Introduzione

M. MAGDALENA BROTONS CAPÓ E ELISA UFFREDUZZI

In memoria di David Mayer, Emeritus Professor of Drama e Research Professor presso l'università di Manchester, UK e persona di rara sensibilità e generosità.

Fin dall'epoca del muto, il cinema è entrato a far parte del teatro di arte varia in duplice veste: da un lato come spettacolo-nello-spettacolo, dall'altro fagocitandone artisti e 'numeri'. Illusionisti, acrobati, giocolieri, ballerine, comici e cantanti figurano tra i molteplici artisti che dai palcoscenici del teatro popolare trovano posto sullo schermo, portando con sé le attrazioni e la scuola-pratica del palcoscenico.
Si pensi a Leopoldo Fregoli, che incluse il cinema nei suoi spettacoli, mentre i suoi numeri di trasformismo confluirono nel Fregoligraph. Ma anche ai tanti artisti che nel corso del tempo sono approdati al grande schermo, da Ettore Petrolini a Sergio Tofano, da Ruth St. Denis a Mistinguett, da Lina Cavalieri a Totò, da Karl Valentin a Tórtola Valencia, per citarne solo alcuni[1].
Cabaret, music-hall, vaudeville, burlesque, varieté, café-chantant, caffè-concerto, avanspettacolo e la più strutturata rivista: sono molteplici le identità assunte dal teatro d'arte varia, ovvero da quella forma di teatro popolare che fra la seconda metà dell'Ottocento e gli anni Cinquanta del Novecento impiega intere generazioni di artisti e intrattiene con successo un pubblico altrettanto variegato: da quello proletario a quello aristocratico e alto-borghese.

Sintetizzare in una raccolta di studi l'evoluzione di una forma di spettacolo così poliedrica e il suo *métissage* col cinema *tout court*, sarebbe stata un'impresa ardua, se non impossibile. Pertanto, al fine di individuare un campo di studi coerente ancorché multidisciplinare, abbiamo stabilito preventivamente precisi limiti temporali e geografici, ancorando le ricerche accolte al periodo 1895-1935, per sondare la consistenza dell'eredità del teatro di varietà largamente inteso, nel cinema muto e nel primo sonoro europeo.

Restare entro i limiti cronologici 1895-1935 permette infatti già di cogliere l'adattamento di questa forma di spettacolo dal vivo alle nuove possibilità del cinema sonoro, pur rimanendo in un arco di tempo – i primi quarant'anni del cinema – relativamente circoscritto.

Allo stesso tempo, attenersi alle produzioni cinematografiche europee, consente di approfondire l'interazione tra varietà e cinema anche nell'intento di indagare le radici di quel "Film Europe project" che prese forma negli anni Venti del Novecento[2].

Questo solo all'apparenza ha escluso dalle nostre analisi – tra gli altri – il circuito del vaudeville americano, che da solo meriterebbe una raccolta di studi *ad hoc*. È pur vero infatti che lunghe tournée, talvolta transoceaniche, consentirono ad artisti e numeri di fecondare delle loro idee di spettacolo territori anche molto lontani dalle proprie terre d'origine, veicolando suggerimenti poi rintracciabili anche nelle cinematografie nazionali di arrivo.

Si pensi ad esempio all'americana Loïe Fuller, che con la sua danza serpentina divenne tanto famosa in Europa da finire tra le trasformazioni di Leopoldo Fregoli e di lì nel Fregoligraph. Inoltre, anche se a quanto sembra non apparve mai sullo schermo, la danzatrice americana ispirò innumerevoli imitatrici, a loro volta filmate da molti pionieri del cinema[3]. Parlare di cinema europeo, non significa quindi escludere artisti e numeri provenienti dal teatro di arte varia extraeuropeo.

Incentrare un numero della rivista sul tema – ancora tutto sommato poco esplorato, o per lo meno non del tutto esaurito – delle contaminazioni tra cinema muto-primo sonoro e teatro di varietà in ambito europeo, era una scelta rischiosa, lo sapevamo, perché comportava la rinuncia al potenziale contributo di studiosi di rilevanza internaziona-

le (come i molti, accademici e non, riuniti nella comunità del Domitor e in quella di Women and Film History International), che si sono occupati dell'ampio corpus filmografico del cinema muto americano. E d'altra parte ci sembrava particolarmente vistosa la lacuna relativa all'ambito europeo in questo specifico comparto dei *film studies*, per lo meno in anni recenti.

Inoltre, è bene sottolinearlo, rinunciare al cinema statunitense non significava ricusare quello anglosassone *tout court*. L'idea di questo numero, infatti, non nasce da un intento di esclusione, quanto piuttosto dalla necessità, che ci è parsa impellente, di ricavare uno spazio, una zona franca se vogliamo, in cui consentire a un gruppo di studiosi il più ampio e variegato possibile per provenienza e interessi di ricerca, di concentrarsi sull'ambito geografico e quindi sull'identità del cinema europeo, che per definizione è un concetto inclusivo e comunitario.

Era forte il rischio di raccogliere contributi solo in ambito italiano, data la tradizione della rivista, cosa che in parte si è poi verificata. Se però è innegabile che la maggior parte dei contributi del dossier siano focalizzati – lo diciamo subito – sul cinema italiano muto e primo sonoro, negando così, almeno in parte, il respiro europeo che fin dal *call for papers* era nei nostri intenti, tuttavia è pur vero che la provenienza e la formazione degli studiosi qui riuniti travalicano i confini nazionali e che il numero si apre con il saggio del compianto David Mayer, dedicato agli sketch drammatici del teatro di music hall e di varietà e alla loro imprescindibile influenza sulla nascita del cinema muto narrativo.

Il saggio di Mayer, con una prosa limpida e scorrevole, fornisce una visione d'insieme, rapida quanto efficace, del panorama del teatro popolare di ambito britannico e del suo impatto sullo schermo cinematografico contemporaneo, arricchendo il consueto bagaglio di fonti primarie e secondarie con una testimonianza personale, che generosamente condivide con il lettore. Il suo studio è un condensato degli innumerevoli anni di ricerche che ha dedicato al tema dell'influenza del teatro sul cinema muto e all'imprescindibilità di quest'ultimo per lo studio delle discipline teatrali e viceversa, con particolare attenzio-

ne alle pratiche e alla teoria della recitazione sul grande schermo. Fin da subito ci è sembrato il più adatto ad aprire il dossier, conferendo a questa raccolta di approfondimenti un afflato internazionale e ponendo così in prospettiva i saggi a seguire.

Seguendo un andamento cronologico, il numero prosegue con il saggio di Clément Lafitte, studioso e archivista di formazione internazionale. Lafitte analizza il prologo di *Luciella Catena* (Xavier de La Rêverie, 1921), recentemente ritrovato nelle collezioni della Cineteca Nazionale - Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia (2020), ricostruendo la genesi del film e calandolo nel contesto del cinema napoletano degli anni Venti. Adattamento cinematografico del testo teatrale di Ferdinando Russo, il film sarebbe purtroppo rimasto incompiuto, tanto più prezioso è pertanto il ritrovamento del prologo e l'elaborazione di questo studio.

Nel saggio a seguire, Sergio Bruno e Valentina Rossetto tornano su un argomento del primo cinema italiano a loro caro, ricostruendo la breve ma intensa carriera cinematografica dell'attore siciliano Angelo Musco, che dal 1932 al 1937 realizzò dieci film, a lungo e a torto trascurati o fraintesi dagli studiosi di cinema, che li hanno spesso liquidati come mera documentazione del suo lavoro teatrale. A partire da alcuni articoli dello stesso Musco, Bruno e Rossetto dimostrano invece come il rapporto tra la recitazione teatrale e quella cinematografica dell'attore fosse molto più maturo ed egli fosse pienamente cosciente delle specificità dei due mezzi (la scena e lo schermo), dimostrando una cifra autoriale che anticipava certi tratti della 'commedia all'italiana' del dopoguerra.

Chiude il dossier il saggio di Elena Mosconi, dedicato alla vita e attività dell'impresa di varietà Za Bum che, fondata a Milano nel 1927, sarebbe rimasta a lungo attiva tra teatro, cinema e musica.

Za Bum alternava infatti le riviste, che avrebbero avuto poi anche un epilogo televisivo, alle iniziative cinematografiche (come *La segretaria per tutti*; *Un cattivo soggetto* e *Circo equestre Za Bum*), nonché alle canzoni scritte da Vittorio Mascheroni (da *Stramilano* a *Madonna Bruna*). Il contributo di Mosconi offre dunque la ricostruzione esaustiva di una felice stagione del varietà italiano, non solo traghettandoci nel

pieno cinema sonoro, ma mettendo cinema e teatro in una prospettiva davvero intermediale.
Sarà chiaro a questo punto come il 'dossier' di questo numero di "Immagine" sia sostanzialmente diviso in due parti: una incentrata sul cinema muto, l'altra su quello sonoro; la prima travalicante i confini nazionali, la seconda stretta tra questi e il regionalismo del cinema napoletano, che tuttavia – per un magnifico paradosso tipico del Belpaese – nel tempo si è dimostrato capace di oltrepassare l'oceano più facilmente di tante pellicole meno 'imbibite' nel 'color locale'. Si pensi ai brevi documentari di Elvira Notari, oggi in gran parte considerati perduti, commissionati dagli italoamericani facoltosi che risiedevano nelle principali città degli Stati Uniti, dove intere comunità di immigrati avevano ricreato i propri villaggi tra la seconda metà del XIX secolo e gli anni Trenta del Novecento[4].
Ne risulta, ci sembra, certo non una panoramica esaustiva degli attuali studi sul primo cinema europeo, ma se ne possono dedurre alcune importanti considerazioni. La prima è che facendo un bilancio delle proposte e dei saggi effettivamente pubblicati, quelli raccolti sono generalmente studi relativi a una singola cinematografia nazionale, mai transnazionali e comparativi. L'Europa è evidentemente un concetto lontano negli studi di cinema relativi alla stagione del muto; per lo meno lo è in questa stagione storica, tristemente la più lontana dalle istanze europeiste emerse dalle ceneri della Seconda guerra mondiale (si pensi allo spauracchio della Grexit, alla realtà della Brexit e alla guerra in corso alle porte della Comunità Europea).
La seconda è che forse non c'è in questo momento un'ondata di studi forte sulle contaminazioni tra teatro e cinema nella stagione del muto, segnatamente per quanto concerne le pratiche della recitazione e della messinscena[5].
In parole povere non è un tema alla moda, ché anche gli studi accademici hanno le loro *nouvelles vagues*. Eppure, è spesso proprio nei contributi fuori dagli schemi del proprio tempo che si nascondono *in nuce* le 'ondate' più o meno nuove del domani. Tanto più importante ci pare allora la portata di questo dossier, che raccoglie voci accademiche e non e nel quale ci piace pensare che si nascondano i semi di

nuove analisi e nuovi spunti di interesse. Auspichiamo che questi, anche a partire dalle riflessioni contenute in questi contributi, affrontino lo studio delle contaminazioni tra le forme del teatro popolare e lo schermo, tra le pratiche e le teorie della recitazione sul palcoscenico e quelle su pellicola in ambito europeo, in un'ottica sovranazionale.

[1] Vedi L. Colagreco*, Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli,* "Bianco & Nero", a. LXIII n. 3-4, maggio-agosto 2002; Id., *L'avventura cinematografica di Leopoldo Fregoli*, in A. Bernardini, con la collaborazione di A. Aprà (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. II - 1895/1911, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2018, pp. 117-126; J. Artigas, *Leopoldo Frégoli i Barcelona*, in Àngel Quintana, Jordi Pons (eds.), *The Visible Woman. On-Screen Presences of Femininity. 1895-1920*, pp. 207-218. Proceedings of the 12th International Seminar on the History and Origins of Cinema, Girona, Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol-Ajuntament de Girona, 2020; L. Mazzei, D. Orecchia, *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines,* "L'avventura", n.1, gennaio-giugno 2018; A. Faccioli, F. Pitassio (a cura di), *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, "Bianco & Nero", a. LXVI, fasc. 552, n. 2, maggio-agosto 2005; S. Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990 (1ª ed.: *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, 1981); V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos, 2006; D. Bret, *The Mistinguett Legend*, London, Robson Books, 1990; E. Mosconi, *Lina Cavalieri sullo schermo,* in *L'Italia a Hollywood*, a cura di S. Ricci, Milano-Firenze, Skira-Museo Ferragamo, 2018, pp. 210-219; A. Anile, *Totalmente Totò. Vita e opere di un comico assoluto*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2017; G. Fofi, F. Faldini, *Totò. L'uomo e la maschera,* Roma, Minimum Fax, 2017; D. Calandra, *Karl Valentin and Bertolt Brecht*, in Joel Schechter (ed.), *Popular Theatre*, New York-London, Routledge, 2003 (189-201); M. Clayton, *Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas*, "Dance Research Journal", Vol. 44, No. 1, 2012, pp. 28-49.

[2] Vedi almeno A. Higson, *For Love or Money: Transnational Developments in European Cinema in the 1920s*, in *Europe and Love in Cinema*, edited by L. Passerini, J. Labanyi and K. Diehl, Bristol (UK), Intellect, 2012, pp. 43-58; T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

[3] Vedi G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Danse, 2006 (1ª ed.: Paris, Somogy Éditions d'art - Éditions Stock, 1994).

[4] G. Bruno, *Elvira Notari e la Dora Film d'America. Cinema e Migrazione Culturale*, in Monica Dall'Asta (a cura di.), *Non Solo Dive. Pioniere del Cinema Italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 137-45, 142-3.

[5] Per lo stato dell'arte, in ambito anglosassone, non possiamo non citare almeno gli studi di B. Brewster, L. Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford (UK), Oxford University Press, 1997 e D. Mayer, *Acting in Silent Film: Which Legacy of the Theatre*, in A. Novell and P. Krämer (eds.), *Screen Acting*, London, Routledge, 1999, pp. 10-30.