra i suoi artefici credo sia irrilevante, infatti molto spesso ottimi risultati sono scaturiti non da sinergiche collaborazioni ma da forti antitesi. Quello che alla luce di tanti anni di produzione credo si possa testimoniare è che per un buon prodotto di danza in video siano rilevanti e indispensabili le figure professionali del regista cinematografico come del coreografo, salvo le rare eccezioni dove le due capacità coincidevano nella stessa persona. Per trasmettere infatti il pieno senso di un pensiero coreutico, del movimento dei danzatori, è indispensabile la figura di un costruttore di immagini così allo stesso tempo per la consistenza, la unicità e valore del gesto e delle sue combinazioni è necessario un abile coreografo. Altra evidenza confermata dalla storia della danza in video è la straordinaria potenzialità espressiva dell'incontro corpo/movimento/coreografia con la ripresa video/ cinematografica, un campo d'azione oltre la parola che ha ancora molto da offrire.

**Come vede lo sviluppo del rapporto tra la danza le nuovissime tecnologie come la realtà virtuale?**

Si apre con la realtà virtuale e tutte  le sue possibili applicazioni una vera rivoluzione per la danza, anche nel più immediato aspetto della sua memoria e documentazione. Le possibilità di ricostruzione di una combinazione di passi che offre la VR supera di slancio ogni nostra immaginazione, ridefinendo del tutto i concetti di scrittura coreografica, di memoria e di repertorio. Un rapporto che quindi ha possibilità di sviluppo affascinanti e se questo non sopprimerà la centralità del corpo biologico, della sua individualità e unicità a favore di un indistinto antropomorfismo virtuale, certamente potrà apportare alla danza  non solo strumenti, ma anche modalità artistiche ed espressive tutte da esplorare.

# Intervista a Marilena Riccio

Direttrice del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico

Via email, 4 settembre 2021

*Marilena Riccio si forma presso la scuola di danza del Teatro San Carlo di Napoli, dove diventerà prima ballerina. Ha fatto parte del London Festival Ballet. Già fondatrice e presidente dell'Associazione "NapoliDanza", ha creato il Festival Internazionale di videodanza Coreografo Elettronico, che ha seguito per venti edizioni curandone poi l'archivio. Collabora da molti anni con diverse realtà italiane e internazionali per la diffusione e la promozione delle videodanza, ed è membro di numerose associazioni internazionali.*

**Come ha avuto l'idea di fondare un festival di videodanza in Italia nel 1990, quando ancora questa disciplina qui non si conosceva bene?**

Ho fondato il Festival nel 1990 quando il Direttore del Grenoble, Istituto Francese di Napoli mi chiese di aiutarlo a promuovere la nuova danza contemporanea francese, avemmo un contatto con il Beaubourg a Parigi e facemmo arrivare alcuni video storici che presentammo in Istituto.
Già l anno successivo fondammo l'associazione Napolidanza e creammo il primo Festival rivolto a tutta Europa, prendemmo subito contatto e strette collaborazioni con. Il Dance Screen, con la BBC che attraverso Chanel4 trasmetteva videodanza, con un il Festival francese Video Danse e con l'italiano TTV di Riccione. Da quel momento in poi il festival è diventato rivolto a tutto il mondo.

**La forma della videodanza è ancora relativamente una novità nella Cina, soprattutto per il pubblico ordinario. Basandosi sulla sua esperienza pluridecennale, com'è la situazione in Italia, come è cambiata negli ultimi trent'anni?**

Purtroppo non conosco la situazione in Cina, per quanto riguarda l'Italia posso dirti qualcosa di interessante, ho lasciato il festival nel 2012 e poi da due anni a questa parte ho avuto modo di vedere molta videodanza italiana e ho trovato una incredibile crescita nella qualità complessiva , più' specificamente devo dirti che gli autori si sono immersi in questo linguaggio sfruttandone tutte le potenzialità dal racconto filmico al video clip all'istante movie ecc ecc. Facendo parte di varie giurie di videodanza ho monitorato la forte crescita degli ultimi anni.

**La videodanza cinese è un fenomeno nato relativamente tardi, a differenza dell'Europa, in cui questo settore si è sviluppato prima e più rapidamente. Rispetto ad altri paesi europei, parlando di videodanza, quali differenze ci sono in Italia?**

Nei primi anni del Coreografo Elettronico i video italiani erano di due tipi o rielaborazioni per la camera di spettacoli dal vivo o maldestri tentativi di creazioni video , i primi più' interessanti esperimenti erano quelli di Italo Pesce Delfino, Monica Francia, Lucia Latur per fare qualche esempio, in altri paesi come per esempio UK erano molto avanti e già' c'erano video interessantissimi come ad esempio le opere dei DV8 , della regista Margareth Williams, Di Victoria Marika e altri. Per la Cina non ti so dire nulla.

**Nel corso del tempo sono stati coniati diversi termini per definire l'incontro tra danza e schermo/cinema/video, come videodanza, *screendance* e *dance for the camera*, etc. Secondo lei qual è il termine più adatto per indicare questo connubio?**

Ritengo che la definizione più' corretta sia Dance for The Camera.

**Quali sono i criteri di valutazione utilizzati dal Coreografo Elettronico per selezionare e premiare le opere di videodanza?**

Per quanto riguarda quelli che tu chiami criteri di valutazione delle giurie per il coreografo Eletttonico posso dirti che non ne avevamo. Le giurie esaminavano tutte le

opere presentate, io non facevo nessuna preselezione e anche al pubblico le opere venivano presentate tutte in diverse postazioni. I Premi erano alla " Migliore Opera", poi Premio Giovani Autori, per alcuni anni anche Premio Miglior Musica Originale. Questi dunque erano i criteri, si premiava l'opera che si considerava in assoluto più' completa nei vari aspetti, script, coreografia, interpreti, regia ecc., e poi si premiava l'opera di produzione indipendente (giovani autori) ritenuta più' interessante.

**Il video di danza è uno strumento rivolto sia al passato (archivio/conservazione) sia al futuro (creazione): è ancora attivo il progetto di archiviazione delle opere del Coreografo Elettronico in collaborazione con l'Università La Sapienza?**

per quanto riguarda il problema dell' archivio posso dirti che questa in assoluto è stata la mia più grande preoccupazione quando ho lasciato il Festival. Attraverso gli anni si è formato un giacimento di opere che possono costituire la memoria storica della nascita di questo linguaggio, dalle prime opere di Videodance francese Preljocaje, Decouflee ecc alle ultime concepite direttamente per *smartphone*, l'archivio del Coreografo Elettronico è un tesoro inestimabile. Per fortuna la Convenzione da me promossa con l'università La Sapienza è attiva e si spera fortemente di fare in tempo a salvare tutte o quasi tutte le oltre tremila opere provenienti da tutto il mondo di cui l'archivio è costituito.

**Che progetti ha per il futuro? Ha qualche piano a lungo termine inerente la videodanza?**

Infine per quanto riguarda la mia attuale attività' in questa fase partecipo a giurie su eventi di videodanza in futuro non so.

# Conversazione con Gitta Wigro

Londra, 15 maggio 2019

*Gitta Wigro si occupa da più di venti anni di programmazione e organizzazione di festival di screendance internazionali, e dirige il corso Screendance MA alla London Contemporary Dance School, primo corso di studi mai creato interamente dedicato a questa disciplina. Tra il 2000 e il 2007 ha lavorato nel The Place di Londra, nella gestione di Videoworks, piattaforma indirizzata ai professionisti della screendance, e del suo festival Dance on Screen. Ha curato diverse rassegne, tra cui il progetto Video Dance per Anticorpi XL in Italia e Moves International Festival of Movement on Screen in Gran Bretagna, e il Leeds International Film Festival, di cui è attualmente programmer. Ha lavorato nell'Arts Council England, ed è stata co-direttrice di Indipendent Dance, organizzazione di supporto per gli artisti.*

**Could you please talk about your history and background with dance or film, and how you navigated your own path in relation with it? How do you see the field of screendance has changed in the last decade in United Kingdom?**

So, I started working with screendance. I trained at The Place in London Contemporary Dance School, and as part of the course someone came to introduce us Peter Anderson, who made films, and he came and give us a lecture about screendance that was interesting, and I was immediately fascinated by the form. When I left and graduated in 1999, and I got a job here at The Place, they had a video-departement, so they had a part of the theatre as an artist grant department, and a part of that they had a video-departement that back then was called The Video Place, and later it became The Videoworks, and then they had a library, recorded performances but also dance-film works, they had an editing suite, they had a set of cameras, where the people would go doing recordings, and they had a dance film festival. So, from 2000 I started working on this dance film festival called Dances On Screen, and this festival run from 1995 to

2006, every year, and so from 2000 I was involved in that festival, and that was my first job in dance film. If you think about the UK scene, for me the way it looks is from the 90s to the mid 2000s there was The Place and there was South East Dance, two organisations that were quite a bit of resource to support artists, to make them kind of work, they could learn about making kind of work and they get on with making it, so they were support mechanisms, and there was also a festival, so The Place had an own festival to show their work, also the Arts Council and BBC and Channel 4, all commissioned work, and so as well as just the fact, you know, that there were maybe seven or so commissions earned to make a work for television, what means it gets exposure, it's quite a bit of money, you know, to make something for TV you get a good chunk of money to work with, was quite a fair amount for the time, and it was also a training ground for the people, they would had the commissions, they got to learn by doing and made the work, making for TVs by specific things is different by making it without constrains about, you know, it is suitable for children, there are constraints when you make for tenners, but it was great, it really built up a number of artists who are still working in UK today, Lucy Cash, Katrina McPherson, Simon Fildes, David Hinton, you know, there are people who are making works still now, who got a really big boost from that period of founding, and resource, and infrastructures. It still resulted tiny, but compared to having nothing, it was amazing.

And then in the second half of the 2000s a lot of that faded away, so The Place decided it was very costly and then they would concentrate on life before dance work. South East Dance shifted its proposal as well. Originally, South East Dance started to work with dance film because they didn't have studios, and so they said "How could we support artists if we don't have dance studios that are our studios?" and so they said: "Lets do dance film because most of that happens outside the studio anyway", you know, you are on location, or you're planning, or your editing. So, then South East Dance had access to studio and wanted to do all the live work, and so a lot of infrastructures went away from maybe 2007 to 2013-14 it was a bit of a wilderness period, people were still making work, but there wasn't that much, because there was also in Scotland Simon Fildes, Katrina McPherson at the University of Dundee running

an M.A. in Screendance, and Alex Reuben had run an M.A. at The Place, and they all closed during that time, somewhen in the middle of 2000s, so also training went away, and yeah, it felt like everything sort of disappeared, and I started working much more internationally with other places, because the UK, you know, […] my reputation was helped by the fact that UK had been really a big player, and so they set […] someone who worked on, you know, Dance On Screen was on one of the big festivals, and then, but meanwhile in the UK everything was getting quite small, and, yeah, it's only now that things are starting to bubble up again. So now there are lots of things, and sometimes I think what happened a little bit was, because Dance On Screen was the national festival for screendance in the UK, that can also keep a lid on everything else, because there is that thing and so everything it got a big center of gravity, you know, there is this Dance On Screen festival, and […], and is in London, a sort of it's up everything, and it is harder to start something small somewhere else, and then once Dance On Screen was gone then people said "Well, we aren't deciding the new […], would do something, we have to do something." so the things started popping up again.

**The unique Masters in the world that specialises in screendance is at The Place London Contemporary School, isn't it? Can you please talk about it with us.**

It is the first year and now we are recruiting for the next year, that will be the second year we are doing it, and we have just finished recruiting, so we are giving this offer to people hopefully, very exciting.
Yeah, I mean there wasn't an MA at The Place before, it was different, it was put together in a different way, and it worked for then, and now this form works for now. I somewhere two years ago I saw something about a screendance degree in Porto, Portugal, I haven't been able to find it again, I saw something go by online, I said "Oh, that's interesting!", but I couldn't find it again.

**As one of the founder and an executive producer, you have witnessed the development of the screednance at The Place Contemporary Dance School, and**

**what is exactly your role in a team?**

Yeah, I lead one of the modules at The Place. It is practical, but is not practical in film-making, is to do with the examination of works, so my module is about festivals, because a lot of distribution of dance films happens through the mechanism of the festivals, and so the students put together a festival, that they directed, and I am a sort of an executive producer, considering what choices they are making and why, so if you make a festival what kind of films do you want to show, what kind of audience you think it will be for, and how do you let them know about it, how do you invite them to come in, how do you make it happen.
We receive a lot of works by the US, a lot from New York, a bit from Canada, and we hardly have anything from Africa, a little bit from India, but generally Asia very little, sometimes we get dance films from Singapore, from Japan, Hong Kong, where Framing Festivals is, but yes, it feels like for us it is easier to receive works from the US than from the rest of the world, it would be really nice just to be a bit more like reactive to how the globe is put together.

**Could you please elaborate your opinion about the two languages of screendance, choreography and filming that cooperate in the dance film work?**

If we are talking of recording, you keep the entirety of the performance and the camera is a tool for record. I suppose a film it will be this, it will be on a screen, and I think when I watch things, I am interested in something where I mean the two definitely have to come together, it's not about is it a moving camera or a fixed camera, you can make a very interesting film with a fixed camera, if there is consideration about why is fixed, and what the frame is doing with the movement, and how they are in relation to each other, but if one is just an assumption of, then that's not enough and the film, the cinematic hasn't been fulfilled, then you have only fulfilled the choreography and it remains a choreography, and not a dance film, and so it is a bit different the beauty everyone finds in different ways of combining the two, and then is done in a different

way by each artist, and maybe in each film they find something else, you know, you have to do what interests you as artist, and at the same time also what the material or the topic demands. It's a very difficult thing to do fine in works, but is to do with the central idea and how that is centered by all the components, which is the costume, and the choreography, the framing, the geography, the lighting, the sound, how all of them come together to convey the idea you want to convey.

**In terms of the terminology of screendance, how you would like to define it personally?**

He didn't create the word, this word was around for a long time. In the first ten years of my working in screendance, every time a group of us got together, we had a fight about what should be called, videodance, dancefilm, dance on camera, screendance, everything, because dance on screen was happening long before I arrived and then I arrived and everyone said "What's we call that?" dance media art, dance mediated….and then somehow eight years ago everyone decided to use screendance, in English-speaking world, I mean in Italy videodanza is still very common, in France videodanse, in Spanish speaking countries also videodanza, but someway in English became screendance, and it's the term I like the least, because for medium important thing is it becomes a film, the films I've found interesting have choreography and film really entwined together, but the medium is film, the physical format that you use is something in terms of dance upon a screen, this is what it is, and so that to me is really important, that they understand the medium is film, so you have to do like knowledge of history of choreography, history of artistic moving images, and you have to be aware of film and cinematic, you can't ignore film.

# Appendice II

# Festival

# Alcune considerazioni sui festival di *screendance* in Francia, Belgio, Gran Bretagna e Italia

## I festival di *screendance* in Francia

È attestato dagli studi che, se si eccettuano gli Stati Uniti, sia l'Europa a ospitare e aver ospitato il numero maggiore di festival di *screendance*, e in Europa il paese in cui sono stati creati più festival sia la Francia[597].

Come già visto, Vidéodanse è considerato il primo festival interamente dedicato alle iterazioni tra video e danza, sebbene sia necessario evidenziare come spesso opere di *screendance* siano in qualche modo passate nella programmazione di altri festival di cortometraggi. Per esempio il Festival internazionale del cortometraggio di Clermont-Ferrand, fondato nel 1978, ha occasionalmente proiettato *dancefilm*, come nel 1984 il lavoro *La Représentation* di Sadra Alvarez De Toledo, la cui trama era appunto «Fascination et identification d'un jeune femme à une autre à travers la danse»[598].

Nel corso degli anni Ottanta in Francia, grazie proprio al grandissimo successo del festival Vidéodanse e alle politiche di sostegno del governo francese, aumenta molto l'interesse intorno a questa disciplina, tanto da creare un premio ufficiale, il Grand prix international Vidéo-Danse, istituito nel 1988 per opera di Béatrice Gernez e Jacques Menet, e attivo fino al 2002. Nel corso delle varie edizioni sono stati premiati autori che hanno poi costituito le pietre miliari di questa disciplina, come ad esempio Jiří Kylián nel 1988 per *Silent Cries*, Anne Teresa De Keersmaeker nel 1989, per *Hoppla!*, Merce Cunningham nel 1994, per *Beach Birds for Camera*, William Forsythe nel 1995, per *Solo*, e Angelin Preljocaj nel 1999, per *Le Parc*, solo per fare alcuni nomi.

Negli anni Duemila si assiste a un notevole incremento, a livello mondiale, nel numero

---

[597] Blas Payri, *Life and Death of Screendance Festivals: a panorama*, in: *Videodance Studies: Screendance Festivals*, a cura di Blas Payri e Rodrigo Arnal, Editorial UPV, Valencia, p. 3-66.

[598] Cfr. *Catalogue. 6° Festival du Court Metrage de Clermont-Ferrand 20-25 fevrier 1984*, Clermont-Ferrand 1984, p. 38.

di festival, alcuni anche di breve vita. Nel 2009 viene fondato il Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne, da Franck Boulégue e Marisa C. Hayes[599], meritorio non solo per la diffusione di opere video, ma anche sul piano della ricerca, essendo stata organizzata in seno a questo festival la prima International Screendance Conference nell'aprile del 2013[600]. Anche grazie a questo simposio accademico, la *screendance* si è iniziata ad affermare come disciplina oggetto di ricerche accademiche anche in lingua francese, a fianco della vasta produzione scientifica sull'argomento in lingua inglese, ancora oggi predominante. Il festival, con sede principale in Borgogna, organizza proiezioni e workshop in sedi itineranti, tra cui Lione (Ecole Normale Supérieur), Parigi (la Maison du Viêtnam), Trieste (Wallpaper Dance rassegna internazionale di videodanza), Pechino (Centre Culturel français de Pékin), Hong Kong (Jumping Frames Dance Video Festival), Istanbul (Dance Camera Istanbul), Belgrado (Centre Culturel de Belgrade), Hanoi (Cinémathèque de Hanoï), in Messico (Agite y Sirva), etc. etc.[601].

Il 2011 è la volta del DesArts//DesCinés, festival fondato nella città di Saint-Etienne dall'associazione culturale STÉLA, attiva dal 2009 con l'intenzione di promuovere le interazioni tra danza e cinema, tra le altre attività[602]. Dall'edizione 2018-2019, per via di motivi di scarsa trasparenza nella gestione del Rebond de la Biennale de la Danse sur Saint-Etienne Métropole[603], DesArts//DesCinés si è trasformato nel DAN.CIN.FEST, ed è stata costruita una piattaforma più complessa e articolata, DAN.CIN.LAB, dedicata oltre che al festival, anche a operazioni di produzione, committenza e promozione degli autori di opere di danza su schermo[604].

---

[599] Marisa C. Hayes, *Ten Years of Artist-Led Curation at the Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne*, in: *Videodance Studies: Screendance Festivals*, a cura di Blas Payri e Rodrigo Arnal, Editorial UPV, Valencia, pp. 67-82.

[600] I cui interventi sono raccolti in: Marisa C. Hayes e Franck Boulégue (a cura di), *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en movement: Recherches actuelles en ciné-danse*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.

[601] Cfr. online: https://videodansebourgogne.com/about/ (u.v. 13/09/2021).

[602] Cfr. online: https://web.archive.org/web/20180828005536/http://stela-lepass.com/wp/stela-moteur-de-projets/ (u.v. 13/09/2021).

[603] Cfr. online: https://web.archive.org/web/20191230195334/http://desartsdescines.org/2018/06/28/communique-de-presse/ (u.v. 13/09/2021).

[604] Cfr. online: http://www.dancinlab.co/films/ (u.v. 13/09/2021).

Un caso a sé stante è costituito dal festival Ciné-Corps di Strasburgo, istituito nel 2012 con la sua prima edizione. La sua storia tuttavia nasce qualche anno prima, nel 2009, quando al Cinema Odyssée di Strasburgo vennero organizzate, su richiesta del Muncipio di Strasburgo, e con la collaborazione della Cinémathèque de la Danse, delle serate di proiezioni di film di danza, proprio con l'intenzione di diffondere la conoscenza di questa forma d'arte. Visto il successo e l'interesse mostrato dal pubblico, la manifestazione prese la forma di un festival. Nel 2019, insieme al Théâtre National de Bretagne, e al Centre Chorégraphique National di Rennes, Ciné-Corps organizza una maratona di realizzazione di opere di *screendance*, attraverso degli *atelier* a cura di Cari Ann Shim Sham, *filmmaker* e professoressa del dipartimento di Danza e Tecnologia alla Tisch School di New York. Nel corso delle edizioni, il festival si è espanso con la sua programmazione anche alle città di Rennes e di Parigi in Francia, e di Montréal in Canada, grazie all'organizzatrice Virginie Combet[605].

Alcuni festival hanno avuto vita breve, ed è il caso ad esempio del piccolo Festival Danse & Cinema, organizzato e diretto dalla coreografa Bianca Li con il Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne per un'unica edizione, nel 2010. Il festival durò solamente tre giorni, e venne ospitato nelle sedi della Maison des Arts de Créteil, e del MAC VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne a Vitry-sur-Seine[606].

Association Camillau è un'associazione fondata nel 2009, che, con l'obiettivo di produrre opere di *screendance* e «propositions filmiques en favorisant l'hybridation et la transversalité des pratiques autour de l'image, du corps et du mouvement»[607], dal 2014 ha creato e organizzato il festival biennale Panorama Vidéodanse a Bordeaux, rassegna interamente dedicata a diffondere «des films et des performances qui interrogent les représentations du mouvement et des corps à l'écran, mais aussi des

---

[605] Cfr. online: https://cine-corps.com/ (u.v. 13/09/2021).

[606] Cfr. online: https://www.blancali.com/en/event/73/Festival-Danse-Cinema (u.v. 13/09/2021).

[607] Cfr. online: https://camillau.wixsite.com/camillau/blank-cfp1 (u.v. 13/09/2021).

espaces qu'ils investissent»[608], e curata da Camille Aubertin[609].

Sempre a Bordeaux, dal 2017, è stato organizzato un altro festival, con assegnazione di premi, il Danse en Film International Dance Film Festival, apparentemente fermatosi con la seconda edizione nel 2018[610]. La giuria era presieduta dai direttori del festival, i coreografi Marielle Morales e Alain Gonotey, e dalla performer e artista Sara Sampelayo.

Infine, una menzione per il piccolo festival di Besançon, Danse & Cinéma, attivo dal 2016 e affiancato da un *contest* diretto da Amandine Dumont, Dansons Besançon, di opere di *screendance* a tema, ambientate nel capoluogo della regione Borgogna-Franca Contea[611]. In questo caso il festival vede la partecipazione attiva di due teatri di Besançon, il Théâtre de l'Espace e il Théâtre Musical, fusi dal 2012 nell'associazione Les 2 Scènes, sotto la direzione di Anne Tanguy.

608 Cfr. online: https://www.panoramavideodanse.com/ (u.v. 13/09/2021).

609 Céline Musseau, *Quand la danse se fait des films*, in «Sud Ouest», 18/06/2019, p. 16.

610 Cfr. online: https://www.danseenfilm.com/ (u.v. 13/09/2021).

611 Cfr. online: https://www.lesdeuxscenes.fr/cinema/dansons-besancon (u.v. 13/09/2021).

# I festival di *screendance* in Belgio

In Belgio, anche a causa di una popolazione numericamente minore di quella francese, i festival più rilevanti non sono stati molti.

Uno dei primi, Dancing Images, nacque nel 1991 in seno all'associazione Argos di Bruxelles, creata nel 1989 con lo scopo di «stimulate and promote the then still emerging Belgian audiovisual arts scene»[612], e venne ospitato nelle città di Anversa, Bruxelles e Lovanio. La struttura, nonostante nei primi anni fosse stata messa in pericolo dai debiti, resistette e si consolidò in un centro, attualmente con sede nel quartiere Les Quais di Bruxelles, grazie anche ai sussidi della Comunità Fiamminga erogati nel 1994. In questo caso, dunque, il focus sulla *screendance* prende piede all'interno di una più larga e generale attenzione al fenomeno della videoarte, che allora si stava affermando massicciamente e che avrebbe raggiunto il suo apice lungo gli anni Novanta.

Nella fiamminga Ghent invece fu organizzato dal 2005 il DansCAMDans festival, ad opera della associazione MahaWorks, attiva dal 2001 nel campo della produzione di creazione video e audio sperimentali, e progetti crossmediali, e diretta dalla danzatrice Lazara Rosell Albear e dal compositore Eli Van de Vondel[613]. Il festival nel corso degli anni raccoglie la collaborazione e il supporto dell'Associazione Art Cinema OFFoff, del Comune di Ghent, e del Flanders International Film Festival di Ghent, oggi International Film Fest. Dalla mancanza di informazioni recenti, sembrerebbe tuttavia che il DansCAMdans non sia più operativo.

Dal 2012 invece è attivo l'International Dance Film Festival Brussels, con l'ambizioso obiettivo di porsi come punto di riferimento per coreografi e *filmmaker*. Il festival è stato diretto da Stefanie Bodien e Wolfgang Kolb, e organizzato da varie istituzioni tra cui Redorangeproductions, Danscentrumjette, Contredanse e la Cinematek di

612 Cfr. online: http://www.argosarts.org/our-history (u.v. 13/09/2021).

613 Cfr. online: http://mahaworks.org/mahapix/index.php/short-cv/mahaworks/ (u.v. 13/09/2021).

Bruxelles[614]. Il festival, oltre a una sezione dedicata alle novità e lavori originali, ha definito una sezione dedicata al *dancefilm* storico, focalizzandosi nella prima edizione del 2012 sulla *screendance* americana dal 1900 al 1950, nella seconda sulla produzione belga dal 1979 al 2000, e nella terza sulle opere francesi realizzate nel secolo 1910-2010. Affermandosi e crescendo questo festival è diventato anche la vetrina di diverse istituzioni culturali, come ad esempio l'Istituto Italiano di Cultura a Bruxelles che ha curato un approfondimento sulla *screendance* italiana nel 2019[615].

[614] Cfr. online: http://www.danscentrumjette.be/dance_film_festival/Files/2014/poster.php (u.v. 13/09/2021).

[615] Cfr. online: https://iicbruxelles.esteri.it/iic_bruxelles/it/gli_eventi/calendario/2019/04/international-dance-film-festival.html (u.v.15/09/2021).

# I festival di *screendance* in Gran Bretagna

In Gran Bretagna è mancato un grande evento centralizzato come in Francia il Vidéodanse festival. Nel corso degli anni si sono sviluppati diversi eventi dedicati allo screening di opere di screendance, alcuni di durata piuttosto breve.

Uno dei più interessanti è stato il pionieristico Dance on Screen Film Festival, attivo dal 1995 al 2006 in seno al dipartimento Videoworks al The Place, in cui si formava e si promuoveva il lavoro di ricerca di giovani coreografi e *filmmaker* focalizzato sulla realizzazione di opere di *screendance*.

Dal 2000 al 2008 la Carol Straker Dance Foundation (CSDF) di Londra organizzò invece il Constellation Change Screen Dance Festival. L'idea di creare un festival di danza su schermo era nata con la realizzazione del film *Constellation Change*, diretto da Paul Andrè Leo, con il quale si celebravano i dieci anni di nascita della Carol Straker Dance Company. Essendosi dissolta la fondazione nel 2014, è molto difficile reperire informazioni.

Nel 2003 è la volta del South East Dance di Brighton che diventa l'ente organizzatore del Dance for Camera Festival fino al 2008[616], e secondo per importanza rispetto a quello del The Place di Londra. L'anno di fondazione del festival sarebbe tuttavia il 1997. Il festival, dal 2007, viene inglobato nel CineCity - The Brighton Film Festival.

Tra i partner del festival c'era il IMZ (Internationale Musik und Medien Zentrum) di Vienna, che dal 1990 aveva creato un festival rilevante, il Dance Screen, ancora attivo[617].

Da una recensione per l'edizione del 2008, è possibile ricostruire la presenza di una sezione curata dal South East Dance intitolata *Experimental Perspectives*, con lavori più sperimentali, di un programma curato dall'Oska Bright Film Festival, un festival dedicato a *filmmaker* e artisti disabili, e una selezione di lavori giovanissimi, di autori dai quindici ai ventidue anni, intitolata *Fresh Takes*. A questi si aggiungevano altri

---

616 Cfr. Miriam King, *I Am a Camera*, in «Total Theatre Magazine», vol. 21 n. 1, Spring 2009, s.n.p., online: http://totaltheatre.org.uk/archive/features/i-am-camera (u.v. 06/09/2021).

617 Vedi *International Encyclopedia of Dance*, volume 2, a cura di Selma Jeanne Cohen, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 610-612.

eventi come la retrospettiva di Shelly Love, e una tavola rotonda dal titolo *Screen Dance Expanded Symposium. Distribution: Finance: Discourse*, incentrata sugli aspetti più manageriali inerenti la produzione di *screendance*[618].

Spesso i festival sono finanziati da istituzioni culturali pubbliche locali. Migrations, associazione culturale gallese finanziata tra gli altri dall'Arts Council of Wales, dalla National Lottery e dal governo del Galles, organizza un Dance Film Festival dal 2006, che nel corso del tempo è stato trasformato in un programma di proiezioni di video di *screendance* in diverse sedi del Regno Unito, come gallerie d'arte, teatri, negozi, cinema e caffè, probabilmente per allargare il bacino di pubblico anche ai non addetti ai lavori.

Alcuni festival sono partiti invece dall'idea di *screendance*, per poi allargare il tema ad altre forme di film inerenti il movimento, la performance, e l'arte oltre alla danza, in alcuni casi perdendosi. A Manchester, e poi a Liverpool, ad esempio ebbe luogo dal 2007 al 2011 il Moves - International Festival of Movement on Screen, il cui titolo già indica la volontà di svincolarsi da una troppo rigida dipendenza dalla dimensione coreografica. Il festival nacque come una costola del Commonwealth Film Festival, e in particolare dalla sua sezione di *screendance*, il cui concetto venne preso dal direttore esecutivo Pascale Moyse e ampliato a comprendere una più larga idea di movimento su schermo, che includeva ogni forma di video sperimentale e anche di video arte. Nel 2010 il festival fu spostato a Liverpool, approfittando dell'espansione della città avvenuta in seguito alla nomina a Capitale Europea della Cultura 2008, e diventò ente coordinatore del network europeo Alternative Routes, per la promozione di festival in città europee non capitali.

Forse sperando di approfittare del vuoto lasciato dal Dance on Screen Festival del The Place, esauritosi nel 2006, sempre nel 2007 viene creato per opera di Sandy Strallen il London International Dancefilm Festival, che ebbe apparentemente vita brevissima. Come si può appurare da un articolo su internet dell'epoca pubblicato sul sito di Channel 4, e ormai consultabile solo attraverso l'archivio di website ormai dismessi come www.webarchive.org, il festival aveva un approccio più generalista, e si poneva

---

[618] Cfr. Miriam King, op. cit.

come strumento per fare una cernita qualitativa di una disciplina transmediale che ai tempi veniva percepita come nuova[619].

Da una sinergia tra il Dance Limerick, il DMARC (Digital Media and Arts Research Centre) e il Irish World Academy of Music and Dance dell'Università di Limerick, il Light Moves Festival of Screendance viene organizzato per la prima volta nel 2014, a Limerick, in Irlanda su idea di Mary Wycherley e Jürgen Simpson. Il festival presenta una selezione di opere di *screendance* scelte dagli organizzatori, in parte attraverso un *open call*. Nella sua prima edizione faceva parte del programma anche un workshop con Douglas Rosenberg, e con Katrina McPherson and Simon Fildes, della società di produzione scozzese GOAT. Si tratta di un festival molto attivo, che lavora per provocare riflessioni, come sottolineato dalla stessa McPherson in una recensione[620].

Il tema principale è sempre stato il movimento su schermo, non necessariamente inerente la danza o la coreografia in senso stretto: ad esempio nella prima edizione del 2014 fu proiettato *L'arca russa* di Alexander Sokurov, un film girato all'interno del museo Hermitage di San Pietroburgo in un unico piano sequenza. É chiaro che un'operazione del genere richiede un livello di pianificazione dei movimenti di camera e degli attori così precisa da potersi equiparare da un certo punto di vista alle modalità progettuali di una coreografia.

La brochure del 2015 sottolineava il punto focale nella scelta dei lavori da presentare al festival, che avrebbero esplorato e espanso la nozione di coreografia «enabling the body to take centre stage whilst advocating *screendance* as a way of both making film and thinking about film and dance»[621].

Nella *brochure* del 2016, invece, si poteva leggere la *mission* del festival, ossia:

> Light Moves has supported the artistic exploration of choreography and body on screen. *Screendance* offers unique ways of engaging with identity, gender and

---

619 Cfr. online: https://web.archive.org/web/20071105152550/http://www.channel4.com/4talent/feature.jsp?id=6207 (u.v. 06/09/2021).

620 Katrina McPherson, *Reflecting on Light Moves Festival of Screendance 2018*, in «International Journal of Screendance», vol.10, Spring 2019, pp. 171-177.

621 Cfr. online: https://www.dancelimerick.ie/sites/default/files/downloads/Light%20Moves%20brochure%202015_web_0.pdf (u.v.15/09/2021).

> environment via the powerful language of movement, choreography and film. This year's screenings, exhibitions, performances and talks are a window into the rich diversity, boldness and vibrancy which drives this multidisciplinary form[622].

Il 2016 segnò anche l'inizio di una interessante collaborazione con la Limerick City Gallery of Art (LCGA), che sconfinava dal mondo della danza a quello delle arti figurative inserendo in programma un focus sull'artista Tacita Dean, mostrando ancora una volta quanto in questo campo possano essere elastici i confini disciplinari. In effetti già nell'edizione 2015 era stato inserito in programma una proiezione di *Drawing Restraint 9* di Matthew Barney, artista che ha fatto della multidisciplinarietà la caratteristica fondante della sua arte, mescolando scultura, pittura, disegno, performance e video.

Sempre nel 2014 ha luogo la prima edizione della Leeds International Film Festival - *Screendance* Competition, concorso dedicato alla *screendance* e organizzato dalla Short Film City, società che si curava all'interno del festival di Leeds dei concorsi di cortometraggi. Insieme alla Screendance Competition si organizzano anche la Yorkshire Short Film Competition, il Leeds International Music Video Awards e il Leeds Short Film Audience Award, dimostrando che il genere *screendance* ha vissuto nel 2014 un nuovo periodo di popolarità e interesse. La Leeds Yorkshire Dance, un'associazione di danza di beneficenza, fu uno dei promotori del concorso.

Tuttavia sono state sollevate alcune critiche sulla programmazione del concorso, come rilevato dall'artista Hamish MacPherson, che osservò a proposito dell'edizione del 2015 come alcune opere fossero semplice documentazione e quindi non rientrassero a suo avviso nella categoria *screendance,* per esempio *You* (2015), tributo al coreografo Nigel Charnock, girato da Graham Clayton-Chance, e in altre mancasse proprio la danza, ad esempio nell'animazione di una scansione distorta di un performer, *Choreography for the Scanner* (2015), di Mariam Eqba[623]. Si tratta di una questione ancora dibattuta, visto

---

622 Cfr. online: https://dancelimerick.ie/sites/default/files/downloads/Light%20Moves%20Brochure%202016_0.pdf (u.v.15/09/2021).

623 Hamish MacPherson, *What Are Screendance Competitions Even For? A Response to the 2015 Leeds International Film Festival Screendance Competition*, in «International Journal of Screendance», vol.6, Spring 2016, pp. 178-180.

che il lavoro di Mariam Eqba era stato considerato dalla giuria come una coreografia costruita da materiali e processi, usando la ripetizione e riferendosi ai primi esperimenti fotografici e cinematografici con corpi in movimento[624].

Alla base di eventi festivalieri dedicati alla *screendance*, come abbiamo visto in altri casi, vi sono delle associazioni di beneficenza: dal 2014 ad esempio si svolge a Londra il Joie de Vivre Film Competition del Pavilion Dance South West, associazione dedicata alla danza nella terza età. Non a caso l'obiettivo per cui il festival è nato, è stato dichiarato «to celebrate dance by, with and for older people»[625].

Nel 2016 nasce poi a Londra il Frame: The London Dance Film Festival[626]. Tenutosi nel quartiere di Kingston-upon-Thames, il quartiere dove nacque non a caso Edward James Muybridge, il festival nacque da una fitta reta di sponsor e collaborazioni, che vide la partecipazione tra gli altri di BalletBoyz, l'International Music + Media Centre (IMZ Vienna), la BBC Arts e Arts Council England. Come si può vedere da questi nomi, si assiste a una continuazione dell'interesse di queste istituzioni verso la *screendance*, anche se apparentemente il festival vivrà per la sola edizione del 2016.

Le categorie erano quattro e precisamente performance dal vivo riadattate per lo schermo o la televisione, animazione, coreografie create appositamente per lo schermo e documentari, combinate con l'istituzione di un concorso e di modici premi in denaro, visto che l'obiettivo della manifestazione era la promozione dei giovani talenti e lo scambio di informazioni, idee, *know how*[627].

Altra realtà nata sempre nel 2016 ma decisamente più forte e vitale è lo Screen.Dance - Scotland's Festival of Dance on Screen, creato da Peter Royston e Simon Fildes, quest'ultimo storico collaboratore di Katrina McPherson, e insieme a lei motore della scena della *screendance* in Scozia. Inizialmente nato da una costola del Perth Dance Festival, l'evento ha presto conquistato una sua autonomia, crescendo e stabilendo un

---

624 Cfr. Kyra Norman, *Testing ground: evolving screendance practices and theories and the Leeds International Film Festival Screendance Competition*, in «International Journal of Screendance», vol.6, Spring 2016, p. 171.

625 Cfr. online: https://www.pdsw.org.uk/news/winners-of-joie-de-vivre-dance-film-competition/ (u.v. 06/09/2021)

626 Cfr. online: https://framefilmfestival.wordpress.com/ (u.v.06/09/2021)

627 Cfr. online: https://framefilmfestival.wordpress.com/the-festival-awards/ (u.v.06/09/2021)

legame con la collezione di immagini in movimento della Threshold Artspace a Horsecross[628].

Nella prima edizione i video vennero selezionati su *open call*, da una giuria. Proprio Fildes riassumeva nel programma della prima edizione i criteri di scelta delle opere, volti a comunicare agli spettatori quanto differenziato e eclettico fosse il mondo della *screendance*:

> It is somewhat of a cliché to describe the selection process in film festivals as incredibly difficult but within the screen dance world it is exacerbated by the diversity of approaches and cultural voices leading to the feeling that one is trying to compare a banana with an orange. It's often a matter of taste pitched against years of experience of watching work. So it was with the first Perth Screen Dance awards. 116 entries from dozens of countries exploring experimental film making, narrative dance theatre, high quality animation, modern choreography and classic ballet, high budget to no budget, the task was always going to be tough and the selection process often fell back on gut feelings, physical and visceral responses, and just plain wonderment. Of course, the films were scored on a range of criteria but this sometimes didn't express the pull of a work that was irresistibly attractive in its directorial voice. Something that lingered in the mind and made you want to go back to it. In the end when the last few choices had to be made the short list programme here was selected on the possibility that a diverse range of voices would be represented from across the world and that we shouldn't always latch on to a gratuitous high production look but allow something that you wouldn't normally experience to insert itself gently into your world and make you feel different[629].

Nell'edizione 2019 è stato tenuto un workshop da Motion Dance Collective, una piattaforma di produzione di *screendance* fondata dal regista e coreografo Omari Carter nel 2011.

Altro evento britannico è U.Dance on Screen, creato nel 2017 in seno alla piattaforma inglese One Dance UK dedicata alla giovane danza inglese, che ha come sponsor l'Arts

---

[628] Cfr. online: https://www.screen.dance/about/ (u.v.06/09/2021)

[629] Citato in: Blas Payri, *Life and Death of Screendance Festivals: a panorama*, in: Blas Payri e Rafael Arnal (a cura di), *Videodance Studies: Screendance Festivals*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2018, pp. 45-46.

Council England e tra i cui *patron* si annovera anche Bob Lockyer. L'evento, che si svolge online, ha come punti focali della *mission* il dedicarsi ai lavori di *screendance* degli autori emergenti, ampliare le possibilità di far conoscere e mostrare il lavoro coreografico al di là del palco e dei teatri, e infine incoraggiare la partecipazione di registi, produttori e *filmmakers* nel mondo della danza[630].

Un evento specialmente conferma ancora in tempi recenti il legame particolare che sussiste tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti nell'ambito del settore della *screendance*, non solo limitato allo International Journal of Screendance, che come si è visto nasce dalla collaborazione tra enti di ricerca inglesi e statunitensi. Project Trans(m)it è un progetto che nasce appunto dalla volontà di quattro coreografi e artisti operanti in Inghilterra e negli Stati Uniti, di creare nuove modalità di cooperazione approfittando delle nuove tecnologie e nonostante la distanza fisica intercorrente tra i creatori. Lora Allen, Megan Mizanty, Andrea Lanzetti, attivi tra New York e Philadelphia, e Becca Weber, di Coventry, hanno dunque ideato nel 2017 un progetto collaborativo e performativo di ricerca a lungo termine che approfondisce il rapporto contemporaneo tra spazio, creatività e tecnologia, in particolare focalizzandosi su punti specifici come la capacità di trasmettere a distanza la danza e il movimento, l'adattamento di idee coreografiche in spazi fisici differenti, cosa va perduto o acquistato durante questi trasferimenti, e quali tipi di piattaforme digitali danno i risultati migliori[631].

Nell'ambito di questo progetto è stata organizzata nel 2016 la prima edizione del festival, Trans(m)it: an International Film Festival, in cui opere di screendance sono state proiettate nelle città dei curatori del progetto. Nel 2017 è seguita una seconda, e apparentemente ultima, edizione intitolata Trans(m)it: Movement in Film.

Tra gli ultimi eventi dedicati alla danza su schermo bisogna menzionare il London International Screen Dance Festival organizzato per la prima volta nel 2019 dal Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance di Londra. Il festival è strutturato come un evento biennale, e la prima edizione è stata curata dal *reader* del Trinity Laban Charles

---

630 Cfr. online: https://web.archive.org/web/20201116144419/https://www.onedanceuk.org/programme/u-dance/u-dance-on-screen/ (u.v. 06/09/2021).

631 Cfr. online: https://www.projecttransmit.com/about (u.v.06/09/2021).

Linehan, proiettando ventiquattro opere da tutto il mondo durante due giornate. In un'intervista Linehan pose l'accento su alcuni aspetti particolari che emergevano dall'analisi di molte opere di *screendance* storiche, come la maggiore naturalezza dei coreografi nel trasportare i loro lavori in un film e comprendere il linguaggio cinematografico, rispetto ai registi e *filmmakers*. Altro aspetto interessante che emerse dai lavori presentati nella prima edizione del festival fu la scomparsa di quell'ordine gerarchico per cui il regista tendeva a imporre la sua visione su quella del coreografo, che contraddistingueva molte opere del passato[632].

Nel 2019 infine ricompare sotto altra forma il festival del The Place, curato dai giovani diplomati del master in *screendance*, e intitolato Frame Rush[633], confermando la volontà dell'istituzione londinese di mantenere la propria immagine di fucina britannica di sperimentazione interamente dedicata alla *screendance*.

[632] Cfr. Katie Jhagan, *London International Screen Dance Festival - In Discussion with Curator Charles Linehan*, in «Dance Art Journal», 18 settembre 2019, online: https://danceartjournal.com/2019/09/18/london-international-screen-dance-festival-in-discussion-with-curator-charles-linehan/ (u.v.15/09/2021).

[633] Cfr. online: https://www.theplace.org.uk/whats-on/collections/frame-rush-2020 (u.v.06/09/2021).

# I festival di *screendance* in Italia

In Italia la *screendance* ha fatto la sua comparsa relativamente tardi, con il nome di videodanza. È negli anni Novanta che nascono i primi festival e le prime manifestazioni, ed è nel 1996 che esce la prima monografia sull'argomento scritta da una studiosa italiana, Elisa Guzzo Vaccarino, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*. Sebbene dopo un quarto di secolo il libro sia diventato inevitabilmente datato, resta ancora un punto di riferimento da cui partire per comprendere e approfondire la scena italiana di questa disciplina, e si deve riconoscergli di essere stato per l'epoca, e per il luogo, un lavoro di ricerca molto innovativo e coraggioso.

L'attività più massiccia di divulgazione e disseminazione è però stata fatta attraverso i festival, non tutti di buona qualità e continui, ma alcuni episodici e forse indeboliti nella loro portata da un interesse prettamente commerciale.

**Il Coreografo Elettronico (1990-2018)**

Nel 1990 a Napoli, l'Associazione Culturale Napolidanza organizza la prima edizione del festival di videodanza Il Coreografo Elettronico, ideato da Marilena Riccio[634]. Attraverso le sue edizioni, sono state raccolte opere di artisti italiani e stranieri, ed è stato portato avanti un lavoro di riconoscimento, monitoraggio e catalogazione dell'eterogeneo mondo della *screendance* internazionale.

Il suo valore culturale è stato di recente riconosciuto anche dalla Università La Sapienza di Roma, con la quale è stato intrapreso nel 2015 un vasto progetto di catalogazione e digitalizzazione dei materiali raccolti in oltre venticinque anni di festival: Il progetto, coordinato e curato da Vito Di Bernardi, ha avuto poi seguito con la ricerca dal titolo "L'uso delle nuove tecnologie per trasmettere la memoria della danza: l'archivio video del Festival Internazionale Coreografo Elettronico di Napoli", finanziata dalla Sapienza

[634] Vedi Xiao Huang, *Intervista a Marilena Riccio,* 2021, in Appendice I Interviste nella presente tesi, p. 289.

nel 2017 e nel 2018[635].

Sin dall'inizio il festival si è relazionato con importanti realtà internazionali il Centro Pompidou di Parigi, noto come il Beaubourg, una delle strutture multimediali più frequentate del mondo, e dove nel 1983 era nato Vidéodanse, di Michèle Bargues, una delle prime realtà europee dedicate alla *screendance*.

L'Istituto Francese Grenoble di Napoli fu la prima sede napoletana in cui l'Associazione organizzò un evento pubblico, ospitando una rassegna di videodanza francese, che ispirò la creazione del Festival Internazionale di Videodanza il Coreografo Elettronico. Anno dopo anno, si cominciarono a raccogliere opere provenienti da tutto il mondo suddivise per categorie e valutate da Giurie internazionali. Attraverso gli anni e le varie edizioni il Festival ha premiato, monitorato e catalogato il variegato mondo della videodanza internazionale promuovendo giovani autori o riconoscendo grandi artisti del settore, già universalmente affermati.

In effetti, come afferma Marilena Riccio, fondatrice e direttrice del festival fino al 2015, anno in cui le subentra Laura Valente,

> l'archivio del Festival può essere considerato come un osservatorio privilegiato della videodanza, italiana e non, dagli anni Novanta in poi, e ci permette di studiare come è cambiato l'approccio nel tempo tra la tecnologia, il video e la danza[636].

La prima vincitrice della rassegna fu Cinzia Romiti, coreografa insieme a Laura Balis Giambracono di *Tuffo nell'acqua e tonfi del cuore* (1989), un video della durata di 10 minuti nato come video promozionale per presentare il loro spettacolo teatrale omonimo. Per l'edizione del 2018 i premi assegnati sono stati cinque: primo premio alla miglior opera italiana; premio migliore opera internazionale; premio giovani autori; premio speciale della critica; premio migliore performer. E le categorie di partecipazione sono state individuate in: registrazioni di spettacoli o rielaborazioni di spettacoli in studio; creazioni per il video; documentari e/o filmati di danze etniche;

---

635 Cfr. online: https://phd.uniroma1.it/web/VITO-DI-BERNARDI_nC314_.aspx (u.v. 24/10/2021).

636 Cfr. Marilena Riccio, *Il Coreografo Elettronico*, in Vito Di Bernardi e Letizia Gioia Monda ( a cura di), I*mmaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, p. 173.

opere video contenenti elaborazioni digitali o opere multimediali; creazioni per il video ispirate al mondo dell'arte[637].

**INVIDEO - Mostra internazionale di video d'arte e ricerca (1990-presente)**

Un'altra manifestazione, INVIDEO - Mostra internazionale di video d'arte e ricerca, ha origine a Milano nel 1990 per merito dell'associazione A.I.A.C.E. (Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai), ed è attiva fino a oggi, nonostante il taglio di finanziamenti pubblici[638], con l'obiettivo di creare uno spazio dove si possano conoscere le ultime tendenze della produzione in ambito di ricerca e sperimentazione video. In questo contesto, la dimensione poetica e antitelevisiva - nonostante la radice tecnologico / elettronica - ha anche un ruolo di coscienza critica. La *mission* del progetto, come si legge sul sito web, è molto chiara:

> INVIDEO, nato con lo scopo di dotare Milano di un archivio permanente dedicato alla produzione artistica sperimentale nel mondo (video arte, cinema e video di ricerca e sperimentale, documentari, videomusica, video di danza e teatro, ritratti di artista, fiction sperimentale...), acquisisce anno dopo anno, attraverso un lavoro di ricognizione approfondito e ad ampio raggio, le opere italiane ed internazionali più significative che vengono presentate al pubblico nel corso della grande Mostra annuale. In occasione della manifestazione, oltre alla presentazione di un programma particolarmente ricco e diversificato, vengono proposti incontri con gli autori, anteprime, dibattiti, retrospettive, performance e video installazioni[639].

Si tratta di una manifestazione focalizzata sulla diffusione e promozione di prodotti video-artistici tra i più eterogenei, con una forte attenzione al panorama internazionale e alla storia della videoarte, che inevitabilmente ha accolto nel corso degli anni anche opere di videodanza, vista anche la generalità dei temi molto aperti e dei soggetti che

---

637 Cfr. online: https://web.archive.org/web/20190903135124/http://www.coreografoelettronico.it/bando-2018/ (u.v. 15/09/2021).

638 Nel 2018, la ventottesima edizione durò un solo giorno, grazie alla solidarietà finanziaria degli altri festival milanesi del Milano Film Network. Cfr. il comunicato stampa: http://www.mostrainvideo.com/ups/2018/12/08/1544270157887.pdf (u.v. 15/09/2021).

639 Cfr. online: http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=4&l=it (u.v.13/09/2021).

davano il titolo alle varie edizioni: come, solo per citarne alcuni, *A rovescio* (2005), *Tracce* (2010), *Orizzonti globali* (2014), etc.

Inizialmente il programma era suddiviso in sezioni: nella seconda edizione per esempio, tenutasi nel 1993, il programma era suddiviso in vari percorsi, dai diari di viaggio, alla videodanza, ai ritratti di artista, tra selezione italiana e panorama internazionale, e si privilegiavano opere che mescolassero «finzione, eredità sperimentale, tradizione letteraria e figurativa e tecnologie avanzate»[640].

Anche nella dodicesima edizione, nel 2002, intitolata *Mutazioni*, quando venne abbandonata la suddivisione del catalogo in sezioni, fu comunque conservata un'idea di generi, tra cui la videodanza, a cui quell'anno veniva riservato più spazio del solito:

> Del resto, quest'anno abbiamo anche abbandonato l'ormai tradizionale divisione del catalogo in sezioni: prima o poi doveva succedere, ed è forse un buon segno, che le opere si ribellassero in modo radicale alle etichette, vecchie o nuove, alle classificazioni, agli incasellamenti. Certo, rimangono alcuni generi, come il diario, la videodanza, il ritratto, il video musicale […] E, dicevamo, la danza, ampiamente rappresentata (anche con uno spettacolo dal vivo): "mutazioni" del corpo, che perde via via gravità e spessore e, grazie alle metamorfosi elettroniche, diventa altro, si allontana talvolta dalla coreografia per farsi puro gesto, pura forma; oppure dialoga con la tecnologia in modo diretto, fisico; o, ancora, si fa pittura in movimento, metafora impalpabile; o è giocata su scarti visivi, confronti con spazi improbabili[641].

> Si va sempre di più verso la consapevolezza che il destino dei generi non possa essere altro che l'ibridazione, come si legge nelle parole di presentazione dell'edizione *A rovescio*, del 2005: «I temi attraversano i generi, anzi costringono i generi (dalla danza alla musica al documentario) a mescolarsi fra loro e a perdere una propria identità forte per ibridarsi e proporre strade nuove di visione/ comprensione dei fenomeni[642].

Questa realtà italiana però, pur attenta alle nuove direzioni intraprese dalle ibridazioni di

---

[640] Cfr. online: http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=42&l=it (u.v. 13/09/2021).

[641] Cfr. online: http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=39&l=it (u.v. 13/09/2021).

[642] Cfr. online: http://www.mostrainvideo.com/p.aspx?t=general&mid=36&l=it (u.v.13/09/2021).

danza e video, non ha avuto un riscontro effettivo e potente nella produzione di videodanza, soprattutto se confrontata con la realtà europea degli stessi anni. Se analizziamo i lavori presentati alle manifestazioni internazionali degli anni Novanta, il numero delle opere italiane è piuttosto esiguo. Per fare un esempio, nel 1994 al *contest* "Dance Screen" organizzato dall'IMZ International Music + Media Centre di Vienna, erano in competizione solo tre video italiani fra i quali *Guardiano di coccodrilli* (1993) di Corte Sconta, diretto da Kiko Stella; mentre al Gran Prix Video Danse di Parigi erano solamente quattro.

**Cro.Me. Cronaca e Memoria dello Spettacolo (1994-presente)**

D'altra parte festival e competizioni internazionali hanno funzionato in varie parti d'Italia come catalizzatore di pubblico e artisti, favorendo la diffusione della *screendance*. Nel 1994 a Milano l'associazione Cro.Me. (Cronaca e Memoria dello Spettacolo) crea attraverso Enrico Coffetti la prima rassegna internazionale di video-danza Danza&Video. Inoltre, l'associazione Cro.Me., operando «nel campo della documentazione dei processi creativi e dei prodotti dell'arte della scena, con particolare riferimento al mondo della danza» si è anche proposta come «archivio video che consta oggi di circa duemila titoli interamente dedicati alla danza»[643].

**Rassegna di Videodanza di Genova (1995), Videodanzando di Palermo (1997), Frammenti di danza - Rassegna europea di video danza di Roma (2001-2005)**

A Genova nel 1995 si tiene la Rassegna di Videodanza presso il Circolo Culturale V-Idea in collaborazione con Marilena Riccio e Napolidanza. L'associazione grazie alla quale si intraprende questa seppur episodica avventura è la Arbalete, e il focus sulla *screendance* è riservato all'interno di una manifestazione più ampia e riguardante la danza in generale, dal nome Musica e Coreografia Contemporanea (1994) e dall'anno seguente La Danza e le Arti, dimostrando come la *screendance* fosse comunque considerata come una declinazione del mondo della danza. In seno a questa

643 Cfr. online: http://www.cromedanza.it/interna/1258/STORIA%20-MITI-E-LINGUAGGI-DELLA-DANZA-ATTRAVERSO-IL-VIDEO.html (u.v. 13/09/2021).

manifestazione, e oltre la Rassegna, si effettuano negli anni successivi anche un programma di proiezioni storiche, curato dalla Cinematheque de la danse di Parigi e presentato da Bernard Remy e da Nicolas Villodre con film riguardanti Loie Fuller, Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman e altri grandi protagonisti della danza moderna e contemporanea, ivi compresi ovviamente anche Maia Deren e Merce Cunningham, ma anche danza e cinema di animazione con esperimenti e rarità dal 1935 al 1990[644].

Mentre a Palermo, nel 1997, viene istituito Videodanzando movimenti tra corpo e monitor nello Spazio Blu Cobalto. Anche a Roma, alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, nel 2001 appare per qualche edizione, fino al 2005, Frammenti di danza - Rassegna europea di video danza, durante la quale manifestazione, della durata di quattro giorni, le ambasciate di otto paesi europei presentavano le migliori opere dei rispettivi autori. L'ente che rappresentò l'Italia fu lo IALS - Centro Danza Musica Teatro di Roma[645].

Riguardo lo IALS, il progetto Danza In Video è stato innescato nel 1997, promosso e finanziato dell'ente Regione Lazio, con l'obiettivo di individuare e catalogare materiali filmici e video, editi e inediti, concernenti la danza italiana dal 1900 ad oggi[646]. Dal 2004 sono stati anche istituiti dei centri regionali con delle postazioni video per fruire di collezioni di opere di *screendance*, in varie sedi del Lazio, tra cui Frosinone (Conservatorio Licino Refice), Rieti (Centro Giovanile del Comune), Latina (Palazzo della Cultura), Viterbo (Università della Tuscia), Civitavecchia (Biblioteca Comunale Alessandro Cialdi) e Genzano (Biblioteca Comunale), quest'ultimo inaugurato nel 2013, ma non è verificabile se siano a tutt'oggi ancora operativi[647].

---

644 Cfr. online: https://www.arbaletedanza.org/progetti (u.v. 13/09/2021).

645 Cfr. http://www.danzainvideo.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=13:frammenti-di-danza&catid=4:attivita-danza-in-video-dal-1997-ad-oggi&Itemid=11 (u.v. 13/09/2021).

646 Cfr. online: http://www.danzainvideo.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=5:danza-in-video&catid=1:danzainvideo (u.v. 13/09/2021).

647 Cfr. Per la lista completa: http://www.danzainvideo.it/new/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=5 (u.v. 13/09/2021).

**Video Danza Film Fest di Catania (2005)**

Apparentemente solo per una edizione, dal 4 all'11 giugno 2005, ebbe luogo a Catania il Video Danza Film Fest, «un'esplorazione del processo creativo della danza attraverso 14 paesi, 33 artisti e 22 video» che fu caratterizzato da un'impronta fortemente connessa con il territorio siciliano.

I quattro filoni principali in cui vennero divise le opere furono infatti: Spazio>Territorio, Il luogo in cui si lavora e i paesaggi circostanti sia esso urbano o naturale; Cultura>Territorio, gli eventi storici e i riferimenti culturali; Corpo> Territorio, il corpo inteso come spazio, come territorio da esplorare e conoscere; Sicilia> Territorio, videopresentazione della scena coreografica siciliana.

Il Festival nacque seguendo il fermento culturale che caratterizzò la città di Catania durante gli anni Novanta, specialmente in seguito alla fondazione nel 2002 di Majazé, magazzino culturale di scambi d'arti e culture, centro per la formazione, per la ricerca, per la sperimentazione e lo sviluppo di progetti nelle arti performative.

Obiettivo del Festival era stimolare una riflessione sulle problematiche della produzione artistica in relazione al territorio d'appartenenza, e fornire uno strumento di confronto fra operatori, artisti, curiosi, studiosi e tutti coloro che si occupano dello sviluppo culturale. La realizzazione di laboratori aperti a videomakers, danzatori e attori volle incoraggiare un'esplorazione attiva sulla relazione tra l'immagine filmica e il movimento. Un altro obiettivo del festival, sarebbe stato la realizzazione di una videoteca permanente che permettesse una continuità e una crescita di tipo comparativo e non emulativo al servizio del territorio siciliano e dei paesi di prossimità[648].

**Espressioni. I volti della video-danza e Perypezie Urbane (2006-presente)**

Più recentemente, dal 2006, il collettivo milanese-berlinese e organizzazione culturale Perypezye Urbane, nata con l'obiettivo di ricercare nuove modalità di diffusione e creazione nel campo della danza e delle arti performative, ha organizzato il festival itinerante Espressioni I volti della Video-danza, e vede la collaborazione di diverse realtà italiane ed europee attive nel mondo della *screendance*, che portano a Milano

[648] Cfr. online: https://catania.meridionews.it/articolo/846/video-danza-film-fest/ (u.v. 13/09/2021).

materiali provenienti dal tutt'Europa. Allo stesso tempo, il festival ha durante gli anni sviluppato una natura itinerante, coinvolgendo diverse località italiane e internazionali. Nell'edizione 2019 ad esempio sono state organizzate proiezioni dei lavori selezionati anche a Palermo, in collaborazione con Festival ConFormazioni, a Omegna, con U.f.o. (Unidentified Festival Omegna) e a Berlino nell'ambito di Mediagrammi[649]. In generale, il festival seleziona alcune tra le migliori opere pervenute, a partire da un bando tematico. Inoltre, la sinergia con Il Coreografo Elettronico di Napoli, iniziata nel 2011, rende Espressioni anche un luogo di diffusione dei video più interessanti proiettati nell'ultima edizione del festival napoletano. Perypezye Urbane ha anche un ruolo di produzione di video, grazie alla piattaforma Studio28.tv, dedicata allo scambio e alla circolazione di contenuti e informazioni sulla danza in Internet[650].

**Digitalife / Digitalive (RomaEuropa Festival 2010-presente)**

Di *screendance* si è occupato indirettamente anche Digitalife, nato nel 2010 a Roma, come evento interno al Romaeuropa Festival, e curato nelle sue diverse edizioni da Monique Veaute, presidente Fondazione Romaeuropa, e Fabrizio Grifasi. Proponendo al pubblico diverse commistioni di arti performative, video, 3D e innovazioni tecnologiche, per Digitalife sono passate anche diverse opere di *screendance*. Si tratta di un progetto aperto e visionario in cui arte visiva, arte digitale, performing arts e fotografia, superano i rispettivi confini per fondersi nella creazione: i grandi temi sono quelli della creatività digitale e delle relazioni tra spazio, tecnologia e arte. Nell'edizione del 2011, ad esempio, tra le diverse opere presentate che includevano lavori molto vari di performance e video da Marina Abramovic ai Masbedo, venne allestito il lavoro *Double District* (2008) del giapponese Saburo Teshigawara[651].

Dal 2019 l'esperienza di Digitalife è proseguita con Digitalive, con il simile obiettivo di unire arti sceniche e digitali, presentando lavori performativi e fortemente implementati dalla multimedialità, e focalizzandosi intorno all'analisi delle interrelazioni fra corpi,

649 Cfr. online: http://www.studio28.tv/senza-categoria/espressioni-2019/ (u.v. 13/09/2021).

650 Cfr. online: http://www.studio28.tv/perypezye-urbane-2/ (u.v. 13/09/2021).

651 Cfr. online: https://romaeuropa.net/archivio/digitalife/edizione-2011/double-district/ (u.v. 13/09/2021).

software e macchine[652]. La *screendance*, dunque, viene contemplata in questa cornice programmatica, solo al pari di altre forme performative e di videoarte.

La Fondazione RomaEuropa tuttavia, organizzatrice del festival omonimo, si è nel tempo anche occupata specificatamente di *screendance*, come nel 2014, quando venne organizzata una tavola rotonda insieme a Coorpi e Cro.Me. di Enrico Coffetti, sul tema della interazione tra danza, video e web, con un focus sui diritti d'autore nel caso di diffusione online delle opere[653].

**Breaking 8 di Cagliari (2013-presente)**

Da menzionare è anche la rassegna BREAKING 8. Festival internazionale di videodanza, nato nel 2013 a Cagliari come progetto collaterale del FIND - Festival Internazionale Nuova Danza, attivo dal 1983[654]: danza, ritmo e movimento si prestano allo sguardo della macchina da presa, lasciandosi trasformare dall'incontro delle due arti. Nel 2016 BREAKING 8 ha ricevuto circa duecento opere presentate da trentanove nazioni, affermando la sua anima internazionale, e ha costruito nel tempo una rete di collaborazione con numerosi e importanti festival internazionali, tra cui lo svedese Screendance, il messicano Agite y Sirva e il portoghese Inshadow organizzato da Vo'arte. Il festival, che consiste nella proiezione di alcuni lavori selezionati tra quelli inviati per *open call*, ha negli anni calato la durata massima dei video da circa quindici minuti a circa cinque minuti.

**COORPI e *La danza in un minuto* (2001-presente)**

Da notare che negli ultimi anni, con il diffondersi sempre più capillare di internet, sono molto cambiate le modalità di fruizione in rete, favorendo la nascita di nuovi formati, come ad esempio il concorso One minute dance film, ideato da Cinedans e portato in

---

652 Cfr. Valentina Tanni, *I paesaggi virtuali di Digitalive 2019. Intervista a Federica Patti*, in «Artribune», 21 settembre 2019, online: https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2019/09/digitalive-romaeuropa-festival-intervista-federica-patti/ (u.v. 13/09/2021).

653 Cfr. online: https://romaeuropa.net/archivio/promozione-danza/duemilaquattordici/il-web-salvera-la-videodanza/ (u.v. 13/09/2021).

654 Cfr. *Breaking 8 Concorso di videodanza internazionale a Cagliari*, 11 marzo 2013, online: https://sardegnaeventi24.it/eventi/breaking-8concorso-internazionale-di-videodanza-a-cagliari/ (u.v. 13/09/2021).

Italia, a partire dal 2010, dalla piattaforma COORPI - COORdinamento danza Piemonte. Il contest, che prende il nome di La danza in 1 minuto, è il primo esperimento di un Social Contest *on line* di videodanza: in questo caso il digitale interviene in termini di *low production* e fruibilità delle opere video, intercettando le tecniche e i linguaggi dei giovani artisti. Ultimamente è stata anche messa a punto una App per *smartphone* con la funzione di poter visionare online tutte le opere passate per il *contest*.
Il progetto è realizzato nell'ambito della rete di R.I.Si.Co - Rete Interattiva per Sistemi Coreografici, un progetto cross-mediale sui linguaggi della videodanza, che agisce su un livello artistico che mira a comporre nuovi paesaggi per la produzione di danza in video, e su uno funzionale ad aprire nuovi scenari possibili di accesso e di fruizione, a partecipazione diretta. Il progetto è curato da Cro.me - Cronaca e Memoria dello Spettacolo, dall'Associazione COORPI e da Perypezye Urbane[655].
COORPI collabora anche ad altri progetti inerenti la *screendance*, come ad esempio mAPs - migrating Artists Project, una cooperazione transmediale internazionale tra cinque nazioni europee (Francia, Finlandia, Germania, Italia e Grecia), nata con l'obiettivo di supportare e accompagnare professionalmente gli artisti durante la produzione e disseminazione di progetti di *screendance* di qualità, che abbiano inerenza con valori etici forti e a sfondo sociale[656].
Anche attraverso altri progetti, COORPI si pone come una piattaforma di ricerca sulla *screendance* e non solo, sondando le possibilità di interazione con nuove tecnologie e nuovi approcci alla materia. Il progetto Film in 4D - Vedere la Musica Danzare le Immagini, per esempio, si basa su una

> residenza artistica italiana finalizzata allo svolgimento di una ricerca artistica collettiva volta alla realizzazione di una coreografia per un breve film di danza, entrambi basati sullo sviluppo di una nuova idea di ritmo scandito dalle immagini in movimento di un film muto[657].

---

655 Cfr. online: https://coorpi.org/portfolio/progetto-la-danza-in-1-minuto/ (u.v. 13/09/2021).

656 Cfr. online: https://coorpi.org/portfolio/progetto-maps/ (u.v. 13/09/2021).

657 Cfr. online: https://coorpi.org/portfolio/progetto-film-in-4d/ (u.v. 13/09/2021).

COORPI ha curato anche la rassegna di *screendance* The Risico Screening - Rassegna multischermo della danza in video, organizzato in collaborazione con l'associazione Cro.Me., e tenutasi nel 2017 in diverse sedi e con differenti modalità, come format che i partner del progetto R.I.Si.Co - Rete Interattiva per Sistemi Coreografici hanno creato come modello di diffusione pubblica delle produzioni video e cinematografiche di danza e della quale abbracciano storia passata, presente e futura[658].

Da Coorpi è nato anche il progetto Campo Largo nel 2015, la prima residenza artistica italiana dedicata alla videodanza, altresì definita «incubatore creativo di videodanza».

**Cinematica Festival di Ancona (2013-presente)**

Anche Ancona ha dal 2013 un festival internazionale sulla «relazione immagine-movimento nelle arti visive, filmiche e performative» ispirato al concetto di *image-mouvement* del filosofo Gilles Deleuze, che ha una sezione e un contest dedicati alla videodanza: il Cinematica Festival ideato dall'associazione Ventottozerosei della danzatrice Simona Lisi e di Alessandro Zitti. Molto attivi nell'incoraggiare collaborazioni e produzioni interdisciplinari, in cui si incontrino performance e nuovi media, gli organizzatori del festival hanno anche collaborato alla produzione dell'opera di *screendance Scalamare* girata nel 2018 da Jiri Kylian[659].

**Stories We Dance / FuoriFormato di Genova (2016-presente)**

A Genova, nel 2016, viene creato il festival di danza contemporanea FuoriFormato, organizzato dal Comune di Genova in collaborazione con Teatro Akropolis, Rete Danzacontempoligure e Augenblick. Nel festival è compreso anche un *contest* internazionale interamente dedicato alla videodanza, intitolato *Stories We Dance*, curato proprio da Augenblick, collettivo di videodanza e performance, che Alessandra Elettra Badoino, Marina Giardina, Fabio Poggi e Marco Longo avevano fondato a Genova due anni prima, nel 2014.

Il *focus* di *Stories We Dance*, come suggerito in parte dal titolo della manifestazione, e

---

658 Cfr. online: http://risico.org/2017/10/06/umanita-focus-the-risico-screening/ (u.v. 13/09/2021).

659 Cfr. online: http://www.cinematicafestival.com/presentazione/ (u.v. 13/09/2021).

come indicato sul bando della prima edizione, è concentrato «sull'interconnessione profonda tra danza, drammaturgia e linguaggi audiovisivi» e sulla promozione di «opere di videodanza interessate allo storytelling, alla sperimentazione e all'utilizzo di nuove tecnologie, senza vincoli di genere o di formato»[660].
L'intento, oltre alla premiazione del prodotto migliore, è anche la creazione di un dibattito sulla videodanza, tramite l'istituzione di una tavola rotonda composta dai membri della giuria per confrontarsi

> sui diversi approcci alla videodanza, attraverso gli sguardi eterogenei di chi programma i festival, di chi fa critica, di chi studia e lavora nel campo audiovisivo. Una tappa importante nella discussione attorno ad un'arte in contatto con il proprio tempo e che riscuote sempre più interesse[661].

È interessante l'enfasi sull'aspetto narrativo della videodanza, suggerito già dal titolo del *contest*, *Stories We Dance*, che veniva sottolineato in alcune cronache scritte all'epoca della prima edizione come

> la possibilità di fare della danza, o più estensivamente del corpo in movimento, una forma narrativa, a partire dalla quale non solo sia plausibile restituire le tappe di un racconto, ma indagare anche storie inedite, dove il primato della parola venga meno in favore della gestualità e della capacità che le tecniche audiovisive contemporanee hanno nel tempo accumulato per metterla in scena[662].

Da parte di alcuni cronisti, come Erasmo De Meo, c'è poi una comprensione piuttosto lucida della videodanza, fino a distinguerne delle «precise vie di ricerca» come «il rapporto con lo spazio, il gesto, la narratività del corpo danzante»[663].

---

660 Cfr. online: https://www.fuoriformatofestival.it/call (u.v. 13/09/2021).

661 C.S., *FuoriFormato: la danza contemporanea a Genova*, 2016. Vedi https://www.mentelocale.it/genova/articoli/69839-genova-fuoriformato-danza-contemporanea-genova.htm (u.v. 15/09/2021).

662 Cfr. *Stories We Dance: il corpo è un racconto ancora inesplorato*, 20 giugno 2016, online: http://genova.erasuperba.it/stories-we-dance-prima-parte (u.v. 13/09/2021).

663 De Meo, Erasmo, *Stories We Dance 2016*, 2 luglio 2016, online: http://www.mediacritica.it/2016/07/02/stories-we-dance-2016/ (u.v. 13/09/2021).

**TTV Festival di Riccione (1985-presente)**

In molti casi si può notare come l'oggetto di alcuni festival sia un generico rapporto tra video e arti performative, includendo dunque tra queste ultime sia il teatro, sia la *performance* artistica, sia la danza, etc. Il TTV Festival venne fondato a Riccione nel 1985 da Franco Quadri, con il supporto dell'ATER - Associazione Teatrale Emilia Romagna. Franco Quadri fu un personaggio legato principalmente al mondo del teatro, anche se durante la carica di direttore della sezione Teatro della Biennale di Venezia, ruolo ricoperto dal 1983 al 1986, ospitò un'antologica di Pina Bausch[664].

Il TTV Festival, diventato biennale dal 2000, ha sempre focalizzato la sua attenzione sulla ricerca ed sulla sperimentazione nell'area di ibridazione e contaminazione tra teatro, arti visive, video e televisione. Nonostante il ruolo predominante dell'ATER nella sua nascita la vicinanza dello storico Festival di Teatro di Riccione, e il fatto che il curatore sia stato per lungo tempo, dal 1995 al 2008, Fabio Bruschi, direttore di Riccione Teatro  la *screendance* sembra comunque aver conservato un suo posto tra il videoteatro e le video performance artistiche, visto che nel 2008 per la diciannovesima edizione si diede spazio a Billy Cowie e ci fu anche una sezione dedicata al Belgio con Meg Stuart, Antonin De Bemels, Thierry De Mey, Karen Vanderborght, Alain Platel e Wim Vandekeybus[665]. La presenza di opere di *screendance* sembra comunque resistere costantemente accanto alla drammaturgia: se nella ventitreesima edizione, 2016, ebbe spazio solo un  documentario sul coreografo israeliano Ohad Naharin, *Mr.Gaga,* nell'ultima edizione, 2018, un'intero pomeriggio fu dedicato all'approfondimento di Cunningham, con la proiezione in anteprima di *Split Sides* (2009) di Charles Atlas, video creato da due coreografie originali di Cunningham.

**T*Danse Festival di Aosta (2016-presente)**

La *screendance* resta un tema imprescindibile quindi anche per le realtà non necessariamente dedicate alla disciplina. Per fare un esempio, il T*DANSE festival,

---

664 Cfr. Rodolfo Di Giammarco, *Addio a Franco Quadri una vita per il teatro*, in «La Repubblica», 27/3/2011.

665 Cfr. online: https://digicult.it/it/digimag/issue-035/confini-ttv/ (u.v. 13/09/2021).

nato in Valle d'Aosta nel 2016 grazie a TiDA Théâtre Danse dalla proposta di portare uno sguardo sulla scena contemporanea con una programmazione di artisti legati ai nuovi linguaggi, alle nuove tecnologie, e un'attenzione speciale per le nuove generazioni, ha più volte inevitabilmente ospitato opere di *screendance*, come il lavoro tra reale e virtuale *Display* di Davide Calvaresi nell'edizione del 2017.

**ZED Festival di Bologna (2019-presente)**

Nel 2019 viene fondato a Bologna lo ZED Festival Internazionale Videodanza, con lo scopo di promuovere lo sviluppo e la conoscenza della *screendance*, ma si preferisce qui il termine *videodanza*, nella sua accezione principale di «creazione video che utilizza la coreografia come principale linguaggio espressivo» e che «ha caratteristiche innovative, con una forte interazione tra arte e tecnologia, coinvolgendo aspetti creativi, espressivi e tecnici»[666]. Il festival nasce da un'idea del progetto artistico bolognese Compagnia della Quarta, coordinato artisticamente da Mario Coccetti, ed ha tra gli enti collaborativi il DAMS dell'Università Alma Mater di Bologna, acquistando così un forte connotato scientifico volto alla ricerca. Come ha sottolineato Coccetti, «la pratica della videodanza è fortemente consolidata fuori dai confini nazionali. Allora abbiamo condotto delle ricerche in Italia, perché sebbene questa realtà esista, è troppo frammentata»[667].

L'affermazione di Coccetti conferma così la mappatura emersa attraverso l'analisi dei festival italiani, spia di una situazione estremamente frammentaria e dispersa, con poche realtà ormai istituzionali in grado di reiterarsi nel tempo, e una costellazione di eventi effimeri e di breve durata, spesso incapaci di incidere realmente nel panorama nazionale e internazionale della *screendance*, sia a livello creativo, sia a livello di studio e disseminazione, probabilmente anche per causa di un supporto istituzionale debole o assente.

Proprio a questo tenta di portare rimedio lo ZED. Il festival, nell'edizione del 2019, è

---

[666] Cfr. online: https://www.zedfestival.org/videodanza (u.v. 13/09/2021).

[667] Paola Gabrielli, *Dalle performance alle installazioni. È Zed, l'invasione della videodanza*, in «Il Corriere di Bologna», 25 giugno 2019.

stato infatti suddiviso in quattro differenti sezioni, focalizzate rispettivamente sulla formazione attraverso workshop e laboratori, sulla visione dei video attraverso postazioni, sulla performance dal vivo, e soprattutto su alcune tavole rotonde per la divulgazione della *screendance*[668]. Principalmente l'area divulgativa, a cura dell'Università degli Studi di Bologna, in particolare nella persona della Prof.ssa Elena Cervellati, ha voluto colmare in modo solido e scientifico questo aspetto, fondamentale, e troppo spesso sottovalutato o ignorato, nella maggior parte dei festival effimeri. Gli incontri, infatti, realizzati coinvolgendo importanti realtà della *screendance* italiana, come Il Coreografo Elettronico della Riccio e Cro.me. (Cronaca e Memoria dello Spettacolo) di Coffetti, hanno individuato il loro obiettivo principale nel

> fornire strumenti di lettura del fenomeno videodanza che siano precisi e esaustivi per permettere un approccio completo, scientifico e un approfondimento professionale e specialistico dell'arte coreutica espressa attraverso il video in una forma completa e complessa[669].

Nel maggio 2020, approfittando della tendenza al distanziamento sociale imposta dallo scatenarsi della grande pandemia di Covid-19, lo Zed festival istituisce in rete uno spazio virtuale dove ospitare interventi di esperti e professionisti della *screendance*, che viene chiamato *Giardino Zed*, confermando la propria vocazione di spazio dedito alla diffusione e all'approfondimento scientifico della disciplina. Il progetto è organizzato dalla Compagnia della Quarta in coproduzione con Cro.me Cronaca e Memorie dello Spettacolo, COORPI, e Laboratorio Aperto Modena. Come asserito sul sito «Giardino ZED è uno spazio virtuale di riflessione sulla videodanza, un luogo di scambio in cui far incontrare esperti e creativi del settore, un archivio disponibile on line, uno strumento di approfondimento su una pratica eclettica e in rapida evoluzione»[670].

---

668 Cfr. C. Cum., *Zed un festival per scoprire la videodanza*, in «Il Resto del Carlino», 29 giugno 2019, p. 26.

669 Cfr. https://www.zedfestival.org/divulgazione (u.v. 13/09/2021).

670 Vedi: https://www.zedfestival.org/giardino-zed (u.v. 13/09/2021).

# Elenco dei festival di settore

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Clermont Film Fest | Clermont, France | 1978 - presente | https://clermont-filmfest.org |
| 2 | Videodanse | Parigi, France | 1982 - presente | https://www.centrepompidou.fr/fr |
| 3 | Grand prix international Vidéo-Danse | Paris, France | 1988 - 2002 | |
| 4 | Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne | Borgogna, varie città, France | 2009 - presente | https://videodansebourgogne.com |
| 5 | Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne | Bourgogne, France | 2009 | https://videodansebourgogne.com/appel-a-candidatures/ |
| 6 | Festival Danse et Cinéma | Créteil / Vitry-sur-Seine, France | 2010 | https://www.blancali.com/fr/event/73/Festival-Danse-Cinema |
| 7 | DesArts//DesCinés Festival | St Etienne, France | 2011 | https://filmfreeway.com/festival/DesArtsDesCines |
| 8 | DesArts//DesCinés Festival (Dan.Cin.Fest.) | Saint-Étienne, France | 2011 - presente | https://www.dancinlab.co |
| 9 | Festival Ciné-Corps | Strasbourg (dal 2015 anche Parigi, Rennes e altre sedi), France | 2012 - presente | https://cine-corps.com |
| 10 | Panorama Vidéodanse | Bordeaux, France | 2014 - presente | https://www.panoramavideodanse.com |
| 11 | Festival Danse et Cinéma | Besançon, France | 2016 - presente | http://les2scenes.fr/cinema/danse-cinema |
| 12 | Paris Play Film Festival | Paris, France | 2016 | http://www.dancescreen.com/competition/2016 |
| 13 | Dance en Film – International Dance Film Festival | Bordeaux, France | 2017 - presente | https://www.danseenfilm.com |
| 14 | Dancing Images | Varie città, Belgo | 1991 | http://www.argosarts.org |
| 15 | DansCamDanse – International Dance Film Festival | Ghent, gelgo | 2005 - 2012 | |
| 16 | International Dance Film Festival Brussels | Brussels, Belgo | 2012 - presente | https://www.facebook.com/DanceFilmFestivalBrussels/ |
| 17 | IMZ | Austria | 1990 | http://www.dancescreen.com/competition/2016 |
| 18 | Moving Body | Varna, Bulgary | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/MOVINGBODY |
| 19 | Dance Waves | Nicosia, Cyprus | 2016 | http://www.dancelabnicosia.com/ |
| 20 | 60 secondsdance | Danemark | 2011 | http://60secondsdance.com/films/ |
| 21 | CHOREOGRAPHIC CAPTURES | Munich, Germany | 2008 | https://www.choreooo.org/en/service/conditions-of-participation.html |
| 22 | Pool | Berilin, Germany | 2008 | http://www.pool-festival.de/ |
| 23 | SurReal Iberoamerican Platform for Dance, Performance, Installation and Screendance | Berilin, Germany | 2011 | http://www.iberescena.org/es/otras-convocatorias/surreal--convocatoria-videodanza/c/1325 |
| 24 | Moovy, Tanzfilmfestival im Filmforum im Museum Ludwig | Cologne, Germany | 2017 | http://www.moovy-festival.com/ueber-uns/?lang=en |
| 25 | Light Moves Festival of Screendance | Limerick, Ireland | 2014 | https://filmfreeway.com/festival/LightMovesFestivalofScreendance2017 |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 26 | Tipperary Dance Platform | Ireland | 2016 | http://tdp-danceplatform.ie/ |
| 27 | Cinedans | Amsterdam, Netherlands | 2017 | http://cinedans.nl/en/festival/#entry-call |
| 28 | ScreenDance festival | Stockholm, Sweden | 2015 | https://filmfreeway.com/festival/ScreenDanceFestival |
| 29 | Stockholm Dansfilmfestival | Stockholm, Sweden | 2016 | https://www.facebook.com/stockholmdansfilmfestival/ |
| 30 | Multiplié Dance Film | Trondheim, Norway | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/MultiplieDanceFilm |
| 31 | RIFF | Norway | 2016 | http://www.riff-festival.com/submission.html |
| 32 | Dances with Camera (Short Waves Festival) | Poland | 2014 | http://shortwaves.pl/en/call-for-entries/ |
| 33 | voarte | Lisboa, Portugal | 2009 | http://www.voarte.com/en/festvoarte/inshadow/candidaturas |
| 34 | QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA | Portugal | 2014 | http://www.cdanca-almada.pt/images/stories/25QDA/call_mostra/conditions_Video_Dance_Showcase_25QDA_en.pdf |
| 35 | Braga International Video Dance Festival | Braga, Portugal | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/BRAGAINTERNATIONALVIDEODANCEFESTIVAL |
| 36 | Corpo em Foco / Body in Focus | Porto, Portugal | 2017 | http://videodancebodyinfo.wixsite.com/-1st-video-dance/info |
| 37 | BIDFF | Bucharest, Romania | 2015 | http://www.bidff.ro/eng#open-call-bidff-2017 |
| 38 | St. Petersburg International Film Festival SPIFF | Saint Petersburg, Russia | 2018 | https://filmfreeway.com/SPIFF |
| 39 | Miden | Greece | 2005 | http://www.festivalmiden.gr/ |
| 40 | ATHENS VIDEO DANCE PROJECT | Athens, Greece | 2011 | http://www.athensvideodanceproject.gr/k2-tags/application-form |
| 41 | Thessaloniki Cinedance International | Thessaloniki, Greece | 2018 | https://filmfreeway.com/tci |
| 42 | TTV Festival | Riccione, Italy | 1985 - presente (dal 2000 biennale) | https://www.riccioneteatro.it |
| 43 | Danza&Video | Milano, Italy | 1989 - 1994 | |
| 44 | INVIDEO – Mostra Internazionale di video e cinema oltre | Milano, Italy | 1990 - presente | http://www.mostrainvideo.com/ |
| 45 | Il Coreografo Elettronico – Festival internazionale di videodanza | Napoli, Italy | 1990 | http://www.coreografoelettronico.it |
| 46 | Rassegna di Videodanza | Genova, Italy | 1995 | |
| 47 | Videodanzando movimenti tra corpo e monitor | Palermo, Italy | 1997 | |
| 48 | Frammenti di danza – Rassegna europea di video danza | Roma, Italy | 2002 - 2005 | |
| 49 | Wallpaper Dance – Rassegna Internazionale di Videodanza | Trieste, Italy | 2009 - 2012 | |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 50 | Espressioni. I volti della video-danza / Espressioni. Performing Arts Short Film Festival / Espressioni. Rassegna di video danza | Milano, Italy | 2006 - presente | http://www.studio28.tv/espressioni-2019/ |
| 51 | Video Dance | Bassano Del Grappa | 2006 - 2014 | |
| 52 | La danza in 1 minuto | Torino, Italy | 2011 - presente | http://www.coorpi.org/staticpages/index.php/ldium |
| 53 | BREAKING 8. Festival internazionale di videodanza | Cagliari, Italy | 2013 - presente | https://www.findfestival.org/ |
| 54 | Cinematica | Ancona, Italy | 2013 - presente | http://www.cinematicafestival.com/ |
| 55 | Drama Teatro | Modena, Italy | 2014 - presente | https://dramateatro.it/ |
| 56 | Video Danza Film Fest | Catania, Italy | 2015 | https://catania.meridionews.it/articolo/846/video-danza-film-fest/ |
| 57 | Augenblick | Genoa, Italy | 2016 | http://augenblick4.tumblr.com/storieswedance |
| 58 | Breaking 8 | Italy | 2016 | http://www.festivalnuovadanza.it/festivalnuovadanza/breaking_8.html |
| 59 | Fuori Formato Festival Internazionale di danza contemporanea, performance e videodanza | Genova, Italy | 2016 | https://www.facebook.com/pg/FuoriFormatoFestival/about/?ref=page_internal |
| 60 | T*DANSE Danse et Technologie - festival internazionale della Nuova Danza | Aosta, Italy | 2016 - presente | https://www.campadidanza.it/tdanse-danse-et-technologie-festival-internazionale-della-nuova-danza-di-aosta.html |
| 61 | Stories We Dance (sezione videodanza di FuoriFormato - Festival Internazionale di danza contemporanea e videodanza) | Genova, Italy | 2016 - presente | https://augenblick.it/fuoriformato |
| 62 | set me free | Venice, Italy | 2017 | https://drive.google.com/drive/folders/0BzCRhRZvnWe1RktqeUlINHFNcjg |
| 63 | The Risico Screening – Rassegna multischermo della danza in video | Catania / Torino, Italy | 2017 - presente | |
| 64 | Premio Roma Danza International Choreography and Dance-Video Competition | Roma, Italy | 2018 - presente | https://www.accademianazionaledanza.it/premio-roma-danza/ |
| 65 | Zed Festival Internazionale Videodanza | Bologna, Italy | 2019 - presente | https://www.zedfestival.org |
| 66 | Cine Digital | Canarias, Spain | 2010 | http://www.espacioenter.net/ |
| 67 | DanzaTac Festival Internacional de CineDanza | Tenerife, Spain | 2011 | http://www.danzatac.com/2017videodanza.html |
| 68 | Choreoscope es el Festival Internacional de Cine de Danza de Barcelona. | Barcelona, Spain | 2013 | http://www.choreoscope.com/festival/ |
| 69 | Festival de Videodanza de Palma | Palma, Spain | 2013 | https://www.facebook.com/FestivaldePalma/ |
| 70 | FIVER | Logroño, Spain | 2013 | http://fiverdance.com/new-call-2017/#newcall |
| 71 | MITS | Barcelona, Spain | 2013 | http://mits.es/bases-concurso-mits16/ |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 72 | RIURAU FILM FESTIVAL | Xábia, Spain | 2014 | http://www.riuraufilmfestival.com/2014/val/index.html |
| 73 | [C]SCREEN | Cerdanyola, Spain | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/CerdanyolaScreen |
| 74 | CONCURS DE VIDEO DANSA – COMUNITAT VALENCIANA | Xativa, Spain | 2016 | http://granteatre.com/wp-content/uploads/2017/03/Bases-Concurs-Video-Dansa-Ballem-2017.pdf |
| 75 | Festival Internacional de Videodanza de Almagro, FIVA | Almagro, Spain | 2016 | http://www.fivalmagro.com/convocatoria.html |
| 76 | Zinetika | Guipuzcoa, Spain | 2016 | http://www.zinetikafestival.com/es/bases-2017/ |
| 77 | International Meeting on Video-dance and Video-performance | Valencia, Spain | 2017 | http://videodance.blogs.upv.es/ |
| 78 | Dance on Screen Film Festival | London, UK | 1995 - 2006 | |
| 79 | Dance for Camera Festival | Brighton, UK | 2003 - 2008 | https://southeastdance.org.uk/about-us/past-projects/dance-for-camera-festival-2003-2008/ |
| 80 | Migrations Dance Film | Wales, UK | 2006 | https://filmfreeway.com/festival/DanceFilm |
| 81 | London International Dance Film Festival (LIDFF) | London, UK | 2007 - presente | http://londondancefilmfest.com |
| 82 | Constellation Change Screen Dance Festival | London, UK | 2001 - 2008 | |
| 83 | Moves – International Festival of Movement on Screen | Manchester / Liverpool, UK | 2007 - 2011 | |
| 84 | U. Dance on Screen | UK | 2014 | http://www.onedanceuk.org/programme/u-dance/apply-for-u-dance-national-festival/u-dance-screen/ |
| 85 | JOIE DE VIVRE DANCE FILM COMPETITION | UK | 2014 | http://www.pdsw.org.uk/dance-development/dance-for-health/dance-for-older-people/joie-de-vivre-dance-film-competition-2/ |
| 86 | Leeds International Screendance Competition | Leeds, UK | 2014 | https://filmfreeway.com/festival/leedsfilmfest |
| 87 | Light Moves Festival of Screendance | Limerick (Repubblica Irlandese), UK | 2014 - presente | http://www.lightmoves.ie |
| 88 | Leeds International Film Festival – Screendance Competiotion | Leeds, UK | 2014 - presente | https://www.leedsfilmcity.com/whats-on/leeds-international-screendance-competition/ |
| 89 | Screen.Dance - Scotland's Festival of Dance on Screen | Perth, Scotland UK | 2016 - | https://www.screen.dance |
| 90 | FRAME: The London Dance Film Festival | Kingston upon Thames London, UK | 2016 | https://www.facebook.com/framefilmfestival/ |
| 91 | Trans(m)it: Movement in Film | London, UK | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/PerthScreendance |
| 92 | Perth Dance Festival - Screendance Awards | Scotland,UK | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/PerthScreendance |
| 93 | U.Dance on Screen | London, UK | 2017 - presente | https://www.onedanceuk.org/u-dance-on-screen-2019-2/ |
| 94 | London International Screen Dance Festival | London, UK | 2019 - presente | https://www.screendancelondon.com/ |
| 95 | Frame Rush. A Place for Screendance | London, UK | 2019 - presente | https://filmfreeway.com/FrameRush |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 96 | Dance on Camera Festival | New York, USA | 1973 | http://www.dancefilms.org/dance-on-camera/festival/ |
| 97 | ADF's Movies By Movers | North Carolina, USA | 1997 | https://filmfreeway.com/festival/MoviesByMovers |
| 98 | Dance Camera West | Los Angeles, USA | 2003 | https://filmfreeway.com/festival/DanceCameraWest |
| 99 | Sans Souci Festival of Dance Cinema | Colorado, USA | 2004 | https://filmfreeway.com/festival/SansSouciFestival |
| 100 | The Outlet Dance Project | New Jersey, USA | 2006 | https://filmfreeway.com/festival/TheOutletDanceProject |
| 101 | OkDFF | Oklahoma, USA | 2008 | https://filmfreeway.com/festival/OkDFF |
| 102 | San Francisco Dance Film Festival (SFDFF) | San Francisco, USA | 2010 | https://filmfreeway.com/festival/SanFranciscoDanceFilmFestival |
| 103 | Dance Short Films | Online, USA | 2011 | https://www.youtube.com/user/DanceShortFilms |
| 104 | Third Coast Dance Film Festival | Nevada, USA | 2011 | https://thirdcoastdancefilmfestival.wordpress.com/ |
| 105 | Midwest Regional Alternative Dance Festival | Michigan, USA | 2011 | https://filmfreeway.com/MidwestRADFest |
| 106 | EXCHANGE Choreography Festival | Oklahoma, USA | 2013 | https://filmfreeway.com/EXCHANGEChoreographyFestival |
| 107 | Tiny Dance Film Festiva | San Francisco, USA | 2013 | https://filmfreeway.com/festival/TinyDanceFilmFestival |
| 108 | ScreenDance Miami | Miami, USA | 2014 | http://www.miamilightproject.com/screendance_miami/ |
| 109 | Flatlands Dance Film Festival | Illinois, USA | 2014 | http://dance.uiuc.edu/engagement/flatlands-dance-film-festival |
| 110 | Dance Shorts: College Film Festival | Arizona | 2014 | http://www.danceshortsfestival.com/submit-video |
| 111 | Utah Dance Film Festival | Utah, USA | 2014 | https://filmfreeway.com/UtahDanceFilmFestival |
| 112 | N.C. Triad Choreography Showcase | North Carolina, USA | 2014 | https://filmfreeway.com/The4thAnnualNCTriadChoreographyShowcaseAnEveningofDanceonFilm |
| 113 | Greensboro Dance Film Festival | North Carolina, USA | 2014 | https://filmfreeway.com/festival/GreensboroDanceFilmFestival |
| 114 | Richmond Dance Festival | Virginia, USA | 2014 | https://filmfreeway.com/RichmondDanceFestival |
| 115 | Triskelion Arts Dance Film Festival | NY, USA | 2015 | http://www.triskelionarts.org/dance-film-festival |
| 116 | Breaking Ground : Dance and Film Festival | Arizona, USA | 2015 | https://conderdance.submittable.com/submit |
| 117 | EnCore: Dance on Film | Georgia, USA | 2015 | https://filmfreeway.com/festival/EnCoreDanceonFilm |
| 118 | Northwest Screendance Exposition | Oregon, USA | 2015 | https://filmfreeway.com/festival/NorthwestScreendanceExposition |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 119 | Dance Flicks Series http://twincitiesfilmfest.org/uncategorized/tcff-dance-flicks/ | Twin Cities, USA | 2015 | https://www.withoutabox.com/03film/03t_fin/03t_fin_fest_01dead.php?festival_id=8928&festview=&film_id=&category_id=1662520 |
| 120 | Screen Dance International (DDCF Dance Film Fest) | Detroit, USA | 2015 | http://www.detroitdancecityfestival.com/dance-film-fest/ |
| 121 | 40 NORTH Dance Film Festival | San Diego, USA | 2015 | https://filmfreeway.com/festival/40NORTHDanceFilmFestival |
| 122 | In/Motion Dance Film Festival | Chicago, USA | 2015 | https://filmfreeway.com/festival/InMotionDanceFilmFestival |
| 123 | Life In Motion: A Colorado Dance Film Festival | Colorado, USA | 2015 | https://filmfreeway.com/festival/LifeinMotion |
| 124 | Dare to Dance in Public Film Festival | Online (LA), USA | 2016 | https://www.facebook.com/dare2danceinpublic/ |
| 125 | Iowa International ScreenDance Festival | Iowa, USA | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/IowaInternationalScreenDanceFestival |
| 126 | Opine Dance Film Festival | Atlanta, USA | 2016 | http://www.atlantadancecollective.com/opine.html |
| 127 | International Film Festival North Hollywood | Los Angeles, USA | 2016 | https://www.withoutabox.com/03film/03t_fin/03t_fin_fest_01dead.php?festview=&category_id=1622740 |
| 128 | Jacksonville Dance-Film Festival | Florida,USA | 2016 | https://filmfreeway.com/JacksonvilleDanceFIlmFestival |
| 129 | FAD Festival: Film-Art-Dance on Tour | USA | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/FADFestival |
| 130 | Dance Films at Roxey Ballet: | New Jersey, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/RoxeyBalletsDanceFilm |
| 131 | Red Finch Film Festival | Utah, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/RedFinchFilmFestival |
| 132 | 60 Second Cellphone Screendance Challenge | Oregon, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/60SecondCellphoneScreendanceChallenge |
| 133 | LA Dance Film Festival | Los Angeles, USA | 2017 | http://ladancefilmfest.org/why-submit |
| 134 | Los Angeles Dance Shorts Film Festival | Los Angeles, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/LosAngelesDanceShortsFilmFestival |
| 135 | Portland Dance Film Fest | Portland, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/PortlandDanceFilmFest |
| 136 | DIVULGE Dancers' Film Festival | Los Angeles, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/DivulgeDancersFilmFestival |
| 137 | Frame + Form \| Screen Dance Festival | North Carolina, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/FrameFormScreenDanceFestival |
| 138 | Divulge Dancers' Film Festival | California, USA | 2017 | https://www.withoutabox.com/03film/03t_fin/03t_fin_fest_01over.php?festview=&festival_id=16818 |
| 139 | Dance Music Video | Online (LA), USA | 2017 | https://www.clickforfestivals.com/music-dance-video-festival-damuvi-fest |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 140 | Screen. Dance. Now. | Michigan, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/ScreenDanceNow |
| 141 | Mana Contemporary Body + Camera Festival. | Chicago, USA | 2017 | https://filmfreeway.com/MANAContemporaryBodyCameraFestival |
| 142 | ATX Dance Summer FF | Austin, USA | 2018 | https://www.withoutabox.com/03film/03t_fin/03t_fin_fest_01dead.php?festival_id=16728&festview=&film_id=&category_id=1699610 |
| 143 | Screen Dance International | Detroit, USA | 2018 | https://filmfreeway.com/ScreenDanceInternational |
| 144 | inHabit | California, USA | 2018 | https://filmfreeway.com/inHabitAFestivalofDanceonFilm |
| 145 | MarDelDance Dance on Film Festival | NJ, USA | 2018 | https://filmfreeway.com/MarDelDanceonFilmFestival |
| 146 | Cinédanse | Montréal, Canada | 2012 | http://cinedanse.ca/soumission-2/ |
| 147 | Contact Dance International Film Festival | Toronto, Canada | 2013 | http://www.contactdancefilmfest.com/filmsarchive.html |
| 148 | CASCADIA Dance & Cinema Festival g | Vancouver, Canada | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/CascadiaDanceCinemaFestival |
| 149 | F-O-R-M | Vancouver, Canada | 2016 | https://filmfreeway.com/FestivalofRecordedMovementFORM |
| 150 | All Nuit Long Vidéodanse | Montréal, Canada | 2017 | https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfn2nCiK2abbfQgSAqXxula-XB7j058WjuuO1LHoBKOjHytqg/viewform |
| 151 | CAPITOL Dance & Cinema Festival | Vancouver, Canada | 2017 | https://filmfreeway.com/festival/CapitolDCFestival |
| 152 | Experimental Film, Dance and Music Festival | Ontario, Canada | 2017 | https://filmfreeway.com/ExperimentalFilmMusicVideoFestival |
| 153 | Lights Dance | Toronto, Canada | 2017 | https://filmfreeway.com/LightsDanceFest |
| 154 | Zensa Media International Film Festival | Montréal, Canada | 2018 | https://filmfreeway.com/ZensaMediaInternationalFilmFestival |
| 155 | dança em foco | Brazil | 2003 | http://dancaemfoco.com.br/index.php/es/ediciones/edicion-2012 |
| 156 | MIVSC - São Carlos Videodance Festival | Brazil | 2007 | http://urzeciadedanca.wixsite.com/11mivsc/send-your-video |
| 157 | GUIAR - Festival Internacional de Screendança | Recife, Brazil | 2017 | https://www.facebook.com/pg/internationalfestivalguiar/about/?ref=page_internal |
| 158 | Joinville International Short Film Festival | Joinville, Brazil | 2017 | https://filmfreeway.com/JoinvilleShort |
| 159 | D'olhar – Festival Itinerante de Dança e Vídeo | Goias, Brazil | 2017 | http://www.dolhar.com.br/site/convocatoria/regulamento/ |

| N. | NOME DEL FESTIVAL | CITTÀ E PAESE | ANNO | SITO WEB |
|---|---|---|---|---|
| 160 | VideoDanzaBA | Buenos Aires, Argentina | 1996 | https://filmfreeway.com/festival/FestivalInternacionalVideoDanzaBA |
| 161 | Festival Videodanza El Cruce | Rosario, Argentina | 2012 | http://www.cobai.org/page/festival |
| 162 | FIDIC Sección Video Danza | Argentina | 2015 | https://cocodadatei.wordpress.com/fidic-2017/ |
| 163 | Festival Internacional Corporalidad Expandida | Buenos Aires, Argentina | 2016 | http://www.proyectoce.com.ar/1o-festival-internacional-2016 |
| 164 | Cuerpo Digital – Festival Internacional de VideoDanza | Bolivia | 2010 | https://www.facebook.com/events/726115220793937/ |
| 165 | International Videodance Festival of Chile FIVC | Santiago, Chile | 2009 | https://filmfreeway.com/festival/FIVCINTERNATIONALVIDEODANCEFESTIVALOFCHILE |
| 166 | Bestias danzantes | Chile | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/BestiasDanzantesDanceFilmFestival |
| 167 | VIDEOMOVIMIENTO | Colombia | 2007 | http://videomovimiento.com/ |
| 168 | Encuentro Universitario Video-danza "En Construcción" | Colombia | 2017 | http://simus.mincultura.gov.co/Celebra/Detalle/7413 |
| 169 | DVDanza | La Habana, Cuba | 2006 | https://www.facebook.com/DVDanza-Habana-1608636492691025/ |
| 170 | MIVA | Quito, Ecuador | 2007 | http://mivalterego.wixsite.com/mivafestival/ediciones |
| 171 | Agite y sirva | México | 2008 | http://www.agiteysirva.com/convocatoria2017.html |
| 172 | FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA PARA LA PANTALLA MOVIMIENTO EN MOVIMIENTO | México | 2012 | https://movimientoenmovimiento.wordpress.com/ |
| 173 | Festival Internacional Comunidanza México - FICD | Morella, México | 2013 | https://filmfreeway.com/festival/ComunidanzaInternationalDanceFestival |
| 174 | MUMVI Muestra Interdisciplinaria de Videodanza | México | 2016 | https://www.suroestearteescenico.com/mumvaplication |
| 175 | MEXICO CITY VIDEODANCE FESTIVAL | México | 2016 | https://filmfreeway.com/festival/mexicovideodance |
| 176 | FIVU | Uruguay | 2002 | https://www.fivu.org/institucional |
| 177 | AVAYAVA | Pune, India | 2016 | http://www.contemporarydancefestival.com/how-to-apply |
| 178 | China Video Dance Exhibition | Beijing, China | 2017-presente | |
| 179 | Jumping Frames International Dance Video Festival | Hongkong, China | 2004 | http://jumpingframes.com/hk/ |
| 181 | DMJ | Japan | 2003 | http://www.dance-media.com/videodance/2015_eng/index.html |
| 183 | Screendance Africa | South Africa | 2013 | https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A2=ind1308&L=MEDIA-ARTS-AND-DANCE&F=&S=&P=8753 |

# Bibliografia

## Volumi


AA.VV., *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2018.

AA.VV., *Enciclopedia di Scienze Sociali*, v.VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998.

AA.VV., *Journal de l'année édition 1985. 1er janvier au 31 décembre 1984,* Larousse, Paris 1985.

AA.VV., *Mediateche in Italia*. *Mediateca in Liguria*, atti del convegno di Genova 10 dicembre 1998, Erga edizioni, Genova 1999.

Albright, Ann Cooper, *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middleton (CT) 2007.

Allen, Richard; Malcolm Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson,* Amsterdam University Press, 2003.

Amaducci, Alessandro, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica,* Kaplan, Torino 2020.

*Annual Report of the Board of Regents of Smithsonian Institution*, Governement Printing Office, Washington DC 1902.

Arcagni, Simone, *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2006.

Ashley, Linda, *Essential Guide to Dance,* Terza edizione, Hodder Education, Abingdon 2012.

Aubenas, Jacqueline (a cura di), *Filmer la danse,* La Renaissance du livre, Bruxelles 2006.

Aubert, Michelle; Jean-Claude Seguin (a cura di), *La production cinématographique des Frères Lumière*, Centre national de la cinématographie, Paris 1996.

Azzaroni, Giovanni; Matteo Casari, *Asia, il teatro che danza, storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011.

*Bakst: centenary 1876-1976*, catalogo della mostra, Fine Art Society, London 1976.

Bales, Melanie; Karen Eliot (a cura di), *Dance on Its Own Terms. Histories and Methodologies*, Oxford University Press, Oxford 2013.

Balzola, Andrea; Monteverdi, Anna Maria, *Le arti multimediali digitali: storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio,* Garzanti, Milano 2019.

Balzola, Andrea, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo.* Dino Audino editore, Roma 2011.

Banes, Sally, *Terpsychore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Westleyan University Press, Hanover (NH) 1987.

Banes, Sally, *Before, Between, and Beyond, Three Decades of Dance Writing,* University of Wisconsin Press, Madison (WI) 2007.

Bannermann, Henrietta; Bannermann, Richard, *Changing the Face of British Dance. Fifty Years of London Contemporary Dance School,* Dance Books Limited, London 2020.

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale,* Edizioni di Pagina, Bari 2011.

Bargues, Michèle; Anne Coutinot (a cura di), *Impressions Danse*, programma della manifestazione *Vidéo Danse,* Georges Pompidou Centre, Paris 1988.

Barker, Adam, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Bloomsbury Publishing, London 2019.

Barreca, Laura, *Il dibattito internazionale intorno alla conservazione e alla documentazione della New Media Art. 1995-2007*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, Conservazione Beni Culturali, Dipartimento di studi per la conoscenza e la valorizzazione dei beni storici e artistici, XX ciclo, a.a. 2007-2008.

Bedou, Anne, *Vidéodanse,* Avignon 1984.

Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism,* Basic Books, Inc. New York 1978.

Benhuniak, Jim, *John Dewey and Daoist Thought. Experiments in Intra-Cultural Philosophy,* I, Suny Press, Albany 2019.

Beumers, Birgit; Victor Bocharov; David Robinson (a cura di), A*lexander Shiryaev. Master of Movement, Le giornate del cinema muto*, Gemona (UD) 2009.

Bianchi, Ester, *Taoismo*, Electa, Milano 2009.

Bignardi, Roberta, *Carosello napoletano*, Liguori editore, Napoli 2008.

Bignardi, Roberta, *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e periodo "sinfonico"*, Liguori, Napoli 2014.

Billman, Larry, *Film Choreographers and Dance Directors.An Illustrated Biographical Encyclopaedia, with a History and Filmographies, 1893 through 1995,* McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson-North Carolina-London 1997.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York-London 2008.

Boulègue, Franck; Hayes, Marisa C. (a cura di), *Art in motion: current research in screendance. Art en mouvement: recherches actuelles en ciné-danse,* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2015.

Bouquet, Stéphane (a cura di), *Danse Cinéma.* Capricci / Centre National de la Danse, Paris 2012.

Brannigan, Erin, *Dance Film, Choreography and the moving Image,* Oxford University Press, New York 2011.

Bromberg, Ellen, *From Los Angeles to Monte Carlo*, in: Katrina McPherson. *Making Video Dance. A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen,* Routledge, London 2018.

Buckley, Craig; Campe, Rüdiger; Casetti, Francesco (a cura di), *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.

Capra, Fritjof, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 2001.

Casari, Matteo, Te*atro, vita di Mei Lanfang,* Clueb, Bologna 2003.

Caws, Mary Ann, *Manifesto*. *A Century of Isms,* University of Nebraska Press, Lincoln (NE) 2001.

Cervellati, Elena, *Abbondanza/Bertoni*, L'Epos, Palermo 2005.

Cervellati, Elena, *Storia della danza*, seconda edizione, Pearson, Milano-Torino 2020.

Cervellati, Elena; Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Edizioni Ephemeria, Macerata 2020.

Ceserani, Remo; Lidia De Federicis, *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Loescher, Torino 1986.

Chang, Shih-Ming Li; Frederiksen, Lynn E., *Chinese dance. In the vast land and beyond,* Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2016.

Chang, Shuhong; Li, Chenxian, *The Flying Devis of Dunhuang*, China Travel and Tourism Press, Beijing 1982, s.n.p.

Chen, Xiaomei, *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China,* University of Hawai'i Press, Honolulu 2002.

Choinière, Isabelle; Pitozzi, Enrico; Davidson, Andrea, *Through the Prism of the Senses. Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Performance. Technology, Cognition and Emergent Research-Creation Methodologies*, Intellect, Bristol - Chicago 2019, edizione digitale.

Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997.

Cody, Jeffrey W.; Terpak, Frances (a cura di), *Brush & Shutter. Early Photography in China,* Getty Research Institute, Los Angeles 2011.

Cohen, Selma Jean (a cura di), *The International Encyclopedia of Dance*, Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, New York 2005.

Cordelli, Valentina; Luciano De Giusti (a cura di), *L'occhio anarchico del cinema, Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano 2001.

Croissant, Doris; Vance, Catherine Yeh; Mostow, Joshua S. (a cura di), *Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940.* Brill, Leiden 2008.

Cvejić, Žarko; Filipović, Andrija; Petrov, Ana (a cura di), *The Crisis in the Humanities. Transdisciplinary Solution*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016.

Dale Saunders, Ernest, *Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, Routledge & K. Paul, 1960.

Dancyger, Ken, *The Technique of Film and Video Editing. History, Theory, and Practice*, Focal Press, Waltham (MA) 2002.

Delamater, Jerome, *Dance in the Hollywood Musical*, UMI Research Press, Ann Arbor (MI) 1981.

Deleuze, Gilles, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2006 (1984).

Denis, Maurice, *Du Symbolisme au classicisme*, Hermann , Paris 1964.

Der Ling, *Lotos Petals*, I edizione, Dodd Mead & company, New York 1930.

Deren, Maya, *Essential Deren. Collected Writings on Film*, Documentext, Kingston (NY) 2005.

Descutner, Janet W., *Asian Dance*, Chelsea House, New York 2004.

Desideri, Antonio, *Storia e storiografia. Dall'Illuminismo all'età dell'Imperialismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1988.

Di Bernardi, Vito; Monda, Letizia Gioia (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale,* Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018.

Di Fiore, Gigi, *Napoletanità dai Borbone a Pino Daniele viaggio nell'anima di un popolo*, Utet, Torino 2019.

Di Marino, Bruno; Nicoli, Lara (a cura di), *Elettroshock. 30 Anni di video in Italia*, Castelvecchi, Roma 2001.

Dixon, Steve, *Digital Performance. A history of new media in theatre, dance, performance art, and installation,* The MIT Press, Cambridge (MA) 2007.

Dobson, Nicola, *Norman McLaren between the frames*, Bloomsbury, London-New York 2018.

Dodds, Sherrill, *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art,* Palgrave, London 2004.

Donaggio, Adriano, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1988.

Doss, Erika, *Twentieth-century American Art*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Duan, Wenjie; Tan Chung (a cura di), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, Indira Gandhi National Centre for Arts - Abhinav Publications, New Delhi 1994.

Duyvendak , J. J. L. (a cura di), *Tao te ching: il libro della Via e della Virtu,* Adelphi, Milano 1990.

Elleström, Lars (a cura di), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave MacMillan, London 2010.

Elliott, Mark C., *The Manchu Way. The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China,* Stanford University Press, Stanford 2001.

Evans, Mark; Fogarty, Mary (a cura di), *Movies, moves and music : the sonic world of dance films,* Equinox, Sheffield 2016.

Ezra, Elizabeth, *Georges Méliès*, Manchester University Press, Manchester 2000.

Ezrahi, Christina, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia,* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012.

Firpo, Massimo; Nicola Tranfaglia (a cura di), *La Storia. L'età contemporanea. 3. Dalla Restaurazione alla prima guerra mondiale,* Utet, Milano 1988.

Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London & New York 1989.

Fleury, Laurent, *Le cas Beaubourg: Mécénat d'État et démocratisation de la culture.* Armand Colin, Paris 2007.

Fuery, Patrick, *New developments in Film Theory*, St. Martin's Press, New York 2000.

Gallotta, Jean-Claude; Lambours, Xavier, *Les variations d'Ulysse.* Editions Lansman,

Carnières-Morlanwelz (Belgique) 1998.

Gao, Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1996.

Garelick, Rhonda K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2009.

Gigli, Elena, *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla,* De Luca, Roma 2005.

Ginslov, Jeanette, *The concrete and the digital*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2016.

Goldstein, Joshua, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera 1970-1937,* University of California Press, Berkeley 2007.

Gopnik, Blake, *Warhol: A Life as Art*, Allen Lane, London 2020.

Gordon Kantor, Sybil, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA) 2002.

Guigou, Muriel, *La nouvelle danse française: création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux,* Harmattan, Paris 2004.

Guisgand, Philippe (a cura di), *La chorégraphie belge contemporaine: une danse entre,* in: http://acajou.org/wp-content/uploads/2016/04/Choregraphie_belge_Numeridanse.pdf

Guisgand, Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker,* Presses Universitaires du Septentrion, Villneuve d'Ascq 2007.

Harrison, Charles, *Modernism*, Tate Gallery, London 1997.

Haskell, Francis, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca,* Allemandi, Torino 2000.

He, Joe, *A historical study on the "eight revolutionary model operas" in China's Great Culture Revolution,* tesi di laurea, University of Nevada, Las Vegas, 1992.

Hearn, Greg (a cura di), *The Future of Creative Work. Creativity and Digital Disruption*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2020.

Hedberg Olenina, Ana, *Psychomotor Aesthetics, Movement and Affect in Modern Literature and Film,* Oxford University Press, Oxford 2020.

Hendricks, Gordon, *Eadweard Muybridge. The Father of the Motion Picture*, Dover, Mineola (NY) 2001.

Hockney, David; Martin Gayford, *A History of Pictures. From the Cave to the*

*Computer Screen*, Abrams, New York 2020.

Kant, Marion, (a cura di), *The Cambridge Companion to Ballet,* Cambridge University Press, Cambridge 2007.

King, Richard (a cura di), *Art in Turmoil. The Chinese Cultural Revolution 1966-76,* UBC Press, Vancouver 2010.

Kirchner, Daniela (a cura di), *Film and Television Collections in Europe*, Routhledge, London and New York 1995.

Kohn, Livia (a cura di), *Daoism Book*, Bril, Leyden-Boston-Köln 2000.

Kuenzli, Rudolf E. (a cura di), *Dada and Surrealist Film*, The MIT Press, Cambridge-London 1996.

La Valley, Al; Barry P. Scherr (a cura di), *Eisenstein at 100. A Reconsideration,* Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) and London 2001.

Lachner, Carolyn (a cura di), *Fernand Léger,* catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, Febr. 15 - May 12, 1998), New York 1998.

Lanz Isabella; Verstockt, Katie (a cura di), *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui,* Stichting Ons Erfdeel, Rekkem 2003.

Law, Kar; Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View,* Scarecrow Press, Lanham (MD) 2004.

Lebonne, Marianne Louise, *Du corps dansant à son image: poétique & oeuvres, 2008-2015,* Missive Arts, Paris 2015.

Ledermann, Robert P., *Christmas on State Street: 1940S and Beyond*, Arcadia Publishing, Charleston (SH) - Chicago (IL) - Portsmouth (NH) - San Francisco (CA) 2002.

Lee, Lily Xiao Hong; Stefanowska, A.D. (a cura di), *Biographical Dictionary of Chinese Women: v. 1: The Qing Period, 1644-1911,* M.E.Sharpe, New York 1998.

Lesure, François (a cura di), *Regards sur l'opera: du ballet comique de la reine à l'opera de Pékin,* atti del convegno 4es Journées d'études de la Société française de musicologie, 5-7 septembre 1975, Rouen. Presse Universitaires de France, Paris 1976.

Levaco, Ronald (a cura di), *Kuleshov on Films. Writings by Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974.

Li Chang, Shih-Ming; Lynn E. Frederiksen, *Chinese Dance. In the Vast Land and Beyond*, Wesleyan University Press, Middleton (Ct) 2016.

Li Chen, Fan Pen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women*

*Warriors*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2007.

Li, Hua-Yu; Bernstein, Thomas P. (a cura di), *China Learns from the Soviet Union, 1949–Present,* Lexington Books, Plymouth 2010.

Li, Tieying (a cura di), *Reforming China. International Comparisons and Reference*, Enrich Professional Publishing, Singapore 2011.

Licht, Fred, *Sculpture, 19th & 20th Centuries*, New York Graphic Society, New York 1967.

Lista, Giovanni, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001.

Littlejohn, Ronnie L., *Hystorical Dictionary of Daoism,* Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-London 2020.

Lo Iacono, Concetta, *Il danzatore attore,* Audino, Roma 2007.

Loney, Glenn Meredith; Genius, Unsung, *The Passion of Dancer-choreographer Jack Cole*, F. Watts, New York 1984.

Lu, Xing, *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution. The Impact on Chinese Thought, Culture and Communication,* University of South Carolina Press, Columbia (SC) 2004.

Lucia, Cynthia; Grundmann, Roy; Simon, Art (a cura di), *American Film History. Selected Readings, Origins to 1960,* Wiley Blackwell, Malden (MA) - Oxford 2016.

Ma, Quian, *Women in Traditional Chinese Theater: The Heroine's Play.* University Press of America, Lanham (MD) 2005.

MacDonald, Scott, *Adventures of Perception. Cinema as Exploration*, University of California Press, Berkeley (CA) 2009.

Mackenzie, Scott; Janine Marchessault (a cura di), *Process Cinema. Handmade Film in the Digital Age,* McGill-Queen's University Press, Montreal 2019.

Madesani, Angela, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2002.

Magni, Daniele, *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli anni '60*, Bloodbuster, Milano 2012.

Marchelli, Massimo, *Musical*, in *Enciclopedia del Cinema,* v. 4, Treccani, Roma 2004.

Marenzi, Samantha, *Immagini di danza: fotografia e arte del movimento nel primo Novecento: Steichen, Craig, Schuré, Bourdelle, Duncan*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

Martin, John, *Introduction to Dance*, W.W. Norton & Co., New York 1939.

McCarren, Felicia, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2003.

McDougall, Bonnie S., *Mao Zedong's "Talk at the Yan'an Conference on Literature and Art" a translation of the 1943 text with commentary*, Center for Chinese Studies The University of Michigan, Ann Arbor 1980.

McPherson, Katrina, *Making Video Dance. A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, edizione digitale, Routledge, London 2018.

Mei, Lanfang, *My life on the Stage*, to which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S.M. Eisenstein, Tipo-Graf, Roma 1986.

Menicacci, Armando; Quinz, Emanuele (a cura di), *La scena digitale: nuovi media per la danza.* Marsilio, Venezia 2001.

Meyer, Richard, *What is Contemporary Art?,* MIT Press, Cambridge (MA) 2013.

Mezur, Katherine; Emily Wilcox (a cura di), *Corporeal Politics. Dancing East Asia*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2020.

Mitoma, Judy (a cura di), *Envisioning Dance on Film and Video.* Routledge, New York and London 2002.

Monaco, James, *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media,* Oxford University Press, New York - Oxford 1981.

Monteverdi, Anna Maria, *Leggere uno spettacolo multimediale: la nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, D. Audino, Roma 2020.

Monteverdi, Anna Maria, *Frankenstein del Living Theatre dal testo alla scena, dalla scena allo schermo,* Multiart, La Spezia 1997.

Monteverdi, Anna Maria, *Il teatro di Robert Lepage,* Edizioni BFS, Pisa 2004.

Monteverdi, Anna Maria, *La maschera volubile : frammenti di teatro e video,* Titivillus, Corazzano 2000.

Monteverdi, Anna Maria, *Lo sguardo in macchina. I video di Patrick De Geetere,* Multiart, La Spezia 1997.

Monteverdi, Anna Maria, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage.,* Meltemi, Milano 2018.

Monteverdi, Anna Maria, *Nuovi media, nuovo teatro : teorie e pratiche tra teatro e digitalità: digital performance, virtual (reality) theatre, digital puppet theatre,* Angeli, Milano 2011.

Mottola, Francesco, *Il teatro di varietà dalla Belle époque agli anni sessanta ed oltre, in Italia*, Nuove Edizioni Culturali, Milano 1995.

Mouëllic, Gilles; Laurent Le Forestier (a cura di), *Filmer l'artiste au travail*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.

Müller, Marco (a cura di), *Cento anni di cinema cinese 1905-2005. Ombre elettriche.* Gangemi, Roma 2005.

Munsterberg, Huogo, *Zen & Oriental Art*, Tuttle Publishing, Rutland (Vt) 2012.

Murphy, Patrick; Wu, Dingbo (a cura di), *Handbook of Popular Chinese Culture,* Greenwood Press, Westport (CT) 1994 .

Murray, Simon; Keefe, John, *Physical Theatres: A Critical Introduction,* Routledge, New York-London 2007.

Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson (NC) and London, 2004.

O'Malley, Charles D.; J.B. de C.M. Saunders, *Leonardo On The Human Body,* Dover, New York 1983.

Pakes, Anna, *Choreography Invisible*. *The Disappearing Work of Dance,* Oxford University Press, Oxford 2020.

Pasi, Mario; Rigotti, Domenico; Turnbull, Ann (a cura di), *Danza e Balletto*, Jaca Book, Milano 1998.

Pasqualotto, Giangiorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente,* Marsilio, Venezia 1992.

Pavis, Patrice, *Analysing Performance, Theater, Dance, and Film,* The University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 2003.

Pedone, Valentina; Serena Zuccheri, *Letteratura cinese contemporanea,* Hoepli, Milano 2020.

Pitozzi, Enrico, *Bodysoundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, in: Yael Kaduri (a cura di), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 256-288.

Pontremoli, Alessandro; Cava, Adriana (a cura di), *La danza jazz. Storia, cultura, tecniche,* Aracne Editrice, Roma 2014.

Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento,* Laterza, Roma-Bari 2015.

Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*,

Laterza, Bari -Roma 2018.

Portanova, Stamatia, *Moving without a body.* The MIT Press, Cambridge (MA) London 2013.

Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, Methuen (UK) 1985.

Prazniak, Roxann, *Dialogues Across Civilizations. Sketches in World History from the Chinese and European Experiences*, Routledge, New York 1996.

Pregadio, Fabrizio (a cura di), *The Encyclopedia of Taoism*, 2, Routledge, New York 2008.

Prono, Franco, *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia,* Rosenberg&Sellier, Torino 1994.

Randi, Elena, *Il corpo pensato. Teorie della danza del Novecento*, Dino Audino, Roma 2020.

Rebaud, Dominique (a cura di), *Le Corps dansant*, L'Harmattan, Paris 2017.

Rhoads, Edward J. M., *Manchus and Han. Ethnic Relations and Political Power in Late Qing and Early Republican China 1861-1928,* University of Washington Press, Washington 2000.

Ricardo, Francisco J., *The Engagement Aesthetic. Experiencing New Media Art Through Critique,* Bloomsbury, London-New York 2013.

Richardson, Michael, *Surrealism and Cinema*, Berg, Oxford - New York 2006.

Roberts, David, *The Total Work of Art in European Modernism,* Cornell University Press, Ithaca (NY) 2011.

Roberts, John Anthony George, *Storia della Cina*, Newton Compton, Roma 2002.

Rojas, Carlos; Chow, Eileen Cheng-Yin (a cura di), *The Oxford Handbook of Chines Cinemas*, Oxford University Press, New York 2013.

Rondolino, Gianni, *Storia del cinema*, I, UTET, Milano 2006.

Rose, Brian C., *Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming,* Greenwood Press, Westport (Connecticut) 1986.

Rosenberg, Douglas (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies,* Oxford University Press, New York 2016.

Rosenberg, Douglas, *Screendance Inscribing the Ephemeral Image,* Oxford University Press, New York 2012.

Rosso, Francesca, *Cinema e danza. Storia di un passo a due,* UTET, Torino 2008.

Sadoul, Georges, *Storia del cinema mondiale, II, Dalla fine della II guerra mondiale ai giorni nostri*, trad. it. agg. al 1971 da G. Fofi, Feltrinelli, Milano 1972.

Samarani, Guido, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'impero a oggi,* Einaudi, Torino 2004.

Satō, Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty,* The Getty Research Institute, Los Angeles 2011.

Savarese, Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, NIS, Roma 1997.

Scheidel, Walter, *Rome and China: Comparative Perspectives on Ancient World Empires*, Oxford University Press, Oxford/New York 2009.

Scott, Allen J., *On Hollywood: The Place, The Industry,* Princeton University Press, Princeton (NJ) 2015.

Seaton, Jean, *Pinkoes and traitors. The BBC and the nation 1974-1987,* Profile Books, London 2015.

Senatore, Ambra, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Milano 2007.

Shawn, Ted, *Gods Who Dance*, E.P. Dutton & Co., New York 1929.

Shen, Grant Guangren, *Elite Theatre in Ming China 1368-1644,* Routledge, London 2005.

Simonson, Mary, *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2013.

Sinisi, Stefania, *Cantami o diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, Avagliano, Roma 1999.

Solomon, John; Solomon, Ruth (a cura di), *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue,* Harwood Academic Publishers, New York 1995.

Sorrel, Walter (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, A Capella Books, New York 1992.

Sullivan, Michael, *A Short History of Chinese Art*, University of California, Berkeley and Los Angeles 1967.

Takashina, Shuji; J. Thomas Rimer (a cura di), *Paris in Japan: the Japanese encounter with European painting,* catalogo della mostra (St. Louis, Washington Univ. Gallery of Art, 2/10-22/11/1987; New York, Japan House Gallery, 11/12/1987-7/2/1988; Univ. of Calif. at Los Angeles, Wight Art Gallery,

21/2-3/4/1988), The Japan Foundation, Tokyo; Washington University, St. Louis 1988.

Tian, Min (a cura di), *China's greatest operatic male actor of female roles: documenting the life and art of Mei Lanfang, 1894-1961,* Edwin Mellen Press, Lewiston, New York e Lampeter (UK) 2010.

Tian, Min, *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced,* Palgrave MacMillan, New York 2012.

Tomasovic, Dick, *Kino-Tanz L'art chorégraphique du cinéma*, Presses universitaires de France, Paris 2009.

Tosi, Virgilio, *Il cinema prima di Lumière*, ERI, Torino 1984.

Uffreduzzi, Elisa, *La danza nel cinema muto italiano*, Aracne, Roma 2017.

Uffreduzzi, Elisa, *La danza nel cinema muto italiano,* tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in "Storia dell'Arte e Storia dello Spettacolo", Università di Firenze 2014.

Vaccarino Guzzo, Elisa, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot,* Costa & Nolan, Genova 1996.

Verdone, Mario (a cura di), *Manifesti futuristi e scritti teorici, di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Longo Editore, Ravenna 1984.

Verdone, Mario, *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino 1977.

Veroli, Patrizia; Gianfranco Vinay (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013.

Verrone, William, *Adaptation and the Avant-Garde. Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice,* Bloomsbury Publishing, London 2011.

Vollaeger, Mark, *Modernism, Media, and Propaganda*, Princeton University Press, Princeton 2008.

Wagner, Richard, *L'opera d'arte del futuro. Alle origini della multimedialità*, goWare, Firenze 2017.

Walon, Sophie Geneviève, *Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride*, tesi di dottorato, Université de recherche Paris Sciences et Lettres, Paris 2016.

Wang, David Der-Wei (a cura di), *A New Literary History of Modern China*, Harvard University Press, Cambridge-London 2017.

Wang, Di, *The Teahouse: Small Business, Everyday Culture, and Public Politics in Chengdu, 1900-1950,* Stanford University Press, Stanford (CA) 2008.

Watts, Alan W., *Lo Zen*, Bompiani, Milano 2001.

Wicks, Ann Elizabeth Barrott, *Painting Paradise. The Art of Ting Shao Kuang,* China Books & Periodicals, San Francisco (CA) 1998.

Widdis, Emma, *Socialist Senses. Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917-1940*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2017.

Williams, Nigel, *A Student's Guide to A2 Drama and Theatre Studies for the Edexcel Specification,* Rhinegold Publishing Ltd, London 2004.

Wolf, Norbert, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-century Painting,* Prestel, Munich - New York 2012.

Woll, Allen L., *The Hollywood musical goes to war*, Nelson-Hall, Chicago 1983.

Yeh, Yueh-yu Emilie (a cura di), *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China. Kaleidoscopic Histories,* University of Michigan Press, Ann Arbour 2018.

Yishu, Lucia Caterina, *Manuale di Storia dell'arte cinese,* Aracne, Roma 2006.

Zetkin, Klara, *Note su Lenin*, G . e G . Trevisani , Roma 1945.

Zhang, Fa, *The History and Spirit of Chinese Art,* vol. II, *From the Song to the Qing Dynasty,* Silkroad Press, Honolulu-Beijing-Hong kong-Singapore 2016.

Zhang, Fa, *The History and Spirit of Chinese Art*, vol. I, Silkroad Press, Honolulu - Hong Kong - Beijing - Singapore 2016.

Zhang, Yingjin (a cura di), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2012.

Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

Zhu, Ying; Berry, Chris (a cura di), *TV China.* Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2009.

## Saggi e articoli in periodici

Baker, George, *Entr'acte*, in «October», v. 105, Summer 2003, pp. 159-165.

Ball III, James R., Weiling He e Louis G. Tassinary, *The Zoom Function*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. 16, n. 3, pp. 221–225.

*Ballet chinois:"La jeune fille aux cheveux blancs"*, 26 febbraio 2009. In: http://

french.beijingreview.com.cn

Birringer, Johannes, *Dance and Not Dance,* in «PAJ. A Journal of Performance and Art», vol. 27, No. 2 (May, 2005), pp. 10-27.

Boisseau, Rosita, *Yoann Bourgeois. Bio express. En défiant les lois de l'apesanteur, il mêle les langages du cirque et de la danse dans "L'Art de la fugue" et "Wu-Wei"*, in «Le Monde», 01 mars 2013, online: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/01/yoann-bourgeois-acrobate-danseur-et-metteur-en-scene_1840284_3246.html

Boucher, Marc, *Virtual Dance and Motion-Capture*, in «Formamente. Rivista internazionale di ricerca sul futuro digitale», a. VI, n. 1-2, 2011, pp. 53-78.

Bourgeois, Yoann et Aurélie Coulon, *Entrer en relation. Entretien réalisé par Aurélie Coulon*, in «L'entrée en scène», n. 5, 2012, online: http://journals.openedition.org/agon/2361

Bush, Jeffrey; Peter Z. Grossman, *Videodance*, in «Dance Scope», IX, n. 2, Spring/Summer 1975, pp. 11-17.

Carrier, David, *Reviewed Work: Chinese Landscape Painting as Western Art History by James Elkins,* in «History and Theory», v. 51, n. 1 (February 2012), pp. 116-122.

Carroll, Noël, *Toward a Definition of Moving-Picture Dance,* in «The International Journal of Screendance», vol. 1, Estate 2010, pp. 111-125.

Cavalcanti, Alberto, *Presenting Len Lye,* in «Sight and Sound», v. XVI, Winter 1947-1948, pp. 134-136.

Chevrier, Joël, *Yoann Bourgeois au Panthéon dans l'œil d'un physicien*, in «The Conversation», 29 octobre 2017, online: https://theconversation.com/yoann-bourgeois-au-pantheon-dans-loeil-dun-physicien-86078

Cossart, Michael de, *Ida Rubinstein and Diaghilev: A One-Sided Rivalry*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», v. 1, n. 2, Autumn, 1983, pp. 3-20.

Cravath, Paul, *The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia,* in «Asian Theatre Journal», vol. 3, n. 2, Autumn 1986, pp. 179-203.

Desmond, Jane, *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies,* in «Cultural Critique», n. 26, winter 1993-1994, pp. 33-63.

Di Bernardi, Vito, *"A continuous awakening movement". Note sul choreocinema di Maya Deren*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 161-173.

Di Bernardi, Vito, *Come "Il lago dei cigni" è diventato "Il distaccamento femminile*

*rosso*", in «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 2, 2018, pp. 393-418.

Di Bernardi, Vito, *La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella nuova Cina (1940-1960)*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», special issue *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi, anno IV, n. 4, 2018, pp. 64-75.

Dodds, Sherill, *On Watching Screendance*, in «The International Journal of Screendance», numero monografico *Screendance Now*, n.10, 2019, pp. 141-145.

Ekchajzer, François, *"Degas et moi": l'hommage équivoque d'Arnaud des Pallières*, in «Télérama», 31/10/2019, online: https://www.telerama.fr/television/degas-et-moi-lhommage-equivoque-darnaud-des-pallieres,n6488097.php

Fang, Jun; Wang, Ziye; Hao, Bin, *Analysis of "Anesthesia" Mechanism in Mobile. Short Video Applications. Take "Tik Tok" APP as an example*, in «Advances in Social Science, Education and Humanities Research», 1st International Symposium on Management and Social Sciences (ISMSS 2019), vol. 309, 2019, pp. 348-351.

Fargier, Jean-Paul, *Les deux "By",* in « Art Press », numero speciale *Les années danse*, hors serie 8, 1987-1988, pp. 62-63.

Garafola, Lynn, *Dance, Film, and the Ballets Russes*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», v. 16, n. 1, Summer, 1998, p. 3.

Gielen, Pascal, Rudi Laermans, *Mythe en werkelijkheid van de "Vlaamse dansgolf"*, in «Ons Erfdeel», n.3, 1998, pp. 329-339. Parzialmente tradotto in francese e pubblicato con il titolo *Le mythe et la realite de la vague de la danse Flamande*, in «Carnet», 1/1/1999, e consultabile al link: http://sarma.be/docs/1284

Greenfield, Amy, *Dance as Film,* in «Filmmakers Newsletter», vol. 4, n. 1, novembre 1970, p. 26.

Grossman, Peter Z., *Video and dance. A delicate Balance between Art and Technology,* in «Videography», settembre 1977, pp. 16-19.

Guatterini, Marinella, *Arriva il ballo del pollaio*, in «L'Unità», 8 maggio 1985, p. 13.

Guinaudeau, Benjamin; Vottax, Fabio; Munger, Kevin, *Fifteen Seconds of Fame: TikTok and the SupplySide of Social Video*, pp. 1-27.

Guisgand, Philippe (a cura di), *La chorégraphie belge contemporaine: une danse entre*, in: http://acajou.org/wp-content/uploads/2016/04/Choregraphie_belge_Numeridanse.pdf

Gunning, Tom, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant*

*Garde*, in «Wide Angle», 8 , n. 3-4, 1986, pp. 63-70.

Hill, Alette Olin; Boyd H. Hill Jr, *Marc Bloch and Comparative History,* in «The American Historical Review», v. 85, n. 4, October 1980, pp. 829-830.

Huang, Xiao, *Cosa lega Isadora Duncan alla Cina? La danzatrice dei due mondi Yu Rongling*, in «Danza e Danza», 25/11/2020, online: https://www.danzaedanza.com/it/news/yu-rongling-danzatrice-cinese-pioniera.html, u.v. 22/8/2021

Iyer, Alessandra, *Śiva's Dance: Iconography and Dance Practice in South and Southeast Asia*, in «Music in Art», vol. 25, n. 1/2, Spring-Fall 2000, pp. 25-32.

Kappenberg, Claudia, *Does screendance need to look like dance?,* in: «International journal of performance arts and digital media», vol. 5, n. 2/3, 2009, pp. 89-106.

Kaye, David Bondy Valdovinos; Xu Chen; Zeng, Jing, *The co-evolution of two Chinese mobile short video apps: Parallel platformization of Douyin and TikTok*, 2020, online: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2050157920952120

Kennedy, Melanie, *'If the rise of the TikTok dance and e-girl aesthetic has taught us anything, it's that teenage girls rule the internet right now': TikTok celebrity, girls and the Coronavirus crisis*, in «European Journal of Cultural Studies», vol. 23, n. 6, July 2020, pp. 1069-1076.

Kisselgoff, Anna, *Review/Dance; Clashes of the Sexes,* in «The New York Times», 15/10/1988, Section C, p.13.

Kitahara, Michio, *The Rise of Four Mottoes in Japan: Before and After the Meiji Restoration*, in «Journal of Asian History», v. 20, n. 1 (1986), pp. 54-64

Kloetzel, Melanie, *Bodies in place: location as collaborator in dance film,* in: «International journal of performance arts and digital media», vol.11, n.1, 2015, pp. 18-41.

Klug, Daniel, *"It took me almost 30 minutes to practice this." Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok*, pp. 6-9, online: https://mediarxiv.org/j8u9v/

Lee, Sherman E., *Contrasts in Chinese and Japanese Art*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», v. 21, n.1, Autumn 1962, pp. 3-12.

Lewis-Smith, Christopher, *A brief history of the dancer/camera relationship,* in: «Moving image review & art journal», vol. 5, n.1/2, 2016, pp. 142-156.

Lim, Wesley, *An Enhanced Otherworldliness: Thierry De Mey's Screendance Based on William Forsythe's One Flat Thing, reproduced,* in: «Dance research journal», vol. 50, n.1, 2018, pp. 47-66.

Liu, Jiayan, *The Influence of the Body Image Presented Through TikTok Trend-Videos and Its Possible Reasons*, in *Proceedings of the 2nd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2021)*, pp. 359-363.

*Local and General*, in «China Mail», 24 Aprile 1897, p. 3.

Lockyer, Bob; Rosenberg, Douglas, *Interview,* in: Scree*ndance has not yet been invented*, in «The International Journal of Screendance», v.1, 2010, pp. 97-106.

Lopez y Royo, Alessandra, *Issues in Dance Reconstruction: Karaṇas as Dance Texts in a Cross-Cultural Context*, in «Dance Research Journal», vol. 36, n. 2, Winter 2004, pp. 64-79.

Lopez y Royo Iyer, Alessandra, *Sculpture, Dance and Heritage: animating dance sequences from temple reliefs using movement modelling software*, in «Internet Archeology», n. 10, 2001, online: https://intarch.ac.uk/journal/issue10/iyer/recon.html#cpp

Lorenzetti, Tiziana, *Dance frozen in Stone: ancient, polyvalent links between Sculpture and Choreography*, *in India*, in «Kalakshetra Journal», n. 8, 2020, pp. 25-43.

Maletic, Vera, *Videodance-Technology-Attitude Shift*, in «Dance Research Journal», v. 19, n. 2, Winter, 1987-1988, pp. 3-7.

Marenzi, Samantha, *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il rimo, danzare le immagini*, in «Imago: studi di cinema e media», vol. 7/8, n. 1/2, 2013, pp. 185-192.

Massari, Noemi, *Il Coreografo Elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia*, in «Biblioteca Teatrale», n. 134 nuova serie, luglio-dicembre 2020, pp. 283-299.

Medina Serrano, Juan Carlos; Papakyriakopoulos, Orestis; Hegelich, Simon, *Dancing to the Partisan Beat: A First Analysis of Political Communication on TikTok, in WebSci '20: 12th ACM Conference on Web Science*, July 2020 pp. 257-262, online: https://arxiv.org/abs/2004.05478

Mei, Lanfang, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*, trad. Anne Rebull, in «The Opera Quarterly», vol. XXVI, n. 2-3, spring-summer 2010, pp. 426-434.

Mento, Giulia, *«Teatro online e teatro multimediale: un problema di linguaggi». Intervista a Enrico Pitozzi,* in «Altre Velocità», 4/5/2021. Online: https://www.altrevelocita.it/comprendere-e-studiare-i-linguaggi-del-presente-intervista-a-enrico-pitozzi/

Micheroux , Edouard de Dillon, *L'industria cinematografica*, in «Bianco e Nero», a. II , n. 12, dicembre 1938, pp. 31-95.

Morettin, Eduardo, *Universal exhibitions and the cinema: history and culture*, in «Revista Brasileira de História», v. 31, n. 61, 2011, pp. 231-249.

Nan, Chen, "Russian ballet shapes China's embrace of dance." 22 Marzo 2013. In: https://www.chinadaily.com.cn/china/2013-03/22/content_16333671.htm

Nelson, Solveig, *Phantom Limbs. Solveig Nelson on Simone Forti's Holograms*, in «Artforum», n. 57, September 2018, pp. 260-268.

Omar, Bahiyah; Wang Dequan; *Watch, Share or Create: The Influence of Personality. Traits and User Motivation on TikTok Mobile Video Usage*, in «International Journal of Interactive Mobile Technologies», Vol. 14, No. 4, 2020, pp. 121-137.

Pang, Huiping, *Southern Song Freelance Painters (1127–1279): Commerce Between the Imperial Court and the Lin'an Art Market*, in «Journal of Chinese History», v. 5, n.1, January 2021, pp. 23-58

Pang, Laikwan, *Walking into and out of the Spectacle: China's Earliest Film Scene*, in «Screen», v. 47, n. 1, 2006, pp. 66-80.

Pitozzi, Enrico, *Quella misura di luce. Conversazione con Ugo Pitozzi*, in «Digicult», 1/3/2011. Online: http://digicult.it/it/digimag/issue-062/that-measure-of-light-a-conversation-with-ugo-pitozzi/

Pregadio, Fabrizio, *The Notion of "Form" and the Ways of Liberation in Daoism*, in «Cahiers d'Extrême-Asie», n. 14, 2004, pp. 95-130.

Pritchard, Jane, *Movement on the Silent Screen*, in «Dance Theatre Journal», v. 12 n. 3, Winter 1995/96, pp. 26-30.

Ramli, Nur Hilyati, Mumtaz Begum Aboo Backer e Pravina Manoharan, *From Monuments to Movements: Curating an Artistic Re-imagination of Kedah Tua*, in «Wacana Seni Journal of Arts Discourse», n. 18, supplemento 1, 2019, pp. 19–25.

Risum, Janne, *The Foreign-Policy Aspect of Mei Lanfang's Soviet Tour in 1935*, in «Nordic Theatre Studies», v. 31, n. 2, pp. 89-101.

Rockwell, John, *No Pretenses From a Provocative Band of Circus Performers,* in «The New York Times», 25/1/2005, Section E, p.1.

Rosenberg, Douglas; Claudia Kappenberg, *Screendance: The Practice in Print*, in «The International Journal of Screendance», v. 1, estate 2010, pp. 1-4.

Rosenberg, Douglas, *Excavating Genres,* in «The International Journal of Screendance», vol. 1, estate 2010, pp. 63-73.

Rosenberg, Douglas, *Looking Back: A Conversation with Katrina McPherson,* in «International Journal of Screendance», v. 4, Fall 2014. Online: https://screendancejournal.org/article/view/4531/3778#.XqsTYHUzY5l

Ross, Miriam Ruth, *Vertical Framing: Authenticity and New Aesthetic Practice in Online Videos*, in «Refractory: a Journal of Entertainment Media», vol.24, 2014, online: https://refractory-journal.com/ross/

Roux, Marie-Aude e Boisseau, Rosita, *L'Opéra de Paris ouvre sa «3e Scène» sur Internet*, in «Le Monde», 19/9/2015, online: https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/09/22/l-opera-de-paris-ouvre-sa-3e-scene_4767241_1654999.html

Shen, Kuiyi, *Publishing Posters Before the Cultural Revolution*, in «Modern Chinese Literature and Culture», v. 12, n. 2, fall 2000, p. 179.

Simon, Joelle, *The History of Physical Theatre,* in https://prezi.com/rex9ncjpl1bk/the-history-of-physical-theatre/

Smith, Rupert, *Saturday night's all right,* in «The Guardian», 30 May 2005, online: https://www.theguardian.com/media/2005/may/30/tvandradio.comment1

Smith, Sophy, *Dance performance and virtual reality: an investigation of current practice and a suggested tool for analysis*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», n. 14 (2), August 2018, pp. 1-16.

Smythe, Luke, *Len Lye: the Vital Body of Cinema*, in «October», v. 144, Spring 2013, pp. 73-91.

Sparacino, Flavia, *(Some) Computer Vison Based Interfaces for Interactive Art and Entertainment installations*, in Emanuele Quinz (a cura di), *Digital Performance*, in «Anomalie», n. 2, 2002, pp. 25-27.

Sutcliffe, Anthony, *Cities in the Cinema: Hollywood and Broadway in the Early Sound Era*, in «Built Environment», v. 26, n. 4, Cinema and the City (2000), pp. 282-291.

*The New Chinese Minister: Expected in Washington This Week - Member of an Ancient Family and Very Wealthy*, in «New York Times» , 30 marzo 1903, p. 3.

Tsitsou, Ito; Lucy Weir, *Re-reading Mary Wigman's Hexentanz II (1926): the influence of the non-Western 'Other' on movement practice in early modern 'German' dance*, in «Scottish Journal of Performance», v.1, n.1, December 2013, pp. 53-74.

Vázquez-Herrero, Jorge; Negreira-Rey, María Cruz; López-García, Xosé, *Let's dance the news! How the news media are adapting to the logic of TikTok*, in «Journalism», (Online First, 30 October), pp. 1-19, online: https://doi.org/10.1177/1464884920969092

Verlinden, Élodie, *La vague flamande: composer avec la danse,* in «Études Théâtrales», 1-2, n.47-48, 2010, pp. 126-135.

Wilcox, Emily, *Zhongguo Gudianwu and the Problem of Chineseness in Contemporary Chinese Dance: Sixty Years of Creation and Controversy,* in: «Asian Theatre

Journal», v.29, n.1, spring 2012, pp. 206-232.

Wilkinson, J. Norman, *"The White-Haired Girl": From 'Yangko' to Revolutionary Modern Ballet,* in: «Educational Theatre Journal», v. 26, No. 2, May 1974, pp. 164-174.

Yeh, Yueh-yu, *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s,* in «Cinema Journal», v. 40, n. 3, 2002, pp. 78-97.

Zeng, Jing; Abidin; Crystal; Schäfer, Mike S., *Research Perspectives on TikTok and Its Legacy Apps*, in «International Journal of Communication», n. 15, 2021, pp. 3161-3172.

Zhu, Min, *The reinvention of tradition—in contemporary Chinese classical dance creations (1980–2010*), in C. F. Stock e P. Germain-Thomas (a cura di), *Contemporising the past: envisaging the future*, atti del convegno World Dance Alliance Global Summit, 6–11 July 2014, Angers, online: https://ausdance.org.au/articles/details/the-reinvention-of-traditionin-contemporary-chinese-classical-dance

## Numeri monografici di periodici

«Anomalie digital_arts», numero monografico *Digital Performance,* a cura di Emanuele Quinz, n. 2, 2002.

«Culture teatrali. Studi interventi e scritture sullo spettacolo», numero monografico *Leo De Berardinis oggi,* a cura di Laura Mariani e Cristina Valenti, vol. 24, 2019.

«Théâtre/Public», numero monografico *La vague flamande: mythe ou réalité?,* a cura di Josette Féral e Christian Biet, n. 211, Janvier-mars, 2014.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *Screendance Now*, vol. 10, 2019.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *Screening the Skin: Issues of Race and Nation in Screendance*, vol. 9, 2018.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *SOLO / SCREEN*, vol. 8, 2017.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *ALL THIS: Writings on "All This Can Happen"*, vol. 7, 2016.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *Field perceptions,* vol. 6, 2016.

«The International Journal of Screendance», numero monografico

*Community&screendance*, vol. 5, 2015.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *Theory (into) Practice*, vol. 4, 2014.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *After Deren*, vol 3, 2013.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *Scaffolding the Museum*, vol. 2, 2012.

«The International Journal of Screendance», numero monografico *Screendance has not yet been invented*, vol .1, 2010.

## Libri e articoli in cinese[671]

Anonimo, *Sheng Zhongqi, eroe di seconda classe dell'Esercito Popolare di Liberazione dice: è un inno alla lotta popolare*, in «Cinema Popolare», v. 11, 1965, p. 11 [人民解放军某部二等功臣盛忠琪: 人民战争的颂歌,《大众电影》1965年第11期, 第11页].

Anonimo, *Il macchinista del treno "Mao Tsedong" dice: Saremo la locomotiva della Rivoluzione*], in «Cinema Popolare», v. 11, 1965, p.10 [毛泽东号机车包车组司机长蔡连兴: "誓做革命的火车头",《大众电影》1965年第11期第10页].

Anonimo, *Li Molin, vicedirettore della Comune Popolare di Pechino Sijiqing dice: Come i fiori che sbocciano al sole, i cuori di noi lavoratori sono volti al Partito Comunista*, in «Cinema Popolare», v. 11, 1965, p. 11 [北京四季青人民公社副主任李墨林: 朵朵花儿向太阳 社员心向共产党,《大众电影》1965年第11期, 第10页].

Anonimo, *L'Oriente è rosso è stato proiettato a Shanghai*], in «Quotidiano Wenhui», 1 gennaio 1966, 2 edizione [《东方红》在沪上映,《文汇报》1966年1月1日第2版].

Bia, Zhiqun, *Sulla creazione di spettacoli di danza in televisione,* Shanghai Music Publishing House, Shanghai 2021. [白志群, 电视舞蹈作品创作论, 上海音乐出版社, 2021].

Bia, Zhiqun, *Metodologie e teorie delle arti creative della Televisione,* in «Ricerca Televisiva», vol, 3. 2004, pp. 75-77 [白志群, 电视舞蹈创作的实践与思考, 电视研究, 2004年第3期75-77页].

[671] Tutte le traduzioni dalla lingua cinese sono dell'autrice.

Cao, Di, *Un'analisi sulla ricerca di Jin Xi sullo stile nazionale del film di animazione di burattini cinese*, in «Movie literature», n. 6, 2012 [曹迪，浅析靳夕对中国木偶动画民族风格的探索，电影文学，2012年第6期].

Chen, Huangmei, *Verso la strada aperta dal cinema sovietico*, in «Notizie di letteratura e arte», n. 11, 1957 [陈荒煤:《向苏联电影开辟的道路前进》,《文艺报》1957年].

Chen, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta, esperienza fotografica,* in «Recensione del film», vol. 12, 1982, p. 7 [陈万才,《丝路花雨》 摄影体会, «电影评介» 1982, (12) 第7页].

Chen, Xihe, *Ripensando l'Estetica del Film Cinese: sullo «scrivere le sceneggiature»,* in «Rivista di cinema contemporaneo», v. 1, 1986, pp. 82-92 [陈犀禾, 中国电影美学的再认识—《评戏剧本作法》, «当代电影», 1986年第1期, 第82至92页].

China Art Research Institute (a cura di), *La storia della danza teatrale cinese*, Casa Editrice Cultura e Arte, Pechino 1990, pp. 124-125. [中国艺术研究院舞蹈研究所编，舞蹈艺术中国舞剧史纲, 文化艺术出版社, 1990年, 第124和125页].

Chneg, Jihua, Shaobai Li, Zuwen Xing, *Storia del cinema cinese*, China Film Publishing House, Pechino 1927, v. 1 [转引自程季华, 李少白, 刑祖文. 中国电影发展史. 中国电影出版社, 1953年. 第1卷].

Deng, Xiaoping, *Situazione attuale e compiti, 16 gennaio 1986*, in *Opere scelte di Deng Xiaoping Volume II,* People's Publishing House, Pechino 1994, pp. 239-273: pp. 255-256. [1980年1月16日邓小平作《目前的形势和任务》讲话，载于《邓小平文选第二卷》, 人民出版社, 1994年, 第239至273页, 详见255和256页]。

Der Ling, *Le memorie della principessa Der Ling (Edizione Cinese)*, Oriental Press, Beijing 2012 [德龄公主. 德龄公主回忆录. 北京:东方出版社, 2012].

Duan, Wenjie, *Fetitian-Gandha e kinnara-Nuove indagini sul Feitian di Dunhuang*, in «Ricerche su Dunhuang», n. 1, 1987, pp. 1-13 [段文杰, 飞天—乾闼婆与紧那罗—再谈敦煌飞天,《敦煌研究》, 1987年第1期, 第1至13页].

Duncan, Isadora, *L'arte della danza,* traduzione in cinese di Zhang Bennan, Jiuzhou Press, Pechino 2005 [邓肯. 邓肯论舞蹈. 张本楠, 译. 北京: 九州出版社, 2005].

Er, Dong, *La Danza teatrale* Pioggia di fiori sulla Via della Seta *sarà trasformato in un film artistico a colori*, in «Recensione del film», vol. 2, 1982, p. 19 [尔东，舞剧《丝路花雨》将拍成彩色宽银幕艺术影片，电影评介，1982年第1期，第19页].

Gao, Xiaojian, *Storia del cinema dell'Opera cinese*, Casa editrice Cultura e Arte, Pechino 2005 [高小健. 中国戏曲电影史. 北京: 文化艺术出版社, 2005年].

Gao, Xing. *The Aesthetics of Television Arts*. Beijing: Culture and art publishing house, 2005 [高鑫. 电视艺术美学. 北京: 文化艺术出版社, 2005年].

Gong, Jushan, *Tendenza generale della trasformazione contemporanea della cultura estetica visiva,* in «Inner Mongolia Social Sciences», vol. 38, n. 6, 2017, pp. 139-145 [龚举善. 视觉审美文化当代转型的总体路向. 内蒙古社会科学(汉文版), 2017, 38(6):139 -145].

Hu, Qingfang, *On the Popularity of Animation films During 1949 to 1966*, Tesi di Master, School of Communications, East China Normal University, Changchun 2011, p. 29 [胡庆芳, 论十七年动画电影的宣教性, 硕士学位论文，东北师范大学, 2011年, 第29页].

Huang, Dequan, *L'arrivo del cinema a Shanghai*, in «Arte del cinema», n. 314, 2007.

Istituto di ricerca letteraria e artistica del Ministero della Cultura (a cura di), *Saggio sulla Letteratura e sull'Arte di Zhou Enlai*, Letteratura Popolare Edizioni, Pechino 1979, p. 99 [文化部文学艺术研究院, 《周恩来论文艺》, 人民文学出版社, 1979年北京，第99页].

Ji, Fei, *From imitation to representation-the artistic embodiment of dance "Silk Road"*, thesis for the degree of M.A, Chinese National Academy of Arts, Pechino 2016, p. 49.

Jin, Xi, *Esagerazione e "comfort": un saggio sul problema della creazione di film d'arte*, in «Film Art», v. 1, 1963, pp. 55-56: p. 55. [靳夕, 夸张与"舒服" —美术片创作问题随笔, «电影艺术», 1963年第一期, pp. 55-56: p. 55.]

Ji, Xian lin, *Ruolo e rilevanza degli Studi su Dunhuang e Studi su Turpan nella storia della cultura cinese*, in «Bandiera Rossa», n. 3, 1986 [季羡林, 《敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》, 《红旗》, 1986年第3期].

Li Wei; Ren Fang, *Introduzione allo sviluppo della danza cinese moderna e contemporanea,* Sichuan University Press, Chengdu 2006 [李炜, 任芳编著《中国现代、当代舞蹈发展概论》, 四川大学出版社, 2006].

Liu, Shaoxiong,*"Pioggia di fiori sulla Via della Seta": la danza aggraziata resuscitata dagli affreschi di Dunhuang*, 28 settembre 2009 [刘少雄, 《"丝路花雨": 从敦煌壁画复活的曼妙舞姿》中国文联网] Online: http://www.cflac.org.cn/zt/2009-09/28/content_17838657.htm (u.v. 25/08/2021)

Lu, Hongshi, *Storia del cinema cinese 1905-1949: racconto e memoria dei primi film*

*cinesi,* Cultura e arte editore, Pechino 2005 [陆弘石. 中国电影史1905-1949: 早期中国电影的叙述与记忆. 文化艺术出版社, 2005].

Luo, Guoqing, *Grande successo alla Scala di Milano per Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, in «Sichuan Musica», vol. 1, 1983, p.26 [罗国庆,《丝路花雨》在斯卡拉剧院演出成功, 1983年第1期，第26页].

Mao, Zedong, *Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte di Mao Zedong, 2 Maggio 1942*. Pubblicati in: Mao Zedong, *Antologia di Mao,* V. 3. People's Publishing House, Pechino 1991, pp. 847-879 [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页-第879页, 人民出版社, 1991年].

Mei, Lanfang, *La mia vita nel cinema*, China Film Publishing House, Pechino 1962 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1962年].

Obrazcov, Sergej Vladimirovič, *La mia cariera*, Theatrical Publishing House of China, Pechino 1985, p. 164. [谢・奥布拉兹卓夫, 我的职业, 中国戏剧出版社, 1985年, 第164页].

Qu, Jing, *Research on the Animation of the "Chinese School" in the 20th Century,* Tesi di Dottorato in Teoria della Letteratura e dell'Arte, Northwest University, 2020 [屈菁, 20世纪"中国学派"动画研究，西北大学博士学位论文, 2020年].

Qu, Wei, *Le gloriose conquiste dell'arte sovietica: introduzione al documentario artistico "Gran Concert",* in «Film popolare», N. 16, 1951, p. 7 [瞿维：苏联艺术的光辉成就-介绍艺术纪录片《大音乐会》,《大众电影》1951年第16期第7页].

Shi, Min, *Tutorial di danza Dunhuang: descrizione della figura di danza dei Bodhisattvas*, World Book Inc, Pechino 2012 [史敏, 敦煌舞蹈教程: 伎乐天舞蹈形象呈现, 世界图书出版社, 北京, 2012年].

The Commercial Press, *Breve storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni,* Commercial Press, Shanghai 1926 [创立三十年商务印书馆志略, 商务印书馆1926年].

Wang Xi, Liu Qingxia, *Along the Silk Road Drama*, in «China Reconstructs», vol. 29, n. 3, March 1980, p. 24.

Wang, Guowei; *Song Yuan Xi Qu Kao, Ricerca testuale sull'Opera della Dinastia Song Yuan,* Jiang Su Press, Jiangsu 2007 [王国维. 送元戏曲考. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007年10月第1版, 第33页].

Wang, Kefeng, *Storia della danza cinese*, Shanghai Renmin Press, Shanghai 2003. [王克芬. 中国舞蹈发展史 (增补修订本). 上海:上海人民出版社, 2003, 第331页].

Wang, Shiqi, *Critica del dogma occidentale, esplorazione delle nuove regole della danza tradizionale cinese,* in «Wudao», n. 1, 1964 (pp. 16-22) [王世琦. 批判洋教条, 探索民族舞剧新规律. 舞蹈, 1964. 第1期, 第16至22页].

Wang, Yichuan, *Nuovo corso di estetica,* University of Fu Dan Press, Shanghai 2007, p. 70 [王一川, 新编美学教程. 上海:复旦大学出版社, 2007, 第70页].

Wang, Yonghong, *Teoria e pratica dei film d'Opera tradizionale cinese*, China Film Publishing House, Pechino 1991 [王永宏. 戏曲艺术片的理论与实践. 北京: 中国电影出版社, 1991年].

Wu Zhen, *Pratiche creative esplorazione della video danza*, in «Dance» 2015 [吴振, 舞蹈影像的创作实践与探索, 舞蹈, 2015年].

Wu, Xiaobang, *Introduzione alla nuova danza*, Chinese Opera Publishing House, Pechino 1982, p. 26 [吴晓邦,《新舞蹈艺术概论》, 中国戏曲出版社, 1982年, 第26页].

Xi'an Film Studio, *Pioggia di fiori sulla via della seta. Un film a colori su grande schermo. Sceneggiatura con indicazioni delle scene. A cura di Xi'an Film Studio,* Novembre 1982, Archivio Xiao Huang, Chengdu, Cina [彩色银幕舞剧艺术片丝路花雨完成台本，西安电影制片厂摄制，一九八二年十一月].

Xu, Chiheng, *Una ricognizione sui film cinesi,* Hezuo Press, Shanghai 1927 [徐耻痕. 中国影戏大观. 上海合作出版社, 1927年].

Xu, Dingzhong; Li, Chunhua; Liu, Xiuxiang; Wang, Feiye, *Zhongguo Baleiwu Shi, La storia del balletto Cinese,* The China Minzu University Press, Pechino 2016, p. 242 [许定中, 李春华, 刘秀乡, 王菲叶. 中国芭蕾舞史. 北京: 中央民族大学出版社, 2016. 第242页].

Xu, Jichuan, *Biografia di Mei Lanfang*], in Hui Li (a cura di), *Biografie di artisti cinematografici e teatrali moderni cinesi*, Jiangxi Renmin Press, Nanchang 1981, pp. 83-120 [许姬传,《梅兰芳传》, 李辉主编, 载于中国现代戏剧电影艺术家传, 江西人民出版社, 1981年, 第83至120页].

Xu, Nanming, *Dizionario del cinema*, China Film Press, Pechino 1986 [许南明,《电影艺术辞典》, 中国电影出版社, 1986年].

Xu, Peng. *Teorie artistiche dei nuovi media,* Beijing: Chinese high education Press, 2006年 [许鹏等. 新媒体艺术论. 北京: 高等教育出版社, 2006年].

Yan Bingqiao, *Per la creazione di un nuovo stile di danza cinese in un'era pluralistica: un'intervista con Lu Yisheng, storico della danza*, in «Quotidiano sull'arte cinese», n. 3, 4 luglio 2014. [乔燕冰, 在多元时代创造中国新舞风—访著名舞蹈教育家、理论家吕艺生, 《中国艺术报 》, 2014年7月4日第3版].

Yao, Wenfang, *Carne, estetica del corpo ed estetizzazione del corpo: tre sfide recenti all'estetica classica e il loro significato accademico*, in «Jianghai Academic Journal», v. 1, 2012, pp. 182-193. [姚文放. 肉体话语、身体美学、身体的审美化—晚近对于经典美学的三次挑战及其学术意义. 江海学刊, 2012(1): 182-193].

Zhang Zhaoxia, *Introduzione alla danza con i nuovi media*, Intellectual Property Publishing House, Beijing 2012 [张朝霞, 新媒体舞蹈概论北京, 知识产权出版社 , 2012年].

Zhong, Dafeng, *Ripercorrendo la storia della teoria del "Teatro delle Ombre"*, in «Rivista di cinema contemporaneo», v. 3, 1986, pp. 75-80. [钟大丰, "影戏"理论历史溯源, «当代电影», 1986年第3期, 第75至80页.

Zhou, Xiaofeng, *Interpretazione culturale della letteratura e della politica artistica cinese contemporanea*, China Social Science Press, Pechino 2008 [周晓风, 中国当代文艺政策的文化阐释, 北京, 中国社会科学出版社, 2008年].

Zhou, Yang, *Marxismo e letteratura*, China Writers Publishing House, Pechino 1984. [周扬, 马克思主义与文艺，作家出版社, 1984年].

Zhou, Yang, *Lotta per creare opere letterarie e artistiche straordinarie-Dichiarazione al Secondo Congresso dei lavoratori letterari e artistici cinesi, 24 settembre 1953,* in «Letteratura e Arte», v. 19, Pechino 1953 [周扬, 《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗-1953年9月24日在中国文学艺术工作者第二次代表大会上的报告》, 一九五三年十九期《文艺报》].

# Abstract della Tesi di Dottorato di Ricerca

in Arti Visive, Performative e Mediali - XXXIV Ciclo
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

## FORME (形 *XING*) E VISIONI (象 *XIANG*): NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA PER UNA STORIA COMPARATA DELLA *SCREENDANCE* IN EUROPA E IN CINA

Supervisore: Prof.ssa Elena Cervellati
Presentata da: Xiao Huang

La presente tesi si propone di trattare il soggetto della *screendance*, giovane disciplina in continua definizione nata combinando cinema e coreografia, da una prospettiva alternativa, coerente con le ultime trasformazioni sociali.
La ricerca, suddivisa in quattro parti, inizia da una ricognizione critica sulla terminologia utilizzata nel tempo per indicare la *screendance*, connessa quindi con il suo sviluppo storico in Europa e in Cina durante il XX secolo. È in questa prima parte che si definisce una metodologia basata sugli strumenti della storiografia comparativa, utilizzando come chiavi di lettura i due concetti taoisti di *xiang* o visione e *xing* o forma, l'uno riferito al contesto culturale, storico e artistico di una data società umana in un dato periodo storico, e i principi estetici ed etici da esso prodotti, e l'altro alludente alle forme artistiche specifiche e individuali definite e derivate da quei principi.
Nel focalizzarsi sul confronto tra i differenti sviluppi della *screendance* nel corso del XX secolo in Europa e in Cina, nella seconda parte, la tesi procede attraverso una comparazione diacronica delle trasformazioni di *xiang* delle due aree geografiche, cui si affianca una comparazione sincronica delle *xing* di determinati periodi cronologici, rendendo più evidenti analogie e divergenze attraverso un'analisi comparata di numerosi *case studies* occidentali e cinesi.
Uno sguardo sul panorama europeo, mappato seguendo gli esempi di *screendance* più rappresentativi, e le differenze di ritmo e intensità nella disseminazione attraverso festival e altri media in Gran Bretagna, Francia, Belgio e Italia - nazioni dove tale diffusione ha avuto i risultati più interessanti - costituisce il focus della terza parte.
Con la quarta ed ultima parte, la tesi riserva ampio spazio alla disamina della situazione contemporanea della *screendance*, seguendone la diffusione negli ultimi quattro decenni attraverso i festival e, più recentemente, i nuovi canali *social* di creazione e condivisione di contenuti video, e prospettando un futuro in cui la realtà della *screendance* europea e quella cinese potranno confrontare le proprie identità culturali. Il ricco apparato documentario include un elenco dei festival di *screendance* europei e cinesi, e una serie di interviste inedite ai maggiori operatori e professionisti del settore, italiani ed europei.