

Simona Silvestri

LE FOTOGRAFIE DEL SISTEMA DALCROZIANO:
L'ATELIER BOISSONNAS E I PROCESSI
DI VISUALIZZAZIONE DEL RITMO

Sin dall'ideazione del suo metodo di ginnastica ritmica, Émile Jaques-Dalcroze ha lavorato al corpus di volumi teorici e manuali didattici che per anni hanno affiancato gli esercizi, gli interventi pubblici e le pubblicazioni di articoli nelle riviste¹. In questo senso la ritmica costituisce per Dalcroze un continuo tavolo di lavoro, teorico e pratico, sulla natura del ritmo e dell'impulso corporale che questo anima. Nella messa a punto e nella diffusione del metodo, le immagini rivestono un ruolo importante, via via più articolato e consapevole. In gran parte realizzate da Frédéric Boissonnas, le fotografie utilizzate per illustrare i libri sono tratte da una ampia produzione che copre un arco di tempo dal 1903 al 1918 e costituiscono l'oggetto di indagine del presente studio.

I più consistenti apparati fotografici si rintracciano all'interno di alcuni volumi della raccolta *Méthode Jaques-Dalcroze: pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal*², specificamente *Gymnastique rythmique* e *Exercices de plastique animée*. Sono due volumi che si situano a dieci anni di distanza l'un l'altro: il primo è compreso nella prima edizione del *Méthode* del 1906, e il secondo nella sua riedizione del 1916-17. Fanno riferimento alla ritmica in fasi ben distinte della sua evoluzione: nel primo caso si tratta di una formulazione iniziale che non si rivolge immediatamente allo

¹ Per una ricognizione della raccolta dei volumi rimando a Misolette Bablet, *Catalogue des écrits d'Émile Jaques-Dalcroze*, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1999.

² Émile Jaques-Dalcroze, *Méthode Jaques-Dalcroze: pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal*, 5 voll., Paris-Neuchâtel-Leipzig, Sandoz-Jobin, 1906. Riedito nel 1916-1917 (Lausanne, Jobin).

studio della musica ma a un preliminare risveglio del corpo e della percezione ritmica. Nel secondo volume la ritmica è ormai una forma d'arte autonoma, pienamente maturata, il cui studio permette la realizzazione plastica e armonica della musica attraverso il movimento, così da poter trasporre i valori e le modulazioni musicali nella dimensione visibile del corpo in un processo espressivo.

Da metodo di solfeggio gestuale a espressione vivente della musica attraverso il dinamismo del corpo: questo è lo slittamento a cui si assiste nei dieci anni intercorsi tra i due volumi e che si palesa nei relativi apparati fotografici, entrambi realizzati dal fotografo ginevrino e dal suo atelier. L'utilizzo della fotografia di volta in volta si inserisce nel testo con carattere illustrativo, o come presenza indipendente, portando a constatare un radicale mutamento degli stili di ripresa fra un'edizione e l'altra, ma anche di un'attitudine del corpo che nel corso dei primi decenni del Novecento si rinnova totalmente. Tali problematiche non si fermano all'analisi delle scelte estetiche e formali, ma evidenziano la complessità della fotografia come documentazione, in particolare nel caso di questo fotografo che fa degli esercizi di ginnastica ritmica un proprio campo di sperimentazione.

La materia fotografica e dell'Antico

Gli studi su Frédéric Boissonnas si sono avviati dagli anni Ottanta³ e sono incrementati dal 2011, quando il fondo dell'Atelier Boissonnas è stato acquisito dalla Ville de Genève e depositato al Centre d'icographie genevoise (CIG) e nella Bibliothèque de Genève (BGE)⁴. Il

³ Nicolas Bouvier, scrittore e fotografo, è stato il primo a occuparsi dell'Atelier in *Les Boissonnas, une dynastie de photographes 1864-1983*, Lausanne, Éditions Payot, 1983, riedito *Les Boissonnas*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2010. Dell'autore, insieme a Paul Rosay, è anche il documentario *Les boissonnas. Un siècle de photographie à Genève* <<https://www.rts.ch/archives/tv/divers/dimanche-soir/3478993-les-boissonnas.html>> (16/08/2022).

⁴ Dal 2011, a occuparsi del Fond Borel-Boissonnas (da qui in avanti FBB) è soprattutto Estelle Sohler, docente all'Université de Genève (UNIGE), che ha avviato delle ricerche sistematiche (oltre che collettive e multidisciplinari) a partire dalla giornata di studio organizzata all'UNIGE il 3 dicembre 2011 i cui esiti sono pubblicati in *Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas*, sous la direction de Estelle

patrimonio conservato, oggetto anche di diverse mostre, è al centro di studi che spaziano nei vari generi praticati dal fotografo, tra cui il meno studiato è quello della danza⁵.

Boissonnas era principalmente un fotografo di archeologia, attivo in Grecia su commissione di storici, architetti, ellenisti e soprattutto del governo greco dall'inizio del secolo fino agli anni Quaranta del Novecento. Essendo stato uno dei primi fotografi stranieri ad attraversare la Grecia e le sue isole con capillarità e dedizione, le sue fotografie hanno contribuito a formare l'immagine della Grecia in Europa: questo rimane un aspetto centrale del suo lavoro e degli studi condotti finora sulla sua produzione letta nel segno del dialogo tra l'attualità del paese e il suo passato glorioso. Ciò che in questa occasione preme osservare è il modo in cui la scultura, i bassorilievi e i fregi delle civiltà antiche diventano per lui un metodo di osservazione e raffigurazione dei corpi in movimento, spesso ispirati a loro volta all'immaginario antico.

Oltre a essere un viaggiatore, Frédéric Boissonnas era uno sperimentatore con un forte senso imprenditoriale, tutte doti trasmesse dal padre Henri-Antoine, fondatore dell'atelier nel 1866. Quella dell'Atelier Boissonnas è una storia fondamentale della cultura fotografica svizzera in quanto rimase attivo fino al 1990. In questo lungo arco di tempo la pratica fotografica dello studio passò dalla produzione commerciale alla ricerca creativa e fu proprio Frédéric a operare tale frattura.

Sohier et Nicolas Crispini, Genève, Georg éditeur, 2013. Della stessa autrice è *Fred Boissonnas et la Méditerranée. Une odyssée photographique*, Genève, Éditions de La Martinière, 2020, catalogo della mostra allestita dal 25 settembre 2020 al 28 marzo 2021 al Musée Rath di Ginevra, su cui rimando a Simona Silvestri, *L'Odissea fotografica dell'Atelier Boissonnas e l'esposizione dei documenti d'archivio*, «merdre!» supplemento online della rivista «Teatro e Storia», n. 4, 2021 <<https://www.teatroestoria.it/supplementi.php?id=4>> (16/08/2022).

⁵ Sulla produzione dell'Atelier Boissonnas legata alla danza e alla ginnastica ritmica si concentrano la mia Tesi di Laurea Magistrale in DAMS, *Il ritmo e l'impulso. La raffigurazione del movimento nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*, Università Roma Tre, a.a. 2020-2021 e il saggio *Il movimento ritmico nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*, in *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, Roma, Editoriale Idea, 2020. Si veda anche Silja Meyer, *Rhythmus in Bildern. Die tänzerische Avantgarde um Émile Jaques-Dalcroze in Fotografien des Ateliers Boissonnas um 1910*, Tesi di Laurea Magistrale in Studi artistici alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Zurigo, a.a. 2014-2015.

Nel passaggio di conduzione dello studio, avvenuto nel 1887, il nome Boissonnas era già noto in larga parte grazie al perfezionamento dei processi chimici e tecnici volti alla diminuzione dei lunghi tempi di posa soprattutto per la ritrattistica⁶, principale attività dell'atelier e al tempo uno degli impieghi più proficui della fotografia. Assieme allo studio Frédéric eredita una concezione della fotografia come ausilio tecnico dei grandi progressi in campo scientifico⁷, una posizione che andava già incrinandosi nella visione di suo padre nel 1884:

Les difficultés chimiques du procédé étant supprimées pour tous, il n'est resté au photographe de mérite qu'un seul moyen de distinguer ses oeuvres de celles du vulgaire: leur donner une supériorité artistique qui tendra de plus en plus à élever la photographie au niveau d'un art et à la classer dans ce domaine⁸.

Pur mantenendo la stessa clientela del padre e gli impieghi per cui era noto l'atelier, Frédéric cerca da subito di volgere lo sguardo al panorama europeo instaurando un dialogo con i Photo-Club londinese e parigino, dove espone i suoi primi lavori: *tableaux vivant* permeati di un forte spirito simbolista⁹. I Photo (o Camera) Club erano delle asso-

⁶ Henri-Antoine ha raggiunto la notorietà per aver perfezionato il procedimento al collodio umido con un'emulsione più sensibile alla luce. Lo studio della chimica viene inizialmente trasmesso al figlio maggiore, Edmond-Victor, che mette a punto un'emulsione sensibile al giallo e la macchina per versare in modo uniforme il colore sulle lastre che battezza Orthochromatiques. A questa invenzione (premiata in diverse esposizioni a Bruxelles e a Vienna) segue il brevetto delle lastre Regularitas. Tale attività gli vale la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1888, e gli assicura una produzione su larga scala negli Stati Uniti. In ordine di successione l'atelier sarebbe spettato a Edmond, che muore però precocemente dopo aver contratto il tifo nel 1890. Cfr. Nicolas Bouvier, *Les Boissonnas*, cit., pp. 58-68.

⁷ Così viene definita la fotografia da Alphonse Davanne, fotografo, alchimista e membro della Société Française de Photographie, riferendosi all'Atelier Boissonnas nel rapporto della giuria dell'Esposizione Universale del 1867. Alphonse Davanne, *Exposition universelle de 1867. Rapport du jury international. Épreuves et appareils de photographie*, Paris, 1867. CIG, FBB P11.

⁸ Henri Boissonnas, *Exposition nationale suisse à Zurich. 1883. Rapport sur le groupe 35: la photographie*, Zurich, 1884. CIG, FBB P11, p. 5.

⁹ Le sue opere vengono esposte alle prime Exposition d'Art Photographique organizzate al Photo-Club di Parigi nel 1894, nel 1896 e 1897. Rimando al sito PhotoSeed <<https://photoseed.com/>> (16/08/2022), ideato e gestito da David Spencer che ha provveduto a digitalizzare i portfolio completi delle esposizioni.

ciazioni in cui si radunavano nuove generazioni di fotografi perlopiù composte da amatori con ambizioni artistiche. Malgrado la sua provenienza dalla dimensione professionale e commerciale della fotografia, Boissonnas aderisce alle istanze di chi ne rivendica l'appartenenza alle arti, facendo così – per riprendere le parole di Charles Gravier nel «Bulletin du Photo-Club de Paris» del 1899¹⁰ – la sua entrata nella *Nouvelle École de Photographie*.

Il nome Boissonnas figura nello stesso anno anche in *La Photographie est-elle un art?*¹¹, un trattato in cui lo storico dell'arte e critico Robert de La Sizeranne ripercorre le questioni che caratterizzano il nascente dibattito sulla fotografia come mezzo espressivo. Lo scritto è una riedizione di un articolo pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» nel dicembre del 1897, a cui lo studioso aggiunge un corposo apparato iconografico, all'inizio del quale compare l'eliotipia *Faust dans son laboratoire*, realizzata da Boissonnas nel 1892 ed esposta alla Troisième Exposition d'Art Photographique du Photo-Club tre anni dopo. Sebbene l'autore mantenga un atteggiamento critico nei confronti della fotografia, trapela nel testo la sua posizione nel difendere quello del fotografo come processo creativo, in cui la meccanica del mezzo non si sostituisce all'occhio di chi lo utilizza. Percorrere queste pagine permette di entrare nel vivo del dibattito sulla fotografia a cavallo dei due secoli, il quale non può esaurirsi nella contrapposizione fra la visione commerciale e quella artistica, ma che affonda in un mutamento culturale più esteso, articolato fra fratture e alleanze tra linguaggi, tra visioni su cosa implichi registrare la realtà e rapportarsi con essa. La ricerca di Frédéric Boissonnas è emblematica di questo fermento e tutta incentrata sull'idea della rappresentazione del dato reale come esito di una molteplicità di percezioni che personalizzano la visione di ogni fenomeno.

La sua pratica si radica in questo principio indipendentemente dai soggetti raffigurati e raggiunge una piena maturità nel campo della fotografia archeologica che ha costituito l'oggetto delle sue ripetute

¹⁰ Charles Gravier, *La Nouvelle École de Photographie*, «Bulletin du Photo-Club de Paris», 1899, pp. 307-312.

¹¹ Robert de La Sizeranne, *La photographie, est-elle un art?*, Paris, Hachette, 1899, pubblicato precedentemente sulla «Revue des Deux Mondes», vol. 144, n. 3, 1 Décembre 1897, pp. 564-595.

spedizioni in Grecia e nel Mediterraneo. Queste coprono decenni di attività, dal 1903 al 1946, e sono in gran parte realizzate con Daniel Baud-Bovy, scrittore, storico dell'arte e direttore dell'École des Beaux Arts dal 1909 al 1919. È lui a spingere Boissonnas a impiegare la fotografia per riprodurre opere d'arte quando, tra il 1900 e il 1902, gli propone di collaborare al suo libro sulla scuola ginevrina di pittura¹² e di sperimentare così le potenzialità della trasmissione del sapere attraverso l'immagine. È su questa impronta che si avviano i viaggi in Grecia e che si stringe l'alleanza tra il fotografo e lo storico dell'arte¹³.

L'interesse per l'antichità greca è un segno dei tempi, di quella riscoperta dell'antico che caratterizza l'inizio del Novecento, e anche del diffuso utilizzo della riproduzione fotografica come strumento di memoria e di circolazione della fisionomia delle rovine dell'antichità e dei tesori artistici e architettonici del passato. La visione di Boissonnas si inserisce in quella di una comunità di artisti, intellettuali e studiosi che guardavano alle vestigia del passato, cariche di bellezza e mistero, come a una lente attraverso cui vivere il presente e proiettarsi nel futuro. In tal senso, le sue fotografie seguono due percorsi: da un lato l'ideale ritorno a una potenza antica, modello perfetto di equilibrio tra uomo e natura, individuo e società, dall'altro la costruzione di un'identità nazionale della Grecia attraverso l'immagine¹⁴, in quanto la maggior parte dei suoi progetti vengono finanziati dal Primo ministro greco Elefthérios Vanizélos. Accede a questa attività grazie al successo otte-

¹² Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois, 1702-1817: Liotard, Huber, Saint-Ours, De La Rive*, reprod. Photographiques par Fred. Boissonnas, Genève, Le Journal de Genève, 1903.

¹³ Sulla loro collaborazione rimando a Philippe M. Monnier, *Daniel Baud-Bovy et Frédéric Boissonnas. Un demi-siècle d'amitié au service de l'art*, Genève, Société des Beaux-Arts, 1972.

¹⁴ Fra i principali studi su Boissonnas come aprifila di una nuova cultura fotografica in Grecia, rimando a Irini Boudouri *Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1904-1922). Η συμβολή της οικογένειας Boissonnas (Fotografia e politica estera (1904-1922). Il contributo della famiglia Boissonnas)* in *Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθέρων (Incontri fotografici a Citera)*, Thessalonique, Musée de la Photographie, 2003; *En Grèce et Le voyage en Grèce: deux revues revues touristiques de l'entre-deux-guerre*, in Sophie Basch, Alexandre Farnoux, *Le voyage en Grèce (1934-1939). Du périodique de tourisme à la revue artistique*, Athènes, École Française d'Athènes, 2006; *Camera Graeca. Photographs, narratives, materialities*, eds. Philip Carabott, Yannis Hamilakis, Eleni Papargutiou, London, Routledge, 2019.

nuto all'Esposizione Universale del 1900 dove, nel proprio padiglione, poté finalmente affermare il suo statuto di artista. È qui che, attraverso una piccola brochure intitolata *Essai de photographie binoculaire*¹⁵, Boissonnas espone la sua poetica che si può sintetizzare nella formula: la ricerca dell'Ideale¹⁶. Il fotografo chiarisce questo punto in una delle lettere inviate a Léon Vidal, relatore della giuria internazionale della fotografia all'Esposizione, spiegando come l'Ideale non sia altro che il suo modo personale di vedere la natura tale e quale la sente.

J'ai cherché à montrer par mes œuvres que la Photographie possède des moyens d'expression qui lui permettent de faire œuvre d'art et de rendre dans une certaine mesure sa manière personnelle de voir et d'aimer la nature.

Ceci a été ma constante préoccupation depuis dix ans.

En dehors du travail routinier de l'atelier, j'ai cherché l'Ideale. [...]

J'attire tant spécialement votre attention sur ce part que j'estime capital, Monsieur le Rapporteur, j'ai cherché la sincérité et la vérité [...]¹⁷.

Dal punto di vista tecnico, Boissonnas persegue la sua ricerca partendo da una critica a ciò che reputa una delle aberrazioni della fotografia, ovvero la differenza tra la visione oculare, dove la profondità è frutto della somma delle proiezioni provenienti da entrambi gli occhi, e l'immagine risultante dall'apparecchio fotografico che appiattisce i volumi a causa dell'obiettivo unico: «Son œil de cyclope [della macchina fotografica] projette indifféremment sur la plaque sensible, tout ce qu'il enregistre et cela avec une exactitude merveilleuse pour le savant ou pour le technicien, mais aussi avec impecabilité désastreuse pour l'artiste»¹⁸. Nel tentativo di ovviare a questa discrepanza, Boissonnas brevetta un apparecchio a doppio obiettivo, detto stereoscopico: un dispositivo che riporta e fonde su un solo punto le immagini registrate da due punti di vista ravvicinati, in modo da farne uno unico. L'immagine risultante è così pervasa dall'effetto di micromosso, espediente

¹⁵ Frédéric Boissonnas, *Essai de photographie binoculaire*, Paris, Imprimeries Lemercier, 1900.

¹⁶ Cfr. Nicolas Crispini, *La «vérité artistique» selon Fred Boissonnas*, in *Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas*, cit., p. 81.

¹⁷ Frédéric Boissonnas a Léon Vidal, lettera del 30 luglio 1900, pp. 2-3, CIG FBB MS P10. Non sono state riportate le cancellature presenti nel documento.

¹⁸ Frédéric Boissonnas, *Essai de photographie binoculaire*, cit., p. 6.

largamente utilizzato nella fotografia artistica del periodo, che sacrifica i dettagli in favore di una visione che meglio modella i rilievi così come si percepiscono realmente. Per dirla con le parole del fotografo: la visione d'insieme esplicita un movimento intrinseco al soggetto e permette all'immagine di vivere e palpitare¹⁹.

L'altro aspetto che caratterizza la sua indagine, in particolare nella fotografia archeologica che fonde i generi del paesaggio e della riproduzione di opere d'arte, è lo studio della luce. Sin dal suo primo viaggio in Grecia nel 1903, il fotografo studia le peculiarità della luce naturale allenando il proprio occhio ai diversi momenti della giornata, ai cambiamenti atmosferici e a come questi agiscono sui rilievi delle rovine, mutandone completamente l'effetto visivo. Da un lato applica uno stile pittorico, attraverso cui la rappresentazione assume una dimensione onirica, di luci soffuse, rilievi sfumati ed effetti di contro-luce [Fig. 1]. Dall'altro lavora sulla ritmicità degli spazi architettonici, delle geometrie delle colonne e dell'intersezione delle ombre che si fanno definite e si alternano con le luci per mezzo di contrasti marcati [Fig. 2]. Talvolta inserisce nell'inquadratura una figura umana ripresa in lontananza, in modo da esaltare la maestosità dell'ambiente e spezzare il ritmo delle linee geometriche. Attraverso il lavoro formale con cui prepara la composizione, il fotografo cattura ciò che la attraversa in diversi momenti della giornata e una volta raccolto questo repertorio di istanti, sceglie quello in cui il soggetto è meglio valorizzato dalla luce. È evidentemente un processo molto lungo che porta a un accumulo di materiale, di prove e un affinamento del proprio sguardo sollecitato da quello di Baud-Bovy.

Frutto del primo viaggio e di una successiva spedizione che Boissonnas e Baud-Bovy realizzano nel luglio-agosto del 1908, è *En Grèce par monts et par vaux*²⁰ un volume monumentale (51,5 x 40,8 cm per un numero complessivo di 167 pagine) di grande prestigio e sofisticata manifattura, edito da Boissonnas. Il suo successo spinge i due viaggiatori verso la Grecia continentale, alla volta delle Cicladi e di Creta in un terzo viaggio organizzato per l'ottobre-novembre del 1911 grazie al sostegno del governo greco e i cui risultati saranno raccolti in un libro

¹⁹ *Ivi*, p. 8.

²⁰ Daniel Baud-Bovy, Frédéric Boissonnas, *En Grèce par monts et par vaux*, Genève, Fred. Boissonnas & C^{ie}, 1910.

del 1919, *Des Cyclades en Crète au Gré du Vent*, e in una mostra a Ginevra nel 1912, al centro di una forte discussione sul ruolo della fotografia fra interpretazione e documentazione. È un evento su cui vale la pena soffermarsi in quanto fa emergere la difficile collocazione dei materiali prodotti, al confine fra oggetti d'arte e documenti divulgativi. Il consiglio amministrativo della città di Ginevra acconsente infatti a esporli al Musée Rath esclusivamente per l'alto interesse didattico del progetto²¹. In virtù del regolamento, che riserva le esposizioni alla pittura, alla scultura e all'architettura, viene impedito al fotografo di esporre materiale che non sia strettamente legato al suo recente viaggio e si precisa che questa concessione non costituirà in alcun caso un precedente. Tali limitazioni spingono il fotografo ad aprire la discussione sul problema della definizione del documento fotografico. Lo fa attraverso il catalogo²², affermando come dietro la meccanica del mezzo ci sia una mano cosciente, diretta da una memoria e una volontà, che non può che rendere l'immagine una «véritable *interprétation*»²³.

De la magie des souvenirs antiques unie à la splendeur du couchant, au mystère du crépuscule, se dégage une poésie intense, une évocation puissante... que la machine à Daguerre ne saurait ni voir, ni exprimer, aurait dit le bon Toepffer.

Est-ce bien sûr?²⁴

Boissonnas fa qui riferimento a uno dei maggiori intellettuali e artisti ginevrini, Rodolphe Töpffer, che quasi un secolo prima aveva condannato l'invenzione della fotografia come una disprezzabile copia illusoria della realtà: «le corps, moins l'âme»²⁵. Ma oramai rispondere a queste parole dovrebbe essere superfluo: «*Artistique?* N'insistons

²¹ La concessione viene stipulata in una lettera del 7 febbraio 1912. CIG FBB MS P5.

²² Daniel Baud-Bovy, Frédéric Boissonnas, *Des Cyclades ec Crète au gré du vent*, préface de Gustave Fougères, notice archéologiques par Georges Nicole, Genève, Boissonnas & C^{ie}, 1919.

²³ Frédéric Boissonnas, *Au gré du vent, Crète et Cyclades*, cat. expo, Musée Rath, Genève, Imp. Atar, 1912, p. 9.

²⁴ *Ivi*, pp. 9-10.

²⁵ Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. De la plaque Daguerre*, 11° opuscule, Genève 1841, p. 12. Cfr. anche Philippe Kaenel, *Rodolphe Töpffer et la copie: le paradigme photographique*, «Nos monuments d'art et d'histoire», vol. 37, n. 1, 1986, pp. 36-42.

pas, car loin de nous la pensée de soulever à ce propos et stérile discussion: la photographie est-elle un art? ou peut-on faire de la photographie avec art?»²⁶. E senza mascherare una certa ironia, Boissonnas conclude: «Cela suffira-t-il pour rassurer nos bons amis les peintres, sculpteurs et architectes, qui auraient pu s'effaroucher de l'intrusion de la dixième muse dans le Temple des Beaux-Arts?»²⁷.

Il ritmo del corpo e dell'impulso nell'immagine

Dal 1903, lo stesso anno in cui inaugura la sua attività di fotografo delle rovine dell'antichità, Boissonnas inizia a riprendere la ritmica di Jaques-Dalcroze, di cui seguirà le evoluzioni per oltre quindici anni.

È difficile ricostruire le dinamiche dell'incontro tra Frédéric Boissonnas ed Émile Jaques-Dalcroze. Le ricerche condotte finora nel fondo dell'Atelier e in quello dell'Institut Jaques-Dalcroze non hanno permesso di individuare le tracce del legame fra i due: nessuna corrispondenza, nessun contratto. Sono i vuoti a essere emersi, fra cui la completa assenza di Frédéric Boissonnas da quello che è stato il tempio della ginnastica ritmica, il Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus, edificato nella città-giardino di Hellerau, presso Dresda. Il loro scambio resta sommerso dalla mole impressionante di fotografie prodotte.

Allo stato attuale delle ricerche il rapporto fra le due personalità si circoscrive alla commissione. Questo non scioglie i problemi ma li intensifica, considerata l'ampiezza di tale commissione a dispetto del numero relativamente esiguo di fotografie utilizzate nelle pubblicazioni. Dalle fotografie consultate²⁸ risulta che l'Atelier Boissonnas sotto la conduzione di Frédéric ha fotografato la ritmica in diverse circostanze: nel 1903 raffigurando le giovani allieve in un vasto campo in movimenti liberi; nel 1905, nelle prime dimostrazioni del metodo; nel 1909-1910, quando gli esercizi e l'estetica dalcroziana si fanno più definiti;

²⁶ Frédéric Boissonnas, *Au gré du vent*, cit., p. 10.

²⁷ *Ivi*, p. 11.

²⁸ Il CIG sta provvedendo a digitalizzare le fotografie disponibili <<https://bge-geneve.ch/iconographie/recherche?texte=& sujet=rhythmique&tab=oeuvres>> (16/08/2022).

verso il 1913, con le ritmiste di fronte a uno sfondo neutro all'aperto; nel 1914, in occasione del Centenario dell'entrata di Ginevra nella Confederazione svizzera; dal 1915, quando l'Institut Jaques-Dalcroze viene riaperto a Ginevra; nel 1918, di nuovo all'aperto, nella rappresentazione de *Les Premiers Souvenirs*, dal poema di Jacques Chenevrière. La datazione in alcuni casi è incerta, ma permette di costruire un lungo percorso, e capire come le idee vi si muovano all'interno.

Con ogni probabilità, un primo incontro fra i due risale al 1896, in occasione dell'Esposizione nazionale svizzera, a Ginevra. Il fotografo vi partecipava mostrando con successo un gran numero delle sue fotografie mentre a Dalcroze viene affidata la composizione del Festspiel²⁹, che costituisce una delle principali attrazioni della grande esposizione e per il quale mette in musica *Poème Alpestre*, il cui libretto è a opera di Daniel Baud-Bovy. Le lettere tra Daniel Baud-Bovy e Dalcroze³⁰ testimoniano di questa collaborazione che precede quelle di entrambi col fotografo e che vede lo storico dell'arte attivo anche negli aspetti organizzativi, ponendolo come una figura chiave dell'incontro tra Dalcroze e Boissonnas, e tra scrittura, immagine e performance, oltre che tra studio del passato e partecipazione ai fenomeni del presente.

L'Esposizione del 1896 offre sia a Dalcroze che a Boissonnas l'occasione per esplicitare una insoddisfazione – come si è visto nel caso del fotografo – verso le convenzioni delle proprie discipline.

Dalcroze, insegnante di armonia ai corsi superiori del Conservatorio di Ginevra dal 1892, critica il sistema didattico tradizionale che si limita a dare all'allievo gli strumenti per decifrare un testo musicale su un piano concettuale senza risvegliare un «orecchio interiore»³¹, ovvero la facoltà di sentire la musica con la stessa chiarezza sia sul piano fisico che intellettuale. L'aritmia che constata nei suoi allievi, cioè la difficoltà di riprodurre le successioni ritmiche a fronte di una più immediata percezione delle variazioni sonore nel tempo, lo porta ad

²⁹ Il Festspiel è una forma di grande spettacolo popolare solitamente organizzato con intenti commemorativi o patriottici, rivolto dunque a tutte le classi sociali della popolazione come rituale festivo. È un genere ibrido che integra la recitazione, il canto e la danza.

³⁰ Le lettere sono conservate nel fondo di Baud-Bovy della BGE (Arch. Baud-Bovy 23; 59; 60).

³¹ Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffè, Torino, EDT, 2008, p. 89.

affiancare al solfeggio canonico una serie di esercizi fisici volti alla ricostruzione di un'unità fra le sue sfere: ritmica e sonora.

Relativamente a questa prima fase di riflessioni, il lavoro con gli allievi si sistematizza nel *Méthode Jaques-Dalcroze* del 1906, una raccolta di volumi incentrati ciascuno su alcuni aspetti specifici del metodo e da utilizzare nell'insieme come manuale pratico³². Un progetto articolato che si ridefinirà in una edizione di dieci anni successiva, anche questa come la prima rimasta incompleta rispetto al progetto iniziale.

Il primo volume della raccolta è *Gymnastique Rythmique*³³, il metodo vero e proprio diviso in trenta lezioni di esercizi di respirazione, di equilibrio, di rinforzo ed elasticità muscolare, di composizione e scomposizione del movimento. È evidente che non viene progettato come un manuale da affiancare a uno studio teorico della musica, ma come un nuovo sistema ginnico che cerca di depurare il corpo dagli automatismi motori, visti come resistenze che impediscono di variare le sfumature di energia e di durata di un movimento³⁴. Per Dalcroze solo la coscienza del ritmo, il rapporto cioè fra spazio, tempo ed energia, trova la sua origine nel corpo, ponendosi come elemento primordiale della musica. Di conseguenza nella sua visione l'impulso ritmico è una facoltà naturale che deve essere allenata a sé per poi poter innescare un processo di educazione musicale. Il punto di partenza del *rythmicien* è quello di attivare dei nuovi automatismi:

³² Gli altri volumi editi o progettati sono: *Étude de a portée musicale; Les gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances; Les intervalles et les accords* (mai pubblicato); *L'improvisation au piano* (mai pubblicato). Era previsto inoltre un supplemento con una raccolta di tavole anatomiche: *La respiration et l'innervation musculaire*.

³³ Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, Paris-Neuchatel, Leipzig, Sandoz, Jobin & C^{ie}, 1906.

³⁴ Dalcroze si rifà soprattutto al modello ginnico svedese ideato da Pehr Heinrich Ling basato su esercizi di equilibrio e portamento a cui affianca l'insegnamento appreso da Mathis Lussy, maestro svizzero, che aveva definito l'importanza e il ruolo del ritmo nella musica. Inoltre, Dalcroze, trae un forte stimolo dai principi di François Delsarte, in particolare dall'uso del corpo umano come strumento di espressione, frutto di un ricongiungimento armonico tra gesto e psiche. Sulle premesse teoriche del sistema dalcroziano rimando a Susanne Franco, *Émile Jaques-Dalcroze, in La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, in particolare pp. 310-312.

La volonté de l'individu, trasmise aux muscles par les nerfs, doit en faire les exécuteurs rapides et précis de ses désirs et de ses aspirations. Une fois que la volonté est éduquée, elle doit se soumettre les instincts naturels et en faire les serviteurs d'une pensée éduquée parallèlement, selon les ressources dont elle dispose³⁵.

Un metodo ginnico applicato direttamente al sistema nervoso in cui l'azione o funzione della volontà nelle parole di Dalcroze slitta ripetutamente da una natura attiva a una passiva, ovvero dal compito di dominare gli impulsi istintivi, le «forze vive muscolari»³⁶, all'essere invece sottomessa ad essi.

Quant à l'intelligence cérébrale, elle restera indépendante de l'impulsion instinctive, sans se laisser dominer par elle. Il s'établira entre ces deux tendances une harmonie complète qui mettra définitivement le système nerveux devenu plus puissant au service d'une volonté plus rapide et plus précise. La coordination des instincts aura développé l'individualité, c'est-à-dire l'*âme*...³⁷

L'attenzione è rivolta dunque alla costruzione di una «mentalità» o coscienza ritmica attraverso l'esperienza fisica. Ne consegue che anche le matrici del movimento vengono individuate nei ritmi biologici del corpo umano: il battito del cuore, che seppur regolato da un'azione inconscia rappresenta la pulsazione continua che regola l'organismo; l'atto respiratorio, che determina la divisione regolare dei tempi e dunque si pone come modello di misura in quanto dipende in parte dal controllo consapevole e permette un'eventuale accentuazione nella dinamica; la marcia, «modello perfetto di misura»³⁸ pienamente sottomessa alla volontà. Ogni lezione della *Gymnastique Rythmique* è composta da esercizi su questi aspetti e solo successivamente sull'ascolto della musica e sulla trasposizione nello spazio attraverso il movimento di melodie suonate al pianoforte: i termini tempo e spazio trovano il loro equivalente nella musica e nella plastica.

³⁵ Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, cit., p. VII.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. VIII.

³⁸ Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 32.

In apertura al volume vengono forniti due sistemi di notazione con cui poter leggere gli esercizi descritti, rispettivamente riguardanti i gesti e il respiro, minuziosamente dettagliati in ogni loro fase. All'idea di totalità del corpo, Dalcroze affianca uno studio del movimento indipendente per ciascun arto, affinché l'allievo sviluppi la percezione poliritmica, ossia la simultaneità dei diversi ritmi, parallelamente al senso polidinamico, cioè la diversificazione dei diversi gradi di energia e intensità. Subito dopo aver fissato la grammatica del metodo, si passa alla spiegazione della struttura del volume e all'ordine degli esercizi che vengono sia descritti che illustrati. Qui appaiono infatti le prime immagini: sono corpi di allieve giovanissime, fotografati in interno e scontornati, in modo che le loro posizioni risultino ritagliate e impresse nelle pagine. Le pose sono singole oppure rappresentano una sequenza di due o più momenti dello stesso esercizio, per mostrare le variazioni nel tempo di movimenti semplici e schematici [Figg. 3-6]. Le ritmiste indossano una divisa di colore scuro che lascia nude solo le braccia, e delle calzature, elemento che scomparirà nelle sessioni fotografiche successive³⁹. Inoltre, tali immagini si distaccano da tutte le altre serie per il fatto che i corpi sono in posa davanti all'obiettivo e perciò fermi nella loro posizione, come si nota dall'assenza di movimento ad esempio nei capelli, ordinatamente raccolti, e nel tessuto degli abiti. È evidente che la fotografia si limita in questo caso alla mera illustrazione degli esercizi tradotti anche graficamente in una serie di 80 disegni realizzati da [Émile] Artus⁴⁰. Utilizzando le fotografie come modelli, i disegni intervengono quando il soggetto non è il corpo ma la traiettoria del movimento compiuto, che viene indicata con un vettore tracciato. A questo proposito è interessante osservare il passaggio dalla fotografia al disegno leggendo un punto della conclusione, dove Dalcroze introduce il problema dell'anacrusi, la preparazione all'azione: una posa puramente plastica che accompagna le posture fisiche e le lega fra loro.

³⁹ Le 120 fotografie di Frédéric Boissonnas sono conservate nella sezione *Commandes des clients de l'atelier* (FBB Clients) e sono datate genericamente "1er quart 20e s.", ma la presenza nel libro chiaramente le situa non oltre la data di pubblicazione. Anche le divise indossate, che rimandano alle fotografie realizzate nelle prime dimostrazioni pubbliche della ritmica nel 1905, fanno pensare agli stessi anni.

⁴⁰ Ai disegni di Artus si aggiungono 10 tavole anatomiche firmate E. Cacheux raccolte in un supplemento al *Méthode: La respiration et l'innervation musculaire*. Una prima ricerca biografica su questi due autori non ha portato ad alcun risultato.

Nella sua singolarità l'anacrusi «precede lo choc generatore del suono»⁴¹, mentre nell'insieme rappresenta la transizione necessaria affinché il flusso del movimento sia organico. L'obiettivo è creare equilibrio e sviluppare la grazia dei movimenti corporali, cercando un'armonia plastica che Dalcroze riprende dalla ginnastica callistenica.

Uscendo per un attimo dalle pagine del libro è interessante osservare le prime fotografie che Boissonnas scatta alla ritmica, una decina di immagini realizzate nell'estate del 1903 [Fig. 7] che non sembrano far parte, almeno allo stato delle ricerche attuali, di alcun progetto editoriale. Sono proprio raffigurazioni di danze callisteniche in cui è evidente non tanto un metodo ginnico, al tempo ancora germinale, quanto l'influenza dell'immaginario antico, che coincide cronologicamente con la prima spedizione archeologica del fotografo⁴². I movimenti delle giovani allieve qui non seguono ancora una struttura organizzata: sono visibili accenni di coreografie e azioni corali (ad esempio in un'immagine con lo stesso Dalcroze in mezzo a loro che dirige la fila) lungo forme circolari, ma i loro corpi sembrano rispondere più a un'espressione libera e individuale. In alcuni di questi scatti il fotografo sembra più interessato all'ambiente, come in *Les Colchiques* [Fig. 8], punta di diamante del suo padiglione nell'Esposizione universale del 1900 ed esempio della ispirazione che il fotografo trae dal pittorialismo di matrice inglese⁴³. La fotografia dal formato verticale, raffigura diversi gruppi di bambine vestite di tuniche bianche che giocano, raccolgono

⁴¹ Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, cit., pagina non numerata, ma p. 279.

⁴² Tale serie si trova nella cartella Callisthénie (CIG IJD A 1.2) del primo faldone del fondo dell'Institut Jaques-Dalcroze che è composto dalla cartella *Les débuts de la rythmique* (CIG IJD A). È interessante come accanto a questa si trovi una prima raccolta intitolata *Art grec* (CIG IJD A 1.1) che presenta un insieme di cartoline raffiguranti bassorilievi, sculture e fregi spedite a Dalcroze da allieve e amici.

⁴³ Sono documentati i contatti di Boissonnas con Henry Peach Robinson, padre del pittorialismo inglese e fondatore a Londra, nel 1892, del *Linked Ring*, una fra le prime e più prestigiose associazioni di fotografia artistica. Da lui assume la lezione secondo cui il «sentimento» e «l'espressione» risiedono nella scelta degli effetti chiaroscurali, che delineano i contorni del soggetto e arrivano a trasfigurarli aggiungendo bellezza e spessore. Cfr. la prefazione all'edizione francese di Henry Peach Robinson, *La photographie en plain air. Comment le photographe devient un artiste*, vol. 1, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1889 [ed. or. *Picture-Making By Photography*, London, Hazell Watson & Viney, 1889], p. 26.

fiori o danzano in tondo a diversa distanza l'una dall'altra. La bruma mattutina di cui sembra velata l'immagine e che lascia intravedere le bambine, insieme ai fiori disseminati nel campo, che da elementi ben definiti in primo piano diventano via via puntini luminosi verso il fondo, danno alla composizione un carattere evanescente, ponendola su un piano onirico. Allo stesso modo, tornando alle danze callisteniche, le bambine sono riprese a diverse distanze le une dalle altre, alcune lontanissime, altre quasi in primo piano, mentre camminano e si fanno strada nell'erba alta. Più che un metodo di lavoro sul corpo e sul ritmo, sono lo spirito e l'atmosfera evocati a essere raffigurati⁴⁴.

Tornando al volume e osservandolo alla luce delle immagini che non vi sono incluse, è interessante notare la simultaneità fra la partitura grafica ideata da Dalcroze e quella corporea rappresentata dalla fotografia: alla metrica ritmica dotata di durate e accenti, si sovrappone la figura del corpo che dona alla partitura una forma nello spazio [Fig. 4].

Con questo volume la ginnastica ritmica è rivolta tanto agli allievi quanto agli educatori come un «metodo di educazione generale»⁴⁵ atto a un risveglio muscolare e Dalcroze non si addentra ancora nella questione viva della *plastique animée*, a cui era destinato il secondo volume sul sistema, che non sarà pubblicato⁴⁶.

Dopo dieci anni, con generazioni di ritmiste formate, dopo l'esperienza a Hellerau e aver trasferito l'istituto a Ginevra, esce una seconda edizione del *Méthode* in sei volumi: *La Rythmique*, diviso in due parti che ripercorrono i canoni dalcroziani e gli esercizi con un'impostazione molto più rigorosa e dettagliata; *Étude de la portée musicale* e *Les gammes et les tonalité, le phrasé et les nuances*, tali e quali alla prima edizione; un quarto e quinto volume progettati ma mai pubblicati; *Exercices de plastique animée*, previsto in due volumi, il secondo dei quali non pubblicato. In questo arco di tempo i precetti ritmici mutano in modo sostanziale grazie all'influenza di Adolphe

⁴⁴ Sulla matrice simbolista della fotografia artistica di inizio Novecento, in particolare quella interessata alla danza, cfr. Samantha Marenzi, *Immagini di danza*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 37-38.

⁴⁵ Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, cit., pagine non numerate (ma p. 281).

⁴⁶ Sui motivi della mancata pubblicazione cfr. Misolette Bablet, *Catalogue des écrits d'Émile Jaques-Dalcroze*, cit., p. 13.

Appia che come è noto fornisce a Dalcroze un solido impianto teorico e una più radicale applicazione della ritmica nella rappresentazione teatrale, definendo nei propri scritti la centralità della composizione scenica, del corpo nello spazio e della funzione della luce. Fra le due edizioni dei volumi sul metodo, l'allievo diventa un artista vero e proprio passando da *rythmicien*, il quale fruisce la musica per risvegliare in sé la percezione ritmica e averne piena padronanza, a *plasticien*, che fa suo il sentimento suscitato dalla musica trasmettendolo agli spettatori⁴⁷, fino a diventare propulsore di un progetto sociale, utopico, ideale e molto più ampio che assomma formazione dell'allievo e del cittadino⁴⁸. Sul passaggio alla ricerca delle possibilità espressive del corpo umano si concentra *Exercises de plastique animée*, che il pedagogo dedica ad Appia.

In questo libro la fotografia occupa un ruolo rilevante. È molto interessante lo scarto rispetto al volume del 1906: le fotografie, se non in rari casi, non sono illustrazioni degli esercizi, ma costituiscono una sezione iconografica a sé stante.

Ad aprire il volume, prima del frontespizio, è una fotografia a pagina intera [Fig. 9], in cui lo spazio è del tutto dissimulato dal ritocco pittorico che lo rende irreali: le due ritmiste raffigurate, Lily Braun e Hannelore Jirgler, sono immerse in un paesaggio naturale sulle sponde di un corso d'acqua attraversato da piccole onde. L'esaltazione del legame tra corpo, movimento e natura, assieme alle pose delle due ritmiste, slanciate verso l'alto e vitali, si inserisce in un'iconografia della danza molto diffusa in quegli anni, soprattutto in Germania, e a una cultura fisica che esalta i nuovi ideali estetici in risposta a una natura del corpo ritrovata⁴⁹. Da questo punto di vista, la presenza di questa immagine come incipit del volume è simbolica e l'intento è più quello di porre l'osservatore di fronte all'immaginario di cui l'esperienza dalcroziana è imbevuta, anziché addentrarsi nella questione del movi-

⁴⁷ Cfr. Susanne Franco, *Émile Jaques-Dalcroze*, cit., pp. 310-311.

⁴⁸ Su questo tema rimando a Raimondo Guarino, *La misura dell'organico. Archetipi e frequenze del ritmo nel primo Novecento*, in *Ritmo*, a cura di Paolo Apolito, Raimondo Guarino e Giuseppe Pascarelli, Potenza, Granelle Edizioni, 2018.

⁴⁹ Si veda a tale proposito Susanne Franco, *Salti e scatti. L'immagine dell'Ausdruckstanz fra storia e fotografia*, «Engramma», ottobre 2017 <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3261> (16/08/2022).

mento, cosa che viene affidata all'apparato iconografico che conclude il volume [Figg. 10-13].

Gli scatti di cui è composto risalgono al 1915. Provengono da sessioni fotografiche realizzate nella tenuta in campagna di Boissonnas, Les Mayens, poco fuori Ginevra⁵⁰, e sono molto diversi da quelli del volume del 1906, così come l'immagine in apertura: le ritmiste sono poste di fronte a un fondale neutro di colore chiaro che delinea chiaramente le linee dei loro corpi in movimento, su cui la forte luce contribuisce a creare netti contrasti. Boissonnas qui non fotografa le pose, ma raffigura la transizione del movimento bloccandolo nel pieno dinamismo. Le singole fotografie non riportano riferimenti agli esercizi né alla musica, hanno solo indicazioni ampie, quali "sauts et sautillés", "marche stylisée", o "groupes dansants". Non è solo un cambio di scelte estetiche da parte di Boissonnas, ma un'evoluzione che porta con sé anche la maturazione progressiva del sistema dalcroziano, ed è sintomatico del rinnovamento non solo degli stili e delle forme che la danza stava conquistando in quegli anni, ma anche di come venivano osservati e percepiti. È un volume che segna l'emancipazione dell'immagine, che abbandona l'illustrazione didascalica degli esercizi per cercare invece il movimento, così preminente in queste pagine.

Nella struttura di questa sezione si riscontra un duplice processo da parte del fotografo: una ricerca incentrata sul singolo scatto e sui frammenti di movimento estratti dal loro flusso continuo, e il lavoro sulla relazione fra questi indagata per mezzo del montaggio. Per capire realmente la consistenza di questa operazione, occorre accompagnare la visione del libro a una cartella conservata nel fondo dell'Atelier fra le comande dei clienti, denominata *Rythmique dalcrozienne*, una scatola contenente più di duecento tavole di cartoncino 21x27,5 cm, non firmate, in cui sono montati gli stessi scatti raffiguranti le ritmiste davanti al fondo chiaro, sui quali sono apportati numerosi segni con

⁵⁰ La ricerca in archivio ha mostrato la prossimità del fotografo con l'ambiente di Dalcroze: degli album di famiglia risalenti al 1911 contengono alcuni scatti raffiguranti le ritmiste Simone Kunz e Ariane Hugon che danzano con tuniche in stile greco antico all'aperto con un vasto paesaggio naturale alle spalle, insieme a un paio di bambini che sono uno il figlio di Boissonnas, Paul, vestito da satiro, e l'altra la nipote, Psyché. Paul appare anche in alcuni scatti del 1915 dove tende il fondale di fronte cui vengono fotografate le ritmiste.

matite e penne. La successione delle tavole è indicata da una numerazione annotata in alto a destra e a loro volta gli scatti di cui è composta sono numerati singolarmente e spesso rinumerati. Questa continua elaborazione rende l'insieme delle tavole una sorta di archivio della ritmica e un tavolo di lavoro del fotografo: vi figurano un gran numero di scatti correlati a quelli poi scelti per il volume, per il quale vengono operati tagli, reinquadrature, e vengono scartati fotogrammi, dando la possibilità di seguire a ritroso il percorso di selezione [Figg. 14-23]. La peculiarità di questa cartella risiede dunque tanto nella possibilità di osservarla per la sua destinazione nel progetto editoriale, quanto per la sua natura grafica che ne fa un esercizio visivo del fotografo⁵¹.

Spesso la differenza temporale tra uno scatto e l'altro è minima, ma sostanziale nelle attitudini catturate. Questo è lampante ad esempio quando sono raffigurati i salti di performer singole o di gruppo⁵². In questi casi si possono osservare spesso le varie fasi del movimento: dal distacco dal terreno, alle evoluzioni durante la sospensione, fino all'atterraggio, ognuna delle quali racchiude e schiude diverse energie. La serie, in cui la scelta autoriale è determinante, permette di analizzare e manipolare la temporalità dell'esercizio. Ci si accorge nelle tavole che il fotografo spesso riporta in una disposizione orizzontale i movimenti che si sviluppano in modo lineare distribuendoli in tutta la lunghezza dell'inquadratura; in colonna monta invece gli slanci verso l'alto delle ritmiste viste frontalmente, oppure gruppi di ritmiste che, in movimenti quasi simmetrici, entrano nell'immagine da direzioni opposte confluendo verso il centro. Il montaggio viene qui adottato come una

⁵¹ La cartella (FBB Clients/FBB Ryth) testimonia inoltre come l'Atelier Boissonnas sia rimasto uno dei principali collaboratori dell'Institut a Ginevra anche nelle conduzioni successive a quelle di Frédéric. È interessante notare come permane la strategia del montaggio sulle tavole anche in epoche più recenti nonostante muti la natura dei soggetti raffigurati: rappresentazioni in teatro, corpi più slanciati e allenati i quali non mantengono più alcun rimando all'arte greca.

⁵² Per fotografare fasi così ravvicinate dell'azione è probabile che Boissonnas abbia impiegato una fotocamera già usata nel 1889 che gli permetteva di catturare nella rapidità più fotogrammi: la cosiddetta Escopette, ideata dal pittore ginevrino Albert Darier nel 1888 e che richiama il ben più famoso *fulcril photographique*, costruito intorno al 1882 da Étienne-Jules Marey. Si tratta di una fotocamera la cui forma richiama quella di una rivoltella: la sua cassa è montata sul calcio ed è fornita di un grilletto azionabile con una sola mano. Frédéric Boissonnas, *L'escopette, nouvel appareil de M. Alb. Darier*, «Revue suisse de photographie», n. 1, juillet 1889, p. 14.

strategia che permette l'accentuazione dei movimenti rappresentati permettendo la coesione di due orientamenti ragionati: quello prodotto dall'energia dei corpi e quello fissato autorialmente dal fotografo.

Lo studio della direzione del movimento, della ritmicità interna agli scatti e quella data dal loro accostamento, porta, nella composizione del libro sulla *plastique animée*, a una depurazione in cui rimangono intatte le sole accentuazioni dinamiche dei corpi, date da movimenti contrapposti i quali, ridotti a un'unica frazione, non mostrano che una tensione vibrante. Osservando ad esempio la pagina 15 [Fig. 12] si nota che vi sono raffigurate quattro diverse fasi di un'evoluzione in sospensione realizzata in coppia e che, in ordine dall'alto verso il basso, cercandole nelle tavole preparatorie, si incontrano nella 21, 24, 23 e 6 [Figg. 20-23]. Nelle prime tre tavole il movimento, che è lo stesso, si trova in un insieme di frammenti estratti da altri esercizi: dalla tavola 21 è stata scelta la fase di distacco dal terreno in cui le due ritmiste sono una di fronte all'altra distanti e speculari, ma subito dopo, nello scatto successivo della tavola 24, si vedono i loro corpi incontrarsi e in procinto di oltrepassarsi, uno a fianco all'altro.

Dal punto di vista temporale, la tavola 23 contiene la fase di transizione fra i due momenti, ovvero la spinta esplosiva che avvicina i corpi e che rende i muscoli visibilmente tesi, ma non è stato scelto questo scatto, bensì quello che rompe la simmetria delle posture. Infatti, il processo di congiungimento dei corpi viene spezzato e le ritmiste sono dislocate nello spazio seguendo impulsi diversi: quella di destra continua il movimento che connota tutta la serie, mentre quella di sinistra sembra stia ruotando il corpo verso la direzione opposta. Tale sensazione è amplificata infine dalla tavola 6 in cui il movimento raffigurato, che riprende nella postura il primo scatto, si sviluppa in modo lineare verso sinistra. Per ogni pagina si potrebbe fare un ragionamento simile ed emergerebbe allo stesso modo l'intenzione autoriale di voler condurre secondo il proprio sguardo il movimento, combinando dunque non solo frazioni temporali diverse, ma anche più esercizi fra loro. Per il momento non si può stabilire a chi spettasse la selezione, se a Boissonnas che ha proposto una selezione già definita, oppure se sia stato Dalcroze a esaminare l'intero repertorio e a proporre le combinazioni. In entrambi i casi, l'esistenza di queste tavole testimonia il valore della partecipazione attiva di Boissonnas alla costruzione del progetto editoriale in cui rimane impresso il suo pensiero visivo.

Nelle sequenze di istantanee pubblicate, il fotografo sembra cercare un ritmo che nasce dal corpo e viene condotto dalle immagini, una dinamicità che dal dettaglio va al complessivo, senza separare la dimensione temporale della sequenza da ciò che vi è raffigurato. Allo stesso modo, per Dalcroze i «movimenti sonori» e i «movimenti corporali» non possono essere sviluppati separatamente in quanto la musica, lungi dall'essere mero accompagnamento, ispira, penetra, vivifica i gesti e le attitudini⁵³. Da qui il suo distacco dai metodi ginnici contemporanei, da cui il volume dell'edizione precedente dichiarava invece una filiazione, in quanto i modelli di movimenti proposti non risultano basati sul ritmo, bensì sulla misura: sulla padronanza di una concatenazione di movimenti lenti e rapidi scissi fra loro e non sulla globalità del corpo in un «tutto ritmico»⁵⁴.

L'origine del movimento è un punto focale su cui Dalcroze basa la sua critica non solo ai metodi ginnici, ma alle sperimentazioni di danza a lui contemporanee in cui include quelle di Isadora Duncan e dei Ballets Russes⁵⁵. Il problema non riguarda esclusivamente la subordinazione non sempre chiara fra pathos del danzatore e ordine imposto dalla musica, ma viene ricondotto ai modelli, pittorici ma soprattutto scultorei.

Il existe donc dans l'art choréographique tel qu'on le comprend actuellement au théâtre, une confusion entre l'expérience visuelle et l'expérience musculaire. Les danseurs choisissent dans les chefs-d'œuvre de la statuaire ou de la peinture des modèles à leurs attitudes, s'inspirent des fresques grecques, des statues ou des tableaux, sans attacher d'importance au fait que ces œuvres elles-même sont le produit d'une stylisation spéciale, d'une sorte de compromis entre les rapports des mouvement en opérant synthétiquement. Or, s'il est nécessaire que les arts plastiques privé de la collaboration du temps expriment une synthèse en fixant une attitude corporelle, il est contre la vérité et le naturel que le danseur prenne cette synthèse comme point de départ de sa danse et qu'il cherche à recréer l'illusion du mouvement en juxtaposant des séries d'attitudes et en les reliant les unes

⁵³ Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, vol. 6, Lausanne, Jobin et C^{ie}, 1917, p. 7.

⁵⁴ *Ivi*, p. 6.

⁵⁵ Riguardo ai Ballets Russes la critica è rivolta a *L'Après-midi d'un faune*, la celebre coreografia da Vaclav Nižinskij del 1912, condannata da Dalcroze in quanto basata sulla semplice imitazione delle pitture greche vascolari, producendo nel complesso una serie di pose slegate fra loro. *Ivi*, p. 12.

aux autres par des gestes, au lieu de retourner à la source de l'expression plastique qui est le mouvement lui-même⁵⁶.

Dalcroze non critica il modello di riferimento tratto dalla statuarìa e dai fregi dell'antica Grecia, a cui egli stesso si rifà, ma il modo in cui lo si anima. In queste parole ciò che viene suggerito è un moto circolare: trarre il movimento dai modelli figurativi per tornare poi a essi, senza fermarsi alla pura imitazione, in quanto la sorgente dell'arte plastica e scultorea è il movimento stesso.

Si entra così nel vivo della partecipazione di Frédéric Boissonnas che dalla scultura non solo trae la propria visione, ma a essa riconsegna i corpi che raffigura. Questo è evidente estraendo alcuni scatti dai suoi montaggi e osservandoli singolarmente. Spesso nelle inquadrature e nelle successive elaborazioni – si veda ad esempio la pagina 13 [Fig. 13] – egli usa un formato panoramico ricorrendo così alla narrazione e alla formula del fregio scultoreo che contiene in sé lo scorrere del tempo. La luce naturale di questi scatti realizzati all'aperto scivola fluida sui corpi in azione animando un movimento silenzioso e interno alle figure di cui plasma le forme, e la sensazione del tempo rimane, ma come una traccia che la fotografia riesce a trattenere. L'interrelazione fra l'uso morbido della luce e le proporzioni compositive imprime nei corpi quel ritmo vivente che affiora nelle raffigurazioni antiche, a cui Boissonnas volge il proprio sguardo non solo in termini di suggestione, ma con la competenza tecnica di chi, per fotografarli e valorizzarli, sa scegliere la giusta illuminazione, la distanza, la prospettiva da cui osservarli. Il movimento dell'immagine non è in questo caso dato dall'evidenza che un corpo energico e dinamico si muova di fronte all'obbiettivo fotografico, ma dalla qualità della sua presenza e dalle tecniche con cui viene raffigurato. La lezione che il fotografo trae dalla scultura è il tentativo di provocare nell'osservatore una reazione fisica, un coinvolgimento di fronte all'immagine non solo dell'apparato visivo, ma del senso muscolare. In un lavoro di sintesi il costante disequilibrio delle posture che Boissonnas fissa sollecita la sensazione che il movimento non sia esaurito, ma che anzi si stia evolvendo in un moto perpetuo⁵⁷. Nella compresenza delle due strategie adottate da Boisson-

⁵⁶ *Ivi*, p. 13.

⁵⁷ Come era stato già puntualizzato da Robert de La Sizeranne a cui come si

nas, il lavoro sui singoli scatti e quello sulla loro relazione, egli tenta di contenere nell'immagine il movimento in relazione non alla metrica musicale che nella realtà scandisce gli esercizi, ma al suo impulso, il quale ha un'origine precedente all'incorporamento della nota musicale e alla sua rappresentazione.

Su questo terreno si avvicinano i domini della ritmica e il linguaggio fotografico e confluiscono le personali ricerche dei due artisti. Una fotografia dichiara questo legame e ancora una volta ci allontana dai volumi, dandoci una visione d'insieme più completa. Riporta la data 21 giugno 1910 e, come è indicato nella stampa originale conservata nel fondo Boissonnas, rappresenta un gruppo di quattro allieve di Dalcroze in esterno, su un prato [Fig. 24]. L'azione è condensata verso il centro dell'inquadratura: le ritmiste, che in cerchio si afferrano le mani, sono fissate in sospensione subito prima o dopo il salto, i piedi sfiorano appena l'erba del prato, mentre le braccia ancora nel pieno dello slancio sono tese verso l'alto, producendo una tensione che arcua il corpo. Nella perfetta sincronia delle ragazze che le rende un corpo unico, il guizzo di energia è amplificato dalla testa riversa all'indietro e dalla gamba sinistra piegata anche questa indietro, che completa l'arco della schiena. Sebbene l'attenzione sia rivolta al movimento compiuto, la natura che via via si perde all'orizzonte è posta sullo stesso piano per mettere in risalto una sua specifica energia e l'adesione dei corpi ad essa, come se i rispettivi ritmi finalmente si fossero ricongiunti.

Oltre che il contenuto, di questa fotografia vanno seguite le destinazioni. Una copia appare nel catalogo del Congrès international de l'éducation physique, svoltosi nel 1913 a Parigi, in apertura della sezione sul metodo dalcroziano di cui diventa il simbolo [Fig. 26]. Nello stesso anno confluisce nell'apparato iconografico di uno dei più importanti libri usciti in Europa sulla nascente danza moderna, *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg. Due anni prima, la stessa fotografia veniva pubblicata nella rivista «The Amateur Photographer and Photographic News»⁵⁸ [Fig. 25]. In questa versione sono le annotazioni ad interes-

è visto Boissonnas volge le proprie riflessioni: «devant une chose définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination. L'indéfini, au contraire, est le chemin de l'infini». Robert de La Sizeranne, *La photographie, est-elle un art?*, cit., p. 16.

⁵⁸ «The Amateur Photographer and Photographic News», 16 October 1911. Per

sare: ai margini in basso a sinistra e destra della fotografia vengono riportati rispettivamente «Dalcroze Schule» e «Hellerau», nonostante Boissonnas, come si notava, non ci sia mai stato, mentre al centro c'è un frammento di uno spartito musicale proprio in linea con il gruppo di ritmiste. L'operazione riporta per un attimo a come la fotografia interagiva con la partitura nel volume *Gymnastique Rythmique*, ma se in quel caso l'immagine cercava in qualche modo l'esattezza della misura dei movimenti, ora ciò che resta della musica è un riferimento, quello dello spartito, che indica la fonte di quel movimento raffigurato, mentre di per sé la fotografia, separando la dimensione sonora dal corpo delle ritmiste, riconduce il movimento alla sua spinta naturale. Privata di ogni riferimento scritto, la foto viene portata da Boissonnas al London Salon of Photography sempre nel 1911, ma questa volta come lavoro personale, col titolo di *Vers L'Idéal, Jeunes Filles Dansant*. La ritmica si rivela così come un campo attraverso cui perseguire la ricerca che sin dall'Esposizione universale del 1900 costituiva la principale preoccupazione del fotografo: quella dell'Ideale a cui tendere attraverso l'impronta che le ragazze danzanti lasciano sull'eternità dell'immagine.

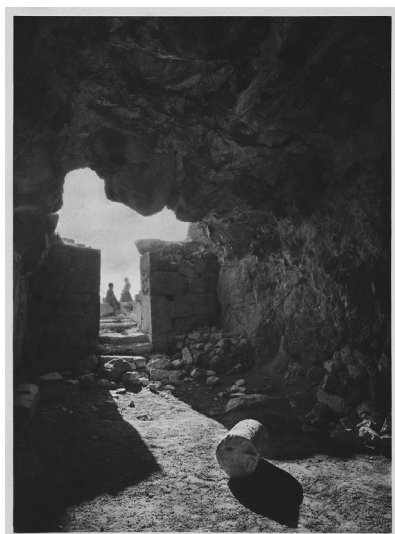


Fig. 1

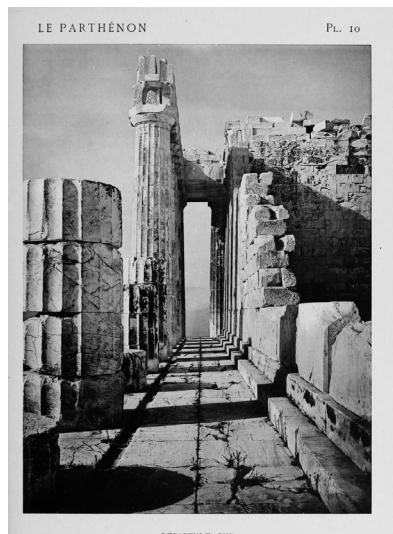


Fig. 2



Fig. 3-6

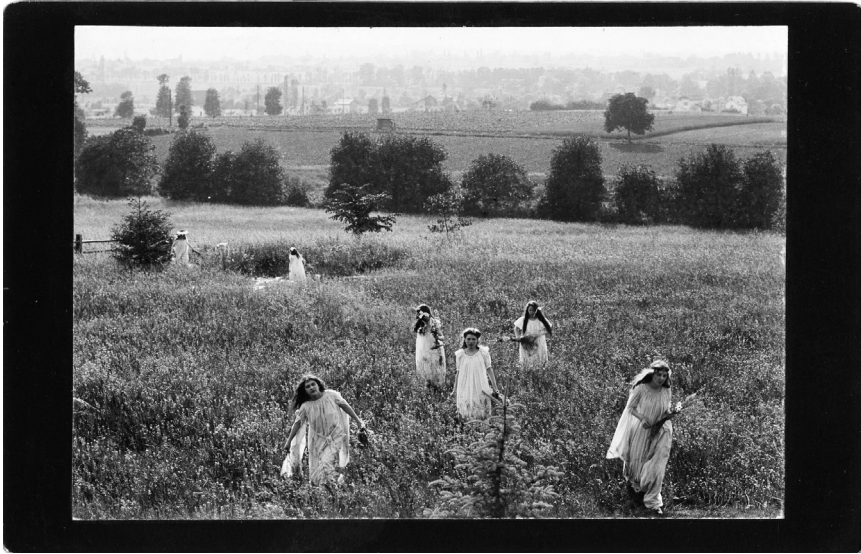


Fig. 7



Fig. 8

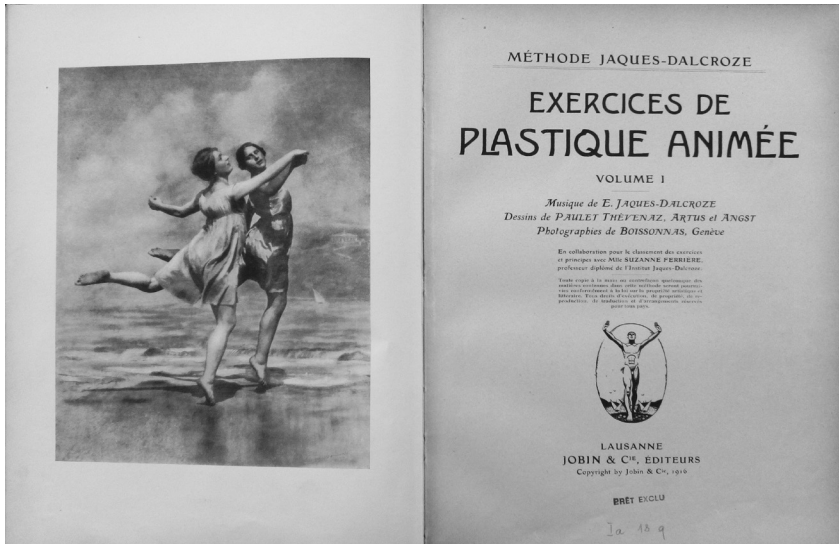


Fig. 9



Fig. 10-13

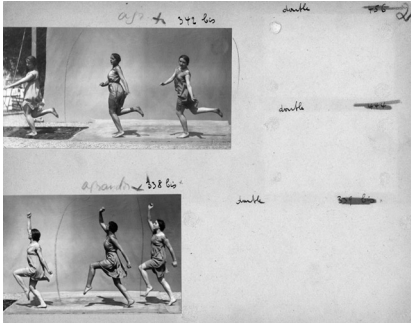


Fig. 14

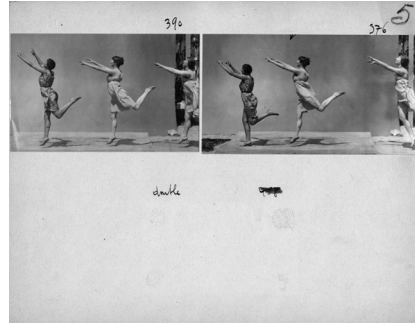


Fig. 15

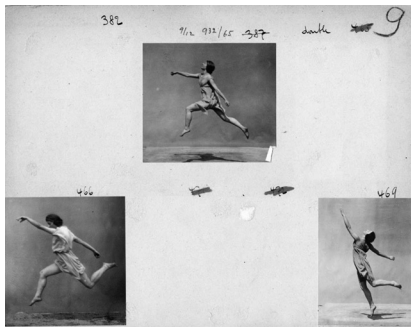


Fig. 16

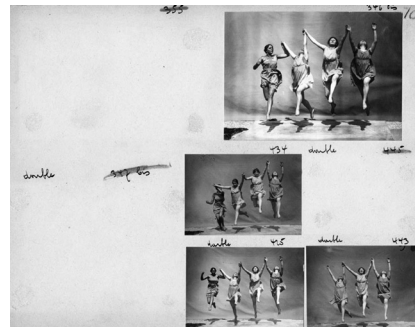


Fig. 17

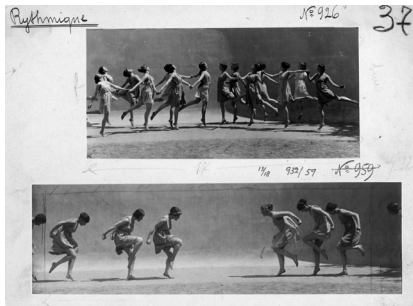


Fig. 18



Fig. 19

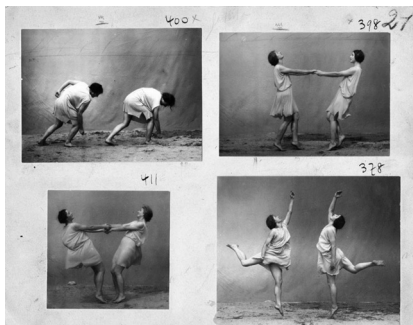


Fig. 20

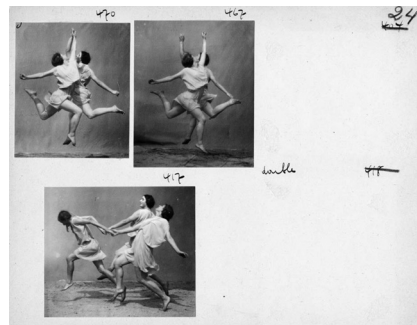


Fig. 21

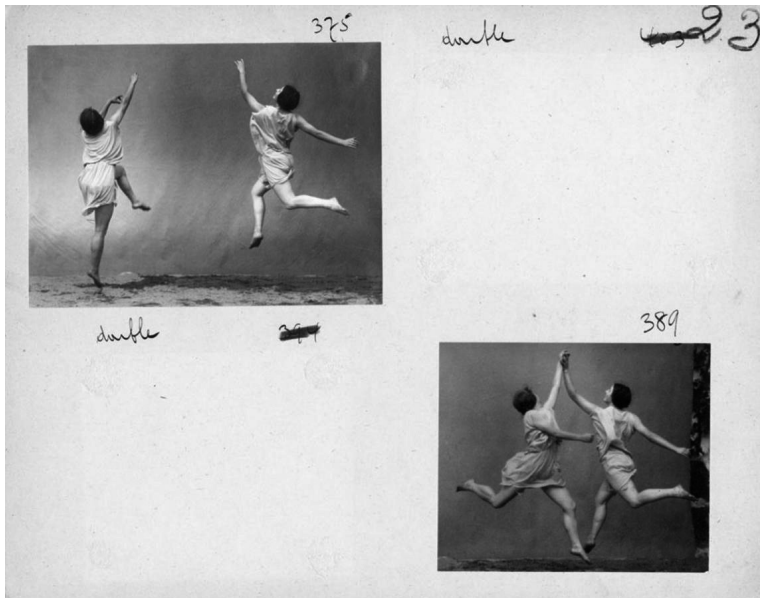


Fig. 22

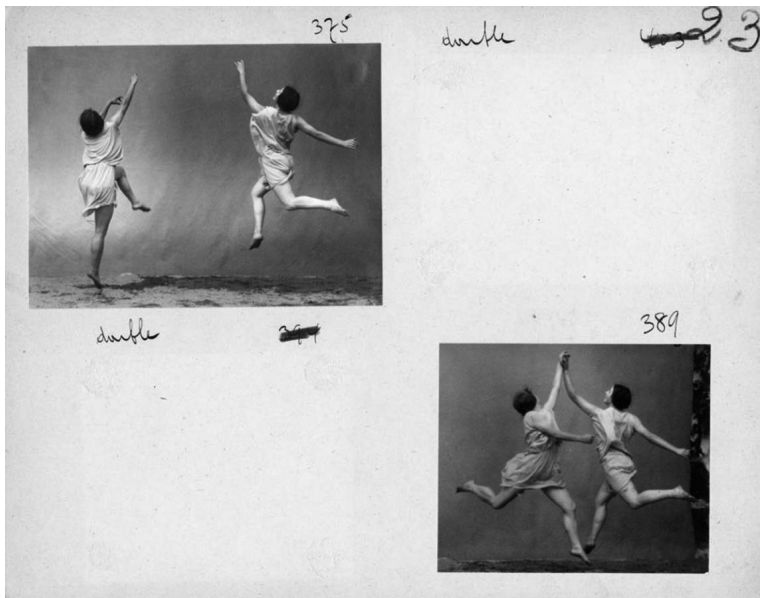


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Méthode JAQUES-DALCROZE

PRINCIPES

DE LA

Méthode de la Gymnastique Rythmique

La **Gymnastique rythmique** est avant tout et uniquement une expérience personnelle. Basée sur l'analyse expérimentale des rapports du temps et de l'espace, elle perfectionne le sens musculaire et assure l'aisance et la spontanéité des mouvements corporels dans toutes leurs nuances dynamiques et agogiques.

Son but est de rétablir et de régulariser les rythmes naturels du corps et — grâce à leur répétition fréquente qui provoque leur automatisation — de créer dans le cerveau des **images** rythmiques définitives.

Au point de vue **éducatif**, elle cherche à mettre les enfants à même de voir clair en eux-mêmes, et leur apprend à harmoniser leurs forces corporelles antagonistes, à éliminer leurs contractions musculaires inutiles, à établir des voies de communication rapide entre le cerveau qui ordonne et l'organisme qui réalise.

Fig. 26

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (SILVESTRI)

Fig. 1 – *La caverne d'Hermès, dans le gymnase de Théra à Santorin*, in Daniel Baud-Bovy, Frédéric Boissonnas, *Des Cyclades en Crète au gré du vent*, Genève, Éd. Boissonnas, 1919, pl. 70

Fig. 2 – Frédéric Boissonnas, *Le Parthénon, Pèristyle sud*, in Maxime Collignon, *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture*, Paris, Eggiman, 1912, pl. 10

Figg. 3-6 – Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, Paris-Neuchatel, Leipzig, Sandoz, Jobin & C^{ie}, 1906, pp. 17; 159; 265; 275

Fig. 7 – Frédéric Boissonnas, *Genève, danse callisthénique interprétée par des élèves d'Emile Jaques-Dalcroze*, 1903, BGE CIG IJD a 1.2 01 p 04

Fig. 8 – Frédéric Boissonnas, *Les Colchiques*, 1899, BGE CIG y631 04 36

Fig. 9 – Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, vol. 6, Lausanne, Jobin et C^{ie}, 1917, frontespizio

Figg. 10-13 – Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, vol. 6, Lausanne, Jobin et C^{ie}, 1917, pp. 6; 13; 15; 17

Figg. 14-23 – Frédéric Boissonnas, tavola 2; 5; 9; 10; 37; 52; 21; 24; 23; 6, s.d., ca 1915, CIG FBB P RYTH

Fig. 24 – Frédéric Boissonnas, *Rythmique dalcrozienne*, 1910, BGE CIG Y631 12 20

Fig. 25 – «The Amateur Photographer and Photographic News», October 16, 1911

Fig. 26 – *Principes de méthode d'éducation physique*, catalogo del Congrès international de l'éducation physique, Paris, 17-20 mars 1913, p. 33