

Samantha Marenzi

CULTURE VISIVE DELLA DANZA.  
LE FOTOGRAFIE NEI LIBRI DI  
HANS BRANDENBURG E ARNOLD GENTHE  
TRA GERMANIA E AMERICA

Nel 1913 esce in Germania *Der moderne Tanz* dello scrittore Hans Brandenburg, tra i primi a riconoscere il ruolo dell'arte del movimento nella cultura dell'inizio del Novecento e a scriverne, censandone i protagonisti e improntando un lavoro critico decisivo per la definizione della nuova danza. In tale lavoro, una particolare importanza è data alla fotografia.

Il libro si divide in due parti speculari che presentano una sequenza di capitoli dedicati ai singoli danzatori la prima testuale illustrata da disegni, la seconda fotografica, che raccoglie immagini scattate da diversi studi tedeschi di cui il libro presenta, indirettamente, una importante ricognizione.

Tre anni dopo negli Stati Uniti il fotografo Arnold Genthe pubblica *The Book of the Dance*, un volume interamente composto di fotografie realizzate in stile pittorialista che passa in rassegna le maggiori scuole di danza americane creando un codice figurativo che avrebbe fortemente influenzato la trasmissione e la memoria dell'arte coreutica di inizio secolo.

Questi due volumi, che vengono qui presi in esame per i loro apparati visivi e non per i loro contenuti testuali, hanno dei precedenti nei primi libri che tentano di storicizzare il fenomeno della danza. Un fenomeno di massa, come è, negli stessi anni, quello della fotografia, che da un lato documenta e censisce, dall'altro trasforma e interpreta. Sono anche due libri modello, che assumono le tensioni del loro tempo e coniano una formula che farà da matrice al racconto, testuale e visivo, dell'arte del movimento.

Se il primo, dietro alla galleria di noti danzatori, presenta un arc-

pelago di fotografi diversi tra loro, il secondo propone un vasto repertorio di performer (celebri o del tutto sconosciuti) accomunati dallo stile del fotografo. Si ricostruiscono qui le storie degli uni e degli altri, utilizzando i libri come mappe degli intrecci profondi che hanno generato la cultura coreutica di inizio Novecento.

*Dalla posa al movimento. Il ritratto del danzatore diventa fotografia di danza*

La galleria fotografica di *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg è un repertorio mobile, che si trasforma e arricchisce nelle diverse edizioni del volume, e che offre una serie di chiavi utili alla lettura del rapporto tra corpo, fotografia e libro nella cultura della danza dei primi decenni del secolo. Tra aggiunte e spostamenti, vi figurano molti dei fotografi tedeschi interessati al corpo e all'espressione attivi tra Monaco e Dresda, appartenenti a diversi ambiti della fotografia. Le immagini pubblicate e la strategia con cui sono raccolte permettono considerazioni tecniche ed estetiche che vanno al di là del singolo documento. Dal punto di vista della fotografia e delle storie sigillate nei nomi degli studi che firmano le tavole, il volume è importante quasi quanto lo è dal punto di vista della danza, dove costituisce un passaggio decisivo verso il riconoscimento delle nuove forme di espressione e della loro connessione con la cultura del tempo, oltre che verso l'elaborazione di un linguaggio critico e di un rapporto nuovo tra corpo e parola.

La prima edizione di *Der moderne Tanz* (1913)<sup>1</sup>, raccoglie le tracce delle più precoci sperimentazioni sulla raffigurazione del movimento espressivo che la scrittura coglie anche grazie al suo dialogo con la fotografia. L'anno precedente erano usciti in America due libri sulla danza moderna, entrambi ad opera di critici d'arte molto interessati alla fotografia artistica, complici del movimento pittorialista e consci del ruolo che il corpo danzante poteva svolgere anche nella reinvenzione dei canoni figurativi. Si tratta di *Modern Dancing and Dancers* di Crawford Fritch, e di *Dancing and Dancers of Today: The Modern Re-*

<sup>1</sup> Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Le due successive edizioni sono del 1917 e del 1921.

*vival of Dancing as an Art*, di Caroline e Charles Caffin<sup>2</sup>. In entrambi la fotografia riveste una grande importanza e le illustrazioni non sono del tutto subordinate al testo<sup>3</sup>. Le immagini raccolte, tutte realizzate in interno, mostrano i protagonisti della scena di quegli anni ripresi negli atteggiamenti dei loro personaggi e nelle pose dei loro stili di danza. Vi figurano le stelle delle prime stagioni dei Balletti Russi (Karsavina, Pavlova, Nižinskij, Mordkin); le pioniere della danza moderna americana (Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan); le esotiche interpreti di danze orientali e spagnole: tutti i soggetti appaiono a figura intera, davanti a sfondi neutri o dipinti come era uso negli studi di ritrattistica commerciale, statici nelle posizioni delle loro danze e affascinanti nei loro costumi e negli accessori legati alle loro fonti di ispirazione. Si tratta, in questo tipo di fotografia realizzata a scopi promozionali dagli studi legati ai grandi teatri e teatri d'opera cittadini sparsi in tutto il mondo, di una declinazione del ritratto d'attore che si allarga a tutto il corpo e che estrapola, isola, ingrandisce, blocca nella sala posa del fotografo il personaggio che agisce sulla scena. In qualche caso la posa è meno statica e artificiale, e si pone come il frammento di un gesto o di un movimento. Altre volte si assiste a un vero e proprio ritratto a figura intera, col soggetto che guarda in macchina senza simulare alcuna interpretazione, ma che appare con gli abiti che richiamano il suo stile di danza uscendo – attraverso elementi che non appartengono alla quotidianità – dal perimetro del ritratto borghese: è il caso di Isadora Duncan, che nel volume di Flicht appare in una foto dell'inglese Dover Street Studio<sup>4</sup> appoggiata a una mezza colonna in stile anticheggiante

<sup>2</sup> Caroline and Charles H. Caffin, *Dancing and Dancers of Today: The Modern Revival of Dancing as an Art*, New York, Dodd, Mead and Co., 1912. Caffin era stato autore nel 1901 del volume sull'affermazione artistica della fotografia *Photography as a fine art* (New York, Doubleday, Page & Company). Sua moglie Caroline pubblica nel 1914 *Vaudeville* (New York, Mitchell Kennerly) illustrato da Marius De Zayas, artista legato all'ambiente della Foto-secessione guidata da Alfred Stieglitz – uno dei più importanti movimenti di ricerca sulla fotografia artistica e di diffusione dell'arte moderna – di cui anche Caffin faceva parte.

<sup>3</sup> Su questi due volumi e sul ruolo in essi della fotografia pittorialista rimando a quello che resta ad oggi lo studio più importante sull'intreccio tra danza, fotografia e libri nella cultura primo-novecentesca in particolare americana: Judith B. Alter, *Dancing and Mixed Media. Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography*, New York/etc., Peter Lang, 1996.

<sup>4</sup> Il Dover Street Studio (attivo dal 1906 al 1912) è stata una delle principali

(accessorio molto in uso nella ritrattistica allestita, in particolar modo teatrale) e avvolta in una delle tuniche con cui eseguiva le sue danze ispirate all'antica Grecia. Della danza di Isadora traspare una atmosfera data dall'abito e dal suo atteggiamento naturale, non affettato, ma niente della sua presenza scenica è riprodotto nell'immagine, né il movimento del corpo, né l'attitudine del suo spirito. Qualcosa di simile accade nel libro di Caffin con le fotografie dell'austriaca Grete Wiesenthal nei costumi della *Rapsodia ungherese* con lunghe trecce e passi di danza appena accennati. Le fotografie sono firmate White, uno dei primi studi a riprendere gli allestimenti teatrali<sup>5</sup>, e probabilmente sono state prese durante la tournée newyorchese della danzatrice che nel 1912 approdava in America dopo aver conquistato le più importanti capitali europee con la sua trasformazione del valzer da tradizionale ballo da sala ad avanguardistica danza estatica. Davanti a uno sfondo bianco neutro, lo sguardo rivolto in basso o in macchina con un timido sorriso, si fatica a riconoscere la stessa performer che l'anno successivo appare nel libro di Brandenburg ripresa in esterno, in piena dinamica e in corse sfrenate, precisa nei movimenti e nei salti che dimostrano insieme il controllo del corpo e lo sprigionamento entusiastico della sua energia. Queste danzatrici compaiono nelle pagine dei libri illustrati come attraversando diversi mondi della cultura visiva, partecipando al passaggio dal ritratto in costume alla fotografia di danza che porta nell'immagine fissa il movimento, lo spazio e l'energia. Il libro di Brandenburg, che esce solo un anno dopo le raccolte americane, segna questo passaggio.

Ad aprire *Der moderne Tanz* è Isadora Duncan, a cui è dedicata soltanto una immagine. La danzatrice indossa l'emblematica tunica in stile greco e ha le braccia, le gambe e i piedi nudi. Come una statua, posa con una gamba flessa di profilo e il busto di tre quarti, collocando il corpo nella spirale invisibile che rende dinamiche le figure nello spazio. Negli anni successivi Duncan sfrutterà con maggiore consapevo-

firme della ritrattistica teatrale londinese, con sede al 38 di Dover Street, una via in pieno West End celebre, negli anni Venti, proprio per la densità di studi fotografici.

<sup>5</sup> L'imponente collezione del White Studio Theatrical Photographs, che tra il 1903 e il 1936 ha documentato la maggior parte degli allestimenti della scena americana, è consultabile alla New York Public Library – Digital Collection, al link <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/white-studio-theatrical-photographs#/?tab=navigation>> (30/07/2022).

lezza la raffigurazione fotografica, a cui sempre si darà attraverso delle pose, ma via via più intense, sia in termini di forma, sia in termini di energia. Anche grazie alla scelta di fotografi (in particolare americani), arriverà a trasformare la posa in danza non tramite l'espressione del movimento, ma grazie alla manifestazione della presenza che renderà vibrante la sua immobilità, uno tra gli elementi più incisivi della sua invenzione di danza.

La fotografia che appare nel volume di Brandenburg è tratta da una serie realizzata dall'Atelier Elvira di Monaco tra il 1903 e il 1904, gli anni dei primi successi tedeschi della danzatrice e degli incontri importanti che avrebbero determinato il suo percorso artistico e umano. Nelle altre fotografie della serie Duncan appare in pose più articolate e dinamiche, con le braccia sollevate e il peso tutto appoggiato su una gamba piegata in avanti, avvitata in una rotazione che proietta le parti del suo corpo in direzioni diverse, con la testa di lato, il busto in avanti, le braccia indietro, oppure in equilibrio sulle mezze punte, un braccio alzato e lo sguardo proiettato verso la mano in alto<sup>6</sup>, o ancora su un solo piede, colta in un passo aggraziato ed eseguito lentamente. Sono tra le prime, e tra le poche, fotografie in studio dove Duncan propone dei frammenti di spettacoli, lavorando sulle posizioni che nella contingenza della ripresa sono per la performer l'occasione di sperimentare l'efficacia del gesto estrapolato dal flusso, un tema che le è caro considerata la forza che esercitano su di lei le immagini dell'antichità. Raccolgono una prima articolazione di gesti e atteggiamenti fondativi non tanto della tecnica quanto della cultura della danza sviluppata da Isadora, che in altre fotografie degli stessi anni figura in posa da menade nel teatro di Dioniso dove suo fratello Raymond la riprende durante il primo viaggio/pellegrinaggio in Grecia. Si tratta delle fondamenta di un linguaggio gestuale inizialmente incentrato sulla imitazione delle forme dell'arte classica e che si farà più articolato grazie alle letture, agli studi, alle relazioni con artisti, filosofi, intellettuali, ellenisti, che contribuiranno alla sua percezione della profondità delle immagini: il corpo attraversato dalle forme dell'iconografia antica che gli spettatori

<sup>6</sup> Questo scatto figura ad esempio nel volume di Hermann e Marianne Aubel *Der künstlerische Tanz unserer Zeit*, Leipzig, K. R. Langewiesche, 1928. Il libro presenta una ricca galleria fotografica in gran parte ricalcata su quelle delle diverse edizioni di *Der moderne Tanz*.

vedono apparire e scomparire nelle trasformazioni della sua figura in azione e che percepiscono come presenze evocate da un altro tempo.

L'Atelier Elvira è stata la prima attività commerciale femminile aperta in Germania. Fondata da Anita Augspurg (attrice e poi giurista) e Sophia Goudstikker (fotografa), lo studio ha costituito un luogo di riferimento per le istanze femminili tedesche di inizio secolo. Davanti all'obiettivo del duo femminista sono passate molte artiste, intellettuali, donne padrone non solo dei loro mezzi espressivi ma della loro applicazione commerciale. Augspurg, figura centrale dei movimenti emancipazionisti, omosessuale dichiarata, maestra di ginnastica, tra le prime donne a conseguire una laurea in legge, lascia presto l'attività, che Goudstikker continua a gestire, quasi sempre con socie donne, fino alla Prima Guerra Mondiale, quando sarà costretta a chiudere quello che era diventato uno dei più celebri Atelier di Monaco. La Seconda Guerra invece, coi bombardamenti, porterà via lo splendido edificio liberty che lo ospitava, progettato e decorato da August Endell.

Il passaggio di Duncan in questo studio prestigioso è emblematico sia dell'ingresso di Isadora nelle logiche promozionali – che sin dall'inizio tenta di personalizzare scegliendo con cura gli autori delle sue immagini – sia dell'ambiente con cui entra in contatto in Germania, dove trova interlocutori importanti sul piano intellettuale e artistico ma anche modelli decisivi in termini professionali e sociali<sup>7</sup>. È un passaggio simbolico dell'incontro tra la cultura tedesca e quella americana.

### *Il rapporto tra figura e sfondo: Rudolf Jobst e le sorelle Wiesenthal*

Segue la fotografia di Isadora un corposo gruppo di immagini molto diverso per tecnica e atmosfera. Presenta le istantanee che l'austriaco Rudolf Jobst ha scattato nel 1908 alle sorelle Wiesenthal, Else, Berta e Grete. Quest'ultima, come accennato, era una delle più celebri danzatrici viennesi, tanto incarnata nello spirito del valzer da diventare un nuovo simbolo di quella città. Formatasi nella tecnica del balletto, aveva trasformato il tempo in  $\frac{3}{4}$  del celebre ballo in un ritmo trascinan-

<sup>7</sup> All'influenza dei movimenti femminili tedeschi sulla visione della donna di Isadora Duncan fa cenno Patrizia Veroli in *Una pioniera del modernismo*, introduzione a Isadora Duncan, *L'Arte della danza*, Roma, Dino Audino, 2016.

te e ipnotico per la sua circolarità, amplificato dall'uso espressivo dei capelli e del volto, spesso descritto nelle cronache con gli occhi chiusi e la bocca aperta in un sorriso<sup>8</sup>. Le immagini che Jobst le scatta all'aperto congelando la velocità e la frenesia dei suoi movimenti diventano l'emblema della danza come estasi e diffondono in tutto il mondo la figura di questa moderna menade di cui la fotografia è riuscita a registrare il passaggio.

Jobst era un ritrattista viennese. Prima che i suoi scatti alle sorelle Wiesenthal vedessero una ampia circolazione, sia grazie al grande successo internazionale delle danzatrici, sia per i libri di danza su cui, a partire dalla prima edizione del volume di Brandenburg, queste fotografie vengono ripubblicate, aveva ripreso i protagonisti del teatro austriaco fotografandoli davanti a dei convenzionali fondali dipinti e con uno stile molto classico. Osservando le sue fotografie conservate negli archivi digitali<sup>9</sup> (sicuramente una piccola parte rispetto alla produzione di quello che sulle stampe appare come lo studio Rudolf Jobst & Co) lo scarto tra la ritrattistica d'attore (statica, sempre in posa e molto tradizionale) e le foto di danza (dinamiche, molto connotate stilisticamente e tecnicamente piuttosto evolute) è sorprendente<sup>10</sup>. Tra

<sup>8</sup> Cfr. Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997, p. 160. In questa ampia retrospettiva sul movimento e sulla nudità nella cultura del corpo degli anni di Weimar, Toepfer parla della danzatrice anche come esempio di consapevolezza dell'uso dell'immagine fotografica non solo in termini di promozione dei propri spettacoli, ma di amplificazione della propria efficacia espressiva (cfr. p. 358).

<sup>9</sup> Un gruppo di fotografie divise in ritratti civili e ritratti in ruolo (dove figurano Victor Kutschera, sua figlia Tilly, e poi Hansi Schopf, Vally von Brenneis e altri attori) è conservata al Theatermuseum di Vienna ed è visibile alla pagina <[https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/?query=all\\_persons%3ARudolf%20Jobst%2C%20Wien](https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/?query=all_persons%3ARudolf%20Jobst%2C%20Wien)> (30/07/2022).

<sup>10</sup> Nel 1930 Jobst avrebbe applicato il suo stile personale visibile nelle fotografie di danza anche al ritratto d'attore, realizzando la serie di primi piani all'attrice Hansi Niese, una delle maggiori interpreti della scena austriaca tra Otto e Novecento, dove il suo volto appare ingrandito come solo il cinema riusciva a fare, ma decontestualizzato da qualunque narrazione. L'attrice ride, piange, si mostra schifata, perplessa, commossa, arrabbiata, incredula, mostrando un campionario di emozioni che il fotografo raccoglie secondo una chiara strategia di montaggio, accostando tra loro le diverse espressioni. La serie, originariamente pubblicata in modo frammentario su alcuni periodici, è visibile nella galleria virtuale Getty Images che ne detiene i diritti

gli uni e gli altri scatti sembrano passati molti anni, ma alcuni ritratti in studio sono addirittura successivi, ed evidentemente standardizzati sulle richieste promozionali degli spettacoli di prosa. Il rapporto con le danzatrici trasforma lo sguardo, lo stile, le tecniche del fotografo. In un certo senso, la danza sconvolge la fotografia, almeno quella primo-novecentesca, non solo perché implica il movimento del soggetto, ma anche per il decisivo cambiamento di riferimenti estetici e culturali. Una energia giovanile e contagiosa è sprigionata dalle immagini di questi corpi liberati dai pesanti costumi di scena, semi svestiti, coi capelli sciolti, al tempo stesso padroni di ogni dettaglio dell'espressione e posseduti da una forza che li scatena e li trasfigura.

Nelle fotografie alle sorelle Wiesenthal, Jobst sfrutta le potenzialità delle riprese in esterno: la massima espressione del dinamismo corporeo e la possibilità da parte dei materiali fotografici di coglierne rapidamente i frammenti. La serie selezionata per il libro di Brandenburg può essere osservata come un esercizio di relazione tra soggetto e sfondo, laddove il soggetto è un corpo danzante e lo sfondo un paesaggio ripreso in bianco e nero. La vegetazione lontana e fuori fuoco costituisce una massa scura su cui far risaltare le zone chiare del soggetto, e separa le due fasce bianche del terreno e del cielo. In questa distribuzione tonale i corpi delle danzatrici articolano il loro disegno talvolta nitido, talaltra confondendosi coi contorni frastagliati di ciò che c'è dietro, e che nello schiacciamento ottico della fotografia diventa ciò che sta affianco, come il vicino e il lontano diventano il basso e l'alto<sup>11</sup>. La traduzione del movimento in immagine non riguarda solo l'attimo arrestato, o gli attimi registrati (ad esempio il salto congelato e la scia degli abiti leggeri) ma anche la trasformazione dei volumi nel quadro bidimensionale. Il corpo danzante abita un ampio spazio attorno a sé. A differenza del corpo in posa, quello in azione esplora l'alto, il basso,

di riproduzione: <<https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/niese-hansi-actress-austria10-11-1875-nee-fotografie-di-cronaca/541785413?adppopup=true>> (30/07/2022).

<sup>11</sup> Alcuni anni prima il francese Eugène Druet aveva affrontato gli stessi problemi fotografando in esterno Loïe Fuller coi suoi ampi teli (probabilmente attorno al 1900) e Vaclav Nižinskj (nel 1910) in varie pose e all'apice di uno dei suoi prodigiosi salti. In questo ultimo caso aveva risolto il rapporto tra figura e sfondo allontanandoli tra loro, sfruttando i riflessi della luce sui costumi brillanti per evidenziare la sagoma che si staglia sul fondo scuro e sfocato.

una sfera tridimensionale dove può spingersi fino all'elevazione e al disequilibrio.

Un gruppo di immagini di questa serie sembra manifestare la necessità di uno sfondo neutro. Nella sequenza che riprende Else Wieselth si vedono ad esempio quattro fotografie [Fig. 1]. Nelle prime due la danzatrice è accucciata a terra e il suo movimento trasforma la figura ridisegnata dall'ampia gonna che si gonfia e fa scomparire la parte inferiore del corpo. Solo la testa e le braccia emergono dalla massa scura che mette insieme la ricerca sulle forme geometriche (che accomuna le diverse arti grafiche del periodo) e il gusto del drappeggio (che sin dall'antichità movimenta le immagini e restituisce loro una impressione di volume). Jobst riprende la danzatrice dall'alto in modo che questo disegno si stagli sul terreno chiaro e non interferisca con lo sfondo scuro degli alberi che ne frastaglierebbero i contorni. Problema che si pone nell'altra coppia di fotografie, dove la danzatrice è in piedi, in due pose simili, con lo stesso abito che si muove e riflette la luce. Nell'immagine di destra Else si confonde con lo sfondo, che presenta toni di grigio molto simili a quelli della sua figura. Nell'altra il gesto è leggibile grazie al fondo bianco compatto su cui si stagliano la sua azione e l'ombra del suo corpo in basso a sinistra. All'apparenza, la foto sembra ripresa in esterno come quella che la affianca nella pagina. Non solo i costumi e i movimenti, ma la luce sembra la stessa. Se è così, l'immagine è stata ritoccata a mano e la figura scontornata, come si usava fare sia nella fotografia artistica, che trasformava l'immagine riproducibile in un pezzo unico simile a un dipinto, sia nella fotografia commerciale per abbellire il soggetto, e nel caso dei danzatori ripresi in studio per cancellare imbracature e appoggi con cui mimavano pose acrobatiche. Negli scatti in esterno a Else Wieselth il ritocco manuale, se di questo si tratta, serve a Jobst non per simulare il movimento, ma per renderlo leggibile.

L'immagine più celebre della serie – già evocata nel paragrafo precedente – riprende Grete in posa da menade, con la schiena arcuata, la testa riversa indietro e la gamba destra sbilanciata in avanti [Fig. 2]. Anche qui, è la gestione dei toni tra figura e sfondo a rendere leggibile l'azione: l'abito scuro si disegna sul bianco terreno assolato, su cui si proiettano anche l'ombra del corpo e la cascata di capelli sciolti, mentre la linea bianca del collo e del viso si stagliano sulla massa scura della lontana vegetazione in ombra e fuori fuoco. Tale equilibrio tra

bianchi e neri è difficile da realizzare nella concitazione delle riprese ed è frutto di una accurata preparazione, di una scelta di spazi e di traiettorie, della costruzione di una scena su cui la danza si può tradurre in immagine senza perdere il suo dinamismo. Questa fotografia può essere considerata una matrice. Per la posa da menade, che ispira le pratiche e i discorsi della danza e si fissa qui nel linguaggio moderno dell'immagine fotografica; per il movimento interno, sia della figura che dell'alternanza di toni che ne rende visibile ogni dettaglio; per il movimento dell'immagine in sé, che migra in diversi repertori e fa da modello ad altre sperimentazioni. Una copia di questa immagine (riprodotta su lastra trasparente adatta alla proiezione) figura ad esempio nell'archivio di Arnold Genthe, protagonista della fotografia di danza in America, tedesco di origine, che può aver visto e letto il libro di Brandenburg già nella sua prima edizione, usandolo come riferimento per le fotografie raccolte nel suo noto fotolibro sulla danza di cui diremo più avanti. Genthe ha conservato o riprodotto questa fotografia, tra le pochissime collezionate nel suo archivio che non siano state scattate da lui. Probabilmente la ha osservata singolarmente e nella sequenza del libro, sperimentando questa doppia efficacia dell'immagine nella sua versione assoluta, che ingrandisce e isola il fenomeno raffigurato, e nel montaggio che costruisce una esperienza composita della visione della danza. Celebre per le proiezioni che impreziosivano le sue conferenze, Genthe utilizzava sicuramente questa immagine come esempio dell'influenza dell'Antico sulla danza e delle sue moderne tecniche di raffigurazione.

Attraverso la circolazione delle immagini emerge una doppia direzione. Se le fotografie, i libri e altri prodotti culturali europei contaminano le pratiche d'oltreoceano costituendo i modelli dell'arte moderna, dall'America giungono in Europa molte danzatrici che svolgono un ruolo fondamentale nella reinvenzione dell'arte coreutica e che proprio nelle capitali del vecchio continente trovano il terreno ideale alla definizione delle loro esperienze poste al confine tra forme di spettacolo e linguaggi artistici. Abbiamo accennato al caso emblematico di Isadora Duncan, ma nel libro di Brandenburg trova spazio un'altra pioniera, Ruth St. Denis, che nella sessione fotografica appare in una serie dal titolo *Yoga* realizzata dallo studio Veritas. Il nome dell'atelier cela Stephanie Held-Ludwig (deportata durante il nazismo e morta in un campo di sterminio nel 1943), allora sposata col Dottor Arthur Lu-

dwig, tra i fondatori del primo gruppo psicoanalitico di Monaco i cui partecipanti, tutti protagonisti della vita intellettuale della città, animano le serate della coppia, e le giornate della fotografa, da cui si fanno ritrarre e di cui frequentano lo studio come avamposto della socialità artistica e mondana.

Le quattro immagini di Ruth St. Denis raccolte in *Der moderne Tanz*, tutte realizzate in interno con costumi sofisticati e pose che rimandano a una gestualità cerimoniale, arrivano dopo le corse e in salti all'aria aperta delle sorelle Wiesenthal, e precedono altre fotografie in interno che riprendono la svedese Sent M' Ahesa, anche lei, come St. Denis, con l'ombelico scoperto, e anche lei nelle pose dell'iconografia egizia, da cui trae ispirazione non solo per i costumi e le movenze, ma per le trasformazioni in figure a metà tra umano e animale e per la sperimentazione sulle torsioni fisiche che proiettano il corpo in diverse direzioni contemporaneamente. A scattare le fotografie è Wanda von Debschitz-Kunowski, ancora una donna, sintomo della rapida emancipazione nella Germania di inizio secolo che vede una diffusa presenza delle donne nel commercio, nei mestieri, nelle attività artistiche, ma anche della fotografia femminile come fenomeno precoce e peculiare di un linguaggio visivo moderno, il cui sviluppo procede parallelo all'ingresso delle donne nella vita culturale. La danza, un'arte a netta prevalenza femminile, è un soggetto interessante in questo incontro tra professioniste e sperimentatrici che usano e raccontano il corpo da una prospettiva inedita rispetto ai decenni precedenti<sup>12</sup>.

*Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Il disegno, la fotografia e la circolazione delle immagini*

Le fotografie che seguono sono dedicate alla scuola di ritmica di Jaques-Dalcroze. Sono tre, tutte scattate in esterno a quattro ritmiste raffigurate nella versione danzata del metodo dalcroziano: con le ampie tuniche attraversano una scena bucolica dove l'ombra dei rami de-

<sup>12</sup> La fotografia femminile è stata negli ultimi anni oggetto di grandi mostre e studi specifici. Sul suo utilizzo performativo nella generazione a cavallo tra i due secoli si veda Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Bologna, Atlante, 2007.

gli alberi macchia il candore dei loro abiti leggeri, oppure si tengono per mano in un passo laterale che le dispone come in un fregio davanti alle acque calme del mare o di un lago, infine saltano, come delle moderne grazie, “verso l’ideale”, come recita il titolo della foto originale omissa in questa versione raccolta nel libro, dove non figura neanche il nome del fotografo, lo svizzero Frédéric Boissonnas [Figg. 3-4]. È una mancanza strana, essendo il fotografo proprietario di uno studio passato di padre in figlio, il cui nome era noto a Ginevra e si andava imponendo sulla scena della fotografia europea grazie al suo impegno che andava bel al di là dell’applicazione commerciale. Il fotografo della ritmica, che aveva illustrato i libri di Dalcroze e ripreso in varie fasi la messa a punto del suo metodo<sup>13</sup>.

La fotografia delle tre ragazze che saltano conosce una circolazione capillare e, come altre raccolte in *Der moderne Tanz*, diventa presto l’immagine stessa della danza, una sorta di allegoria in cui confluiscono tutti gli elementi della cultura coreutica di inizio secolo al di là delle differenze di stili. Figura nei repertori e negli archivi più disparati a dimostrazione non solo del potere delle immagini di diffondersi e circolare, ma anche del movimento delle persone che passano da una scuola all’altra portando con sé esperienze, tecniche, materiali, documenti, relazioni. Oltre che in riviste e volumi dove è contestualizzata e affiancata a testi e ad altre immagini, questa fotografia appare infatti sfusa, talvolta priva di riferimenti, in diverse collezioni private. Una copia ad esempio è conservata nel fondo iconografico dedicato a Isadora Duncan presso la Bibliothèque nationale de France<sup>14</sup>: priva di riferimenti, non è noto come sia confluita in questa raccolta tutta incentrata sulle immagini della danzatrice americana. Un’altra appare nella Fondazione Monte Verità, della cui esperienza questa fotografia è diventata un simbolo, pur provenendo da un altro contesto. A generare l’innesto è Suzanne Perrottet, nel cui fondo è conservata una copia<sup>15</sup>. Prima di seguire Rodolf Laban ad Ascona, Perrottet era stata allieva di Dalcroze e poi insegnante di ritmica e guida di quelle che sarebbero

<sup>13</sup> Simona Silvestri ha ricostruito la traiettoria di questo fotografo nel saggio *Le fotografie del sistema dalcroziano: l’Atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo* incluso nel presente Dossier.

<sup>14</sup> BnF – Département des Arts du spectacle, ICO-Per- 8426.

<sup>15</sup> Il fondo è conservato presso il Kunsthaus di Zurigo.

presto diventate danzatrici importanti, come Mary Wigman e Marie Rambert. E ancora nell'archivio di quest'ultima<sup>16</sup>, figura una fotografia che la riprende da sola nello stesso luogo, con la stessa luce e in una posa simile alla fotografia delle quattro ragazze, evidentemente scattata nella stessa circostanza.

Nel libro di Brandenburg (sempre in riferimento alla prima edizione) quelle sull'istituto di Dalcroze sono tra le pochissime fotografie senza autore. Per contro, il capitolo dedicato alla ritmica è ampiamente illustrato da disegni che Brandenburg, come fa anche in altre zone del libro, dissemina tra le pagine, mantenendo con questo genere di illustrazioni una prossimità tra immagini e testo.

All'inizio del Novecento il disegno e la fotografia sono i principali strumenti di annotazione del movimento e della danza. Inizialmente considerati propedeutici alla sua raffigurazione artistica in lavori più compiuti come quadri e sculture, vengono presto percepiti dai loro stessi autori e dagli editori, dai danzatori, dai galleristi, come opere autonome, fedeli alla danza proprio per la loro immediatezza: una sorta di incompiutezza che gli permette di conservare la transitorietà del corpo danzante<sup>17</sup>. Nel libro di Brandenburg l'apparato grafico raccoglie i contributi di diversi disegnatori, come Jules Grandjouan, caricaturista francese legato all'anarco-sindacalismo che Isadora Duncan aveva salvato dall'arresto proponendogli di rifugiarsi nella scuola diretta in Germania da sua sorella Elizabeth. Lì Grandjouan, che tante volte aveva disegnato Isadora, testimonia del lavoro delle allieve, della trasformazione dei loro corpi, della dimensione dell'esercizio ripetuto che può osservare a più riprese e che lo potrà a immaginare Accademie di Belle Arti che invece di installare dal vivo corpi statici e passivi simulassero la sala di danza per far muovere i modelli ritraendoli pieni di energia<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Una parte dell'archivio è digitalizzata nel progetto Rambert at 90 Galleries, visibile al link <<https://www.rambert.org.uk/explore/rambert-archive/90gallery/>> (30/07/2022).

<sup>17</sup> Ho approfondito il rapporto dei disegni con le fotografie da cui spesso sono tratti, ricostruendo i profili di alcuni artisti che hanno disegnato Isadora Duncan e Vaclav Nijinskij, nel volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

<sup>18</sup> Grandjouan ne parla nell'articolo *La rythmique et la danse*, «L'Art et les artistes», Février 1920, pp. 214-218.

Grandjouan figura nel libro di Brandenburg con due disegni sulla scuola tedesca di Elizabeth, che rappresenta in Germania la più concreta derivazione del passaggio della danzatrice americana. Sulla scuola non ci sono fotografie nel libro, ma questi due gessetti su foglio scuro rendono l'idea della visione: delle tuniche leggere appena tratteggiate amplificano le corse e il salto. Due giovani, in tutto simili alle ragazze riprese nella scuola di Dalcroze, si tengono per mano con le braccia sollevate in alto nel pieno di uno slancio che le coglie in dinamica, anche loro incarnando quella iconografia delle Grazie che useranno in modo consapevole nella fase più matura della loro carriera, quando gireranno il mondo come Duncan Dancers.

I disegni che illustrano il capitolo dedicato alla scuola di Jaques-Dalcroze mostrano l'altro volto della sperimentazione sulla ritmica: non figurano le ragazze in tunica associabili agli esercizi di danza libera e portatrici dell'impronta dell'Antico, ma tante giovani (o sempre le stesse in posizioni diverse poste in sequenza) con le tute corte e aderenti che enfatizzano la dimensione ginnica del metodo. I disegni sono di Hugo Böttinger, pittore cecoslovacco che ha diviso la sua produzione tra i dipinti a olio e le caricature pubblicate come Dott. Desiderius. Membro del gruppo artistico Manes, Böttinger dedica molti disegni agli studi di movimento ritmico, che sfociano, almeno nell'ordine di montaggio che ne fa Brandenburg, in immagini di gruppo dove i corpi rendono visibili le partiture sinfoniche. Nella scelta e nell'ordine dei disegni si assiste a un crescendo sia di presenze che di intensità dei movimenti, e a un passaggio dagli esercizi alle traduzioni sceniche che senz'altro il disegnatore ha visto all'Istituto di Hellerau. Ed è col disegno di una dimostrazione allestita in quel luogo che si chiude il capitolo su Dalcroze. Riproduce fedelmente una fotografia scattata lì nel 1912, ed è firmato dalla illustratrice e pittrice Dora Brandenburg-Polster, moglie di Hans [Figg. 5-6].

Dora collabora al volume anche con dei disegni che raffigurano Alexandre Sacharoff, danzatore proveniente dalle arti visive e anche lui autore di alcuni schizzi pubblicati nel libro, e Gertrud Leistikrov, la danzatrice da cui, secondo la ricostruzione di Jacobien de Boer<sup>19</sup>, Hans

<sup>19</sup> Jacobien de Boer, *'Sie lieber Hans Brandenburg'. Gertrud Leistikow and Hans Brandenburg, «Dance Research»*, vol. 34, n. 1, 2016, pp. 30-46. Restituendo l'idea di un libro *in progress*, che coglie la danza moderna allo stato nascente, l'autore

Brandenburg avrebbe iniziato il lavoro su *Der moderne Tanz*. Vedendola danzare nel 1911, allo scrittore sarebbe apparso con chiarezza il potenziale espressivo della danza e il suo legame con la musica, con lo spazio, col dramma. La produzione grafica di Dora Brandenburg-Polster su Gertrud Leistikrov riflette questo interesse mostrando la vicinanza e la continuità dell'osservazione. Si tratta di 21 disegni che vanno dagli studi di movimento, dove si vede la figura riprodotta più volte nel foglio in posizioni leggermente differenti, alle sequenze di partiture, come il fregio che la raffigura in sei momenti da destra verso sinistra: in ginocchio, progressivamente col busto sollevato e la schiena in arco e poi di nuovo accucciata [Fig. 7]. Alla posa centrale – momento cruciale di questa breve sequenza – è dedicato anche un disegno ambientato in teatro: invece del neutro sfondo bianco del foglio appare un fondale scuro semi aperto, una forte luce sulla performer, l'atmosfera della scena. Altri disegni sembrano raffigurare sia le versioni di studio che quelle teatrali dove gli spettacoli (di cui sono riportati i titoli in didascalia) sono riconoscibili anche dai costumi e dalle maschere con cui Leistikrov trasformava il suo corpo. Alcuni disegni denunciano anche qui l'utilizzo del modello fotografico sia per l'uso delle ombre, che in quegli anni caratterizzava la ricerca fotografica, sia per la prospettiva, che mostra la danzatrice vista dall'alto.

Dora Brandenburg-Polster dedica anche dei disegni a Ellen Tells, di nuovo proponendo sia la dimensione della danza come spettacolo che come lavoro sul corpo. La tecnica e l'arte. Il movimento e la danza.

*La fotografia di danza in studio. La posa, la pantomima, il movimento*

Tornando alla galleria fotografica del volume di Brandenburg, le tavole successive al passo delle quattro ritmiste come Grazie che saltano “verso l'ideale” raffigurano i Balletti Russi e sono tutte opera di Emil Otto Hoppé, tedesco attivo a Londra dal 1902 e considerato uno dei maggiori ritrattisti di inizio secolo. Gli scatti sono tratti dal

fa un confronto tra le tre edizioni di *Der moderne Tanz* ricostruendo gli incontri con danzatori da cui scaturisce l'inserimento di nuovi capitoli, come quelli su Laban e Mary Wigman assenti nella prima edizione, presenti nella introduzione della seconda, e protagonisti di specifici capitoli nella terza.

portfolio che Hoppé aveva pubblicato nello stesso anno, il 1913, col titolo *Studies from the Russian Ballet*<sup>20</sup>. Vi figurano Tamara Karsavina, Adolph Bolm, Sof'ja Fëdorova e Anna Pavlova (che nel 1913 già non più parte dell'ensemble). I ballerini, molto abituati alla fotografia commerciale<sup>21</sup> e famosi per le loro capacità espressive oltre che per il virtuosismo tecnico, sfoggiano pose plastiche e dedicano all'obiettivo espressioni caricate traducendo la danza in pantomima.

La serie successiva a quella della compagnia di Djaghilev è dedicata a Clotilde Von Derp, e illustra la rivoluzione della raffigurazione della danza di cui il volume di Brandenburg si fa veicolo: l'ingresso, nell'immagine e nello studio del fotografo, del movimento reale del danzatore. La prima fotografia, scattata da Stephanie Held-Ludwig, mostra la giovane – che aveva debuttato già da tre anni ed era apparsa con grande successo in una produzione di Max Reinhardt – con gli occhi chiusi, il peso su una gamba e l'altro piede appena appoggiato a terra, il busto inclinato verso destra e le braccia piegate coi pugni poggiati sui fianchi, ad altezze diverse. Un vestito chiaro con una fresca fantasia, le maniche al gomito e la gonna a ruota stretta alla vita, scende morbido fino alle caviglie. Nelle fotografie della tavola successiva, Clotilde è colta mentre gira su una gamba, l'altra sollevata in dietro, la testa inclinata e la gonna, mossa, disegna una campana attorno alle gambe scoprendole fino al ginocchio. È lo stesso vestito, che nello scatto ancora successivo si arrotola sulle gambe mostrando l'istante in cui il giro è completato e il corpo inizia a muoversi nella direzione opposta, dove la gonna lo segue in ritardo, e si gonfia nella terza fotografia che scompone questo movimento [Fig. 8]. Clotilde ride, e

<sup>20</sup> Il libretto, edito per la Fine Art Society London, raccoglieva 15 fotografie, di cui 13 scattate da Hoppé tra il 1911 e il 1912 nel suo studio londinese, e due di Auguste Bert, il fotografo ufficiale delle stagioni parigine dei Balletti Russi fin dal debutto del 1909, che riprendono Nižinskij in *Shéhérazade* e in *Le Spectre de la Rose*. Hoppé inserisce le sue fotografie malgrado abbia fotografato anche lui Nižinskij, ma ottenendo uno strano ritratto, molto ravvicinato, dove il danzatore, come colto di sorpresa, appare con gli occhi semichiusi e il trucco pesante, in una espressione lontana dalla magia dei personaggi di cui era interprete.

<sup>21</sup> Le stagioni parigine dei Balletti Russi erano accompagnate da massicce campagne promozionali dove le illustrazioni ricoprivano un ruolo importante. Per avere degli esempi si vedano i numeri che «Comœdia illustré» dedica alla compagnia dal 1909 al 1913, dove figurano articoli, disegni, bozzetti di scena, e decine di fotografie utilizzate graficamente nei modi più diversi.

danza. Le fotografie in dinamica sono di Hugo Erfurth, il più noto tra i fotografi raccolti nel libro di Brandenburg<sup>22</sup>. Lo sfondo è chiaro e neutro. Nessun fondale dipinto che arriva sotto i piedi della performer. Si vede lo stacco tra il pavimento scuro e la parete chiara su cui il corpo proietta l'ombra. Nessuna illusione dello spettacolo, ma la realtà del movimento. Una figura che da una pagina all'altra, letteralmente, si anima. Seguono altri scatti con altri costumi, e subito dopo inizia la serie su Alexander Sacharoff, che proprio dal 1913 inizia a esibirsi con Clotilde con cui formerà una longeva coppia d'arte e di vita e con la quale unirà le istanze artistiche dei pittori russi riuniti a Monaco con le tendenze della nascente danza espressionista e del teatro tedesco.

La serie su Alexander, che vedrà significativi cambiamenti nell'edizione successiva del libro, si apre con una difficile posa plastica in cui il danzatore è sulle mezze punte e con le gambe flesse, di profilo, la schiena arcuata e la testa china in avanti, le braccia sollevate in alto, e un abito di foggia antica. La tensione del corpo, i muscoli delle gambe, delle braccia e di una parte del torso nudi, il disegno della posa e l'abbigliamento portano nello studio del fotografo e nel corpo vivo del performer l'iconografia dell'antica Grecia. Lo scatto fa parte di una serie realizzata probabilmente nel 1910, e di cui nel 1912 era stato pubblicato un estratto insieme con un gruppo di immagini su danze di ispirazione rinascimentale che illustravano un articolo di Gerard Amundsen sulla rivista «Deutsche Kunst und Dekoration»<sup>23</sup>. Anche queste sono riprese da Brandenburg, che riporta come autore H. Hoffmann. Malgrado le diverse decifrazioni della iniziale<sup>24</sup>, si tratta

<sup>22</sup> Tra quelli che figurano in *Der moderne Tanz*, Erfurth è anche il fotografo più studiato. Celebre ritrattista, ha dedicato alla danza una parte significativa della sua produzione, e ha formato una generazione di fotografe molto interessate all'arte coreutica. Su tale linea di trasmissione rimando a Sara Morassut, *Tanzphotographie. La scuola tedesca in La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, Roma, Editoriale Idea, 2020, pp. 125-169.

<sup>23</sup> Gerard Amundsen, *Alexander Sacharoff und sein Tanz*, «Deutsche Kunst und Dekoration», n. 30, 1912, pp. 204-205.

<sup>24</sup> Frankie Dytor ad esempio, nel saggio *Decadent Historicism on Stage: Trans History and Alexander Sacharoff's Renaissance Dances* («Volupté: Interdisciplinary Journal of Decadence Studies», vol. 4, n. 2, 2021, pp. 38-63: 41), scioglie l'iniziale col nome Hans, che nella Monaco di quegli anni ci sembra corrispondere solo al celebre pittore espressionista di cui non è documentato l'utilizzo della fotografia in studio.

con ogni probabilità di Heinrich Hoffmann, un fotografo molto attivo a Monaco dove si era trasferito nel 1906 dopo aver viaggiato e lavorato in vari studi fotografici, tra cui quello londinese di Emil Otto Hoppé. Ritrattista e fotogiornalista, la sua produzione degli anni Dieci resta sommersa sotto la grande mole di immagini che lo vede testimone d'eccezione dell'avvento al potere di Hitler, di cui dagli inizi degli anni Venti diventa il fotografo personale. Autore di decine di scatti dedicati al Terzo Reich, dai ritratti ai grandi eventi pubblici, Hoffmann riprende il Führer in moltissime circostanze sia posate che documentarie. Sono sue anche le immagini delle prove dei suoi discorsi dove Hitler, appena uscito di prigione nel 1925, sperimenta l'efficacia dei suoi gesti immaginandoli destinati alle grandi folle che lo vedranno da lontano.

Altri scatti a Sacharoff sono firmati da G. Puschtivoi, su cui non è stato possibile reperire informazioni. L'ampliamento dell'apparato visivo sul danzatore sarà una caratteristica della seconda edizione di *Der moderne Tanz*, dove Brandenburg aggiunge le fotografie di Hanns Holdt.

Un ultimo gruppo di fotografie chiude il libro nell'edizione del 1913. Tre, stampate a pagina intera, sono il frutto della collaborazione tra Erfurth e Gertrud Leistikrov e sintetizzano gli elementi tecnici e stilisti sia del fotografo, che scatta in interno in dinamica cogliendo il corpo sospeso in aria nel pieno del salto, sia della danzatrice, che gira, carica il movimento e spicca il volo nello spazio ristretto della sala posa. Portando i danzatori in interno, Erfurth trasforma gli errori tecnici in scelte stilistiche: il mosso, l'ombra, l'alternanza nel soggetto di punti nitidi e zone fuori fuoco che restituiscono la tridimensionalità anche nello spazio ristretto dello studio. Questi diventano i tratti distintivi del racconto visivo della danza che nelle edizioni successive del libro di Brandenburg, mostrerà una vitalità e una energia amplificate

Patrizia Veroli riporta le immagini sotto il nome, sempre abbreviato, H. H. Hoffmann (in *Clotilde e Alexandre Sakharoff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche*, Bologna, Bora, 1991). Gli studi più recenti, riportando le informazioni dei documenti conservati nel fondo Sacharoff al Tanzarchive di Colonia, indicano il nome di Heinrich senza però fornire alcun riferimento biografico (cfr. *Tanzfotografie: Historiografische Reflexionen der Moderne*, hrsg. von Tessa Jahn, Eike Wittrock, Isa Wortelkamp, Bielefeld, Transcript Verlag, 2015, e *Bodies of Evidence. Ethics, Aesthetics and Politics of Movement*, edited by Gurur Ertem, Sandra Noeth, Vienna, Passagen Verlag, 2018).

dall'ingresso del nudo e della danza in natura, tracce dell'esperienza di Monte Verità di cui lo scrittore è stato un testimone attivo.

Anche della Leistikrov aumenteranno le immagini nelle edizioni successive del libro, e anche in questo caso attraverso l'inserimento delle fotografie di Holdt, che la riprende in modo molto diverso da Erfurth, in atteggiamenti meno dinamici ma molto densi dal punto di vista compositivo: la figura grande quanto l'inquadratura, il volto espressivo e la testa, il busto, il bacino e le mani proiettati tutti in direzioni diverse, come a disegnare una mappa di movimenti possibili e portando il dinamismo nella composizione più che nell'azione fisica.

Oltre all'aumento dei danzatori e al progressivo arricchimento del volume, che vede l'inserimento di nuovi capitoli e l'ampliamento dell'apparato fotografico che passa dalle 71 immagini del 1913 alle 126 del 1917 (e 123 del 1921), ci sono dei cambiamenti sostanziali negli stili, nelle tecniche e nelle tipologie delle fotografie inserite. Appaiono ad esempio degli scatti a esposizione multipla, che sperimentano la raffigurazione del movimento nello sdoppiamento della figura, e le fotografie degli esercizi, che riprendono allievi in sala (ad esempio di Laban) durante la creazione di movimenti e gruppi plastici.

La dimensione dell'allenamento e la sfumatura del confine tra danza e ginnastica, tra pratiche somatiche e tecniche della scena, caratterizza i cambiamenti del libro e i percorsi dei fotografi che partecipano all'ampliamento delle esperienze e delle visioni di cui il volume registra gli sviluppi nel corso di quasi un decennio. La presenza di Holdt è emblematica in questo senso, e connette l'immagine della danza a due territori vicini per pratiche e per influssi culturali: quello della ginnastica, che lui raffigura attraverso gli esercizi del metodo di Rudolf Bode, e quello dell'Antico, di cui Holdt fotografa i resti nell'ottica di una trasformazione dell'archeologia in oggetto fotografico<sup>25</sup>.

Chiudono la prima edizione del libro due fotografie anonime che riprendono Ellen Tels da sola in una sofisticata posa che sconfinava nella fotografia di moda, e poi in una composizione corale dove un insieme di presenze sparse nello spazio appaiono bloccate ciascuna in una espressione plastica, quasi a simulare la formula dello stesso corpo replicato a indicare lo spostamento nello spazio: un montaggio del

<sup>25</sup> Su questi temi rimando al contributo di Raimondo Guarino *L'immagine e la luce dell'archetipo* raccolto nel presente Dossier.

tempo, se leggiamo l'immagine come una successione di istanti in cui appare sempre lo stesso corpo in pose diverse, o dello spazio, se osserviamo le diverse prospettive da cui ogni figura è colta porgendo all'obiettivo un lato diverso. È quello che accadeva nelle raffigurazioni antiche, dove i fregi di donne danzanti potevano essere una metafora dello spostamento della figura nello spazio, o lo schiacciamento di un cerchio rappresentato in assenza di profondità. Sarà l'illusione prospettica a restituire l'illusione di un volume, a tradurre le linee in cerchi, le pose in azioni collocate nello spazio. Anche l'edizione del 1921, l'ultima di *Der moderne Tanz*, si chiude su una immagine (anonima) di gruppo. Riprende il Munchener Tanzgruppe in una scena dal titolo *Primavera*. Presenta tre giovani avvolte in tuniche leggere nelle pose e nel cerchio delle Grazie del celebre dipinto di Botticelli, una delle fonti di ispirazione più diffuse della danza moderna di inizio Novecento. Il dipinto è una testimonianza del ritorno dei modelli e dei temi antichi nelle epoche moderne, e segna l'arrivo del movimento nel quadro, raffigurando istanti e scene asincrone, facendo danzare le immagini prima che queste diventassero le sorgenti della nuova danza.

#### *L'amore per il vento. Accenni al modello botticelliano*

La fotografia e la danza di inizio Novecento, o almeno le loro declinazioni artistiche, condividono gli stessi modelli. L'una in cerca di codici, di una tradizione e di un passato nobile, l'altra attratta dai valori simbolici di cui le immagini sono portatrici, questi due linguaggi opposti, basati sull'arresto e sullo sviluppo del movimento, guardano all'arte figurativa del passato individuando le stesse matrici, in parte partecipando a una cultura diffusa che, anche sul piano filosofico, scientifico, antropologico, diffonde un culto dell'antico, in parte riconoscendo dei precedenti all'annosa questione della raffigurazione dei fenomeni transitori. Le immagini che con diverse tecniche e scopi hanno saputo sigillare il flusso del tempo, la caducità delle passioni, del corpo e della vita, sono le matrici degli artisti moderni (che dispongono di tecniche evolute le quali forniscono risposte nuove ad antiche domande) e dei performer, impegnati nella ridefinizione del movimento in quanto forma espressiva. In particolare rispetto all'interesse verso la cultura antica, le immagini si pongono anche come custodi della danza

e dei suoi significati sociali e spirituali, oggetti che assorbono il tempo breve del loro presente e lo trasportano nelle diverse epoche attraversando il tempo lungo della storia.

Le figure della *Primavera* di Sandro Botticelli, che tra Otto e Novecento costituiscono l'oggetto di letture che evidenziano questi aspetti, dall'influenza dell'antico alla raffigurazione del movimento come sintomo e presagio di una scrittura del tempo<sup>26</sup>, sono tra le più citate e ricorrono nei documenti della danza moderna. Basti l'esempio di un volume piuttosto noto in Francia che ancora nel 1935, in una sintesi delle esperienze coreutiche che in poche mosse unisce l'antichità, il Rinascimento, l'Oriente, lo sviluppo del Balletto e la danza moderna, ricorre allo stesso repertorio iconografico dei decenni precedenti. Si tratta di *Danse* di Francis De Miomandre<sup>27</sup>, che presenta in copertina un montaggio di figurine scontornate che riproducono il rilievo di una menade, un dipinto della ballerina settecentesca La Camargo, e una fotografia di Nižinskij. Illustrato da 152 immagini (inserite nelle 64 pagine complessive del libro), il volume mostra nella quarta di copertina un dettaglio del dipinto botticelliano, di cui isola proprio il cerchio delle tre Grazie.

Negli stessi anni, a meno di un decennio dalla morte della loro celeberrima maestra, le allieve di Isadora Duncan (a cui Fenand Divoire aveva attribuito il felice nomignolo di Isadorables) usavano quella immagine come modello del loro lavoro in ensemble e si facevano fotografare in trio richiamando esplicitamente quel cerchio magico e tenendo conto anche delle sue versioni originarie, quando cioè le Grazie venivano raffigurate una di fronte, una di schiena, e una di profilo, in pose statiche intrecciate tra loro, a raffigurare il dare, il ricevere, il restituire. Il Rinascimento aveva trasformato tale circolo in una sorta di mistero consegnando alla modernità una visione trasfigurata ed esote-

<sup>26</sup> Mi riferisco naturalmente agli studi di Aby Warburg che nel 1893 dedicò la sua Tesi di Dottorato ai due dipinti mitologici di Botticelli, *Nascita di Venere* e *Primavera*, inserendoli nella cultura del loro tempo e leggendovi le sopravvivenze dell'antico non solo in termini formali. Sulla riscoperta di Botticelli e l'influenza della sua opera nel segno di un estetismo a cui Warburg reagisce con i suoi studi, si veda Frank Kermode, *La riscoperta di Botticelli*, in *Forme d'attenzione. La fortuna delle opere d'arte*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 11-41 (ed. or. Chicago, The University of Chicago Press, 1985).

<sup>27</sup> Francis de Miomandre, *Danse*, Paris, Flammarion, 1935.

rica del modello antico, la quale avrebbe contribuito alla diffusione – a cavallo tra Otto e Novecento – dell'interesse verso la cultura greca, i suoi misteri e i suoi riflessi nel tempo<sup>28</sup>.

Duncan era stata tra le prime danzatrici a utilizzare il quadro di Botticelli come fonte di ispirazione e strumento di creazione coreografica. Nei primi successi europei, danzando nel circuito delle gallerie d'arte londinesi, aveva proposto un Idillio ispirato alla *Primavera* che poi avrebbe tenuto in repertorio diversi anni, proponendolo anche al pubblico tedesco<sup>29</sup>. Nella sua autobiografia (un volume controverso uscito nel 1927 subito dopo la sua tragica scomparsa), la danzatrice racconterà della visione del dipinto come di una esperienza estatica.

Inspired by this picture, I created a dance in which I endeavoured to realise the soft and marvellous movements emanating from it; the soft undulation of the flower-covered earth, the circle of nymphs and the flight of the Zephyrs, all assembling about the central figure, half Aphrodite, half Madonna, who indicates the procreation of spring in one significant gesture. I sat for hours before this picture. I was enamoured of it<sup>30</sup>.

Il linguaggio, come sempre negli scritti di e su Isadora Duncan, è enfatico, ma l'idea che una danzatrice lavori per realizzare i movimenti emanati da una immagine fissa è indicativa di uno sforzo di incorporare le raffigurazioni e di un rapporto con le immagini che penetra la loro superficie e travalica la fascinazione estetica. Innamorarsi di un quadro significa lasciarlo agire sul corpo, sul pensiero, sulle emozioni.

Anche la canadese Maud Allan, che in Europa aveva raccolto grandi successi (e molto clamore per un processo che la aveva vista

<sup>28</sup> Scrive Edgar Wind sulle interpretazioni quattrocentesche di questa figura: «La placida immagine delle *Tre Grazie* dette appiglio a una teoria di notevole tortuosità. Nessun altro gruppo antico, forse, ha così tenacemente attratto l'immaginazione allegorica, o è servito altrettanto bene a nascondere e conservare, come un vaso dall'aspetto innocente, una qualche pericolosa alchimia della mente». Cfr. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971 e successive edizioni, p. 33 (ed. or. London, Faber & Faber, 1958).

<sup>29</sup> Si veda su questo, e in particolare sulla reazione di Aby Warburg a una performance berlinese di Isadora Duncan, Linda Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, «Biblioteca Teatrale», n. 78, 2006, pp. 91-132.

<sup>30</sup> Isadora Duncan, *My life*, New York, Boni and Liveright, 1927, p. 113.

protagonista a Londra nel 1918) parla del quadro nella sua autobiografia *My life and dancing*, pubblicata già nel 1908, l'anno del debutto di *Vision of Salomè*, la sua interpretazione più celebre.

Perhaps of all the great painters whose works I have studied, Botticelli has influenced me the most. His lyrical imagination, his love of the wind and all things that the wind stirs – trees, draperies, floating hair – so wonderfully expressed in his paintings, and his pure love of the human form, never defiled by a descent to meretricious art, had deeply impressed themselves upon me<sup>31</sup>.

L'amore per il vento e per la forma umana, il dialogo tra un elemento che muove e uno che si muove, diventano all'inizio del Novecento la chiave della sperimentazione sul ritmo e sul movimento, e sulle strategie per renderli visibili e duraturi attraverso l'immagine fissa.

Il fotografo che più ogni altro fa sua questa lezione è Arnold Genthe, il quale compie il percorso inverso a quello delle danzatrici di inizio secolo: dall'Europa all'America, dal vecchio al nuovo mondo, dalla conservazione all'esplorazione. Genthe è un intellettuale. A distoglierlo dalla cultura accademica a cui è destinato in Germania è l'incontro con la vivacità dell'ambiente artistico californiano e in particolare con la fotografia. È un incontro che amplia il dialogo tra fotografia e libri portandolo al di là dell'utilizzo delle immagini come illustrazioni di testi e del libro come album o catalogo. Pioniere della fotografia di danza<sup>32</sup> in America, l'avventura artistica di Genthe contribuisce alla nascita di un nuovo oggetto culturale che vede il libro come punto di convergenza tra le ricerche sul corpo e quelle sull'immagine, e tra il patrimonio figurativo del passato e la nascente cultura moderna.

Oltre ai periodici, alle brochure illustrate, a tutti quei materiali che i danzatori utilizzano per promuoversi e diffondere le loro proposte artistiche e pedagogiche, oltre ai volumi di scrittori dove le fotografie conquistano sempre maggiore spazio e rilievo, il fotolibro si inserisce come evoluzione del portfolio che diversi fotografi avevano sperimen-

<sup>31</sup> Maud Allan, *My life and dancing*, London, Everett & Co, 1908, p. 71.

<sup>32</sup> Così lo definisce Nicky van Banning in uno dei pochi studi dedicati a questo aspetto della sua produzione. Cfr. il suo *Arnold Genthe: Pioneer of Dance Photography*, Amsterdam, Rijks Museum/Manfred & Hanna Heiting Fund, 2016. Segnalo anche il mio saggio, di cui riprendo qui alcuni ragionamenti, *Nel prisma delle immagini*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 171-217.

tato per compattare e far circolare alcuni loro progetti, come era quello di Hoppé sui Balletti Russi a cui abbiamo fatto cenno<sup>33</sup>. Sono oggetti che si collocano al confine tra arte e commercio, in un territorio nuovo rispetto ai codici e alle necessità tanto della danza quanto della fotografia, due linguaggi che proprio in questi anni si emancipano dai loro confini professionali e dai domini di appartenenza: l'intrattenimento, la tecnica, la scienza.

I due libri che Genthe dedica alla danza, *The Book of the Dance e Isadora Duncan. Twenty-four studies*<sup>34</sup>, escono rispettivamente nel 1916 e nel 1929. In questo arco di tempo, durante il quale proliferano le pubblicazioni sulla e della danza sia in Europa che in America, il fotografo scatta migliaia di immagini a danzatori e danzatrici ripresi in interno e in esterno, in posa e in movimento, negli atteggiamenti delle antiche sculture e delle figure dei quadri o nelle posizioni tipiche dei rispettivi stili di danza. Le allieve di Isadora – che come il fotografo erano tedesche trapiantate, almeno negli anni della guerra, in America – sono una presenza importante di questa ricchissima produzione, e, come nella danza, anche nella sua raffigurazione costituiscono un modello. Riprese in fila o in corsa, interpreti della versione antica o di quella rinascimentale delle Grazie [Figg. 9-10], le Isadorables e le loro allieve fissano i codici dell'iconografia della danza e costituiscono un esempio della sua trasmissione, resa possibile dall'osservazione penetrante e continuativa di un fotografo che se ne fa insieme testimone e creatore. Come un coreografo, Genthe organizza le figure danzanti nello spazio dell'inquadratura, ma da fotografo le consegna al tempo eterno delle immagini, dove ritrovano il ritmo delle loro antiche matrici.

<sup>33</sup> Uno dei più importanti libri fotografici sulla danza è quello che Adolf de Meyer dedica al debutto coreografico di Nižinskij: *Sur le Prélude à l'Après-midi d'un faune*. *Reproduction de trente photographies de Monsieur le baron A. de Meyer; suivies de quelques pages d'Auguste Rodin, de Jacques-Emile Blanche et de Jean Cocteau*, Paris, Éditions Paul Iribe & C<sup>ie</sup>, 1914. Cfr. (anche per la bibliografia di riferimento) il mio saggio *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 35-59.

<sup>34</sup> *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York, Kennerley, 1929. Il libro esce a due anni dalla scomparsa della danzatrice, omaggiandola con una selezione di fotografie che la riprendono spesso in primo piano, talvolta a figura intera, e che condensano sia l'efficacia espressiva di lei, sia la cifra stilistica del fotografo.

*Catturare il ritmo della danza, registrare il disegno del corpo. Genthe e il suo The Book of the Dance*

Arnold Genthe era sbarcato in America nel 1895. Aveva un passato di studi e ricerche in Germania e poi aveva viaggiato nelle capitali europee per completare una formazione che andava dalla filologia alla filosofia, fino alla storia dell'arte. Dopo il dottorato aveva accettato un soggiorno negli Stati Uniti come precettore al seguito di una importante famiglia tedesca. Nel periodo americano aveva scoperto la fotografia come amatore e poi si era specializzato in vari generi. Alla fine, aveva deciso di non tornare, e nel 1911, dopo più di quindici anni trascorsi a San Francisco – dove aveva frequentato il Bohemian Club legandosi all'ambiente degli artisti, degli attori e degli scrittori californiani – si era trasferito a New York.

Tra i maggiori risultati tecnici del suo periodo californiano ci sono le sperimentazioni della fotografia a colori. Genthe la prova sui soggetti più diversi e in particolare la applica alla ritrattistica, soprattutto teatrale, dove l'effetto cromatico valorizza i toni e i tessuti dei costumi e degli accessori.

La prima cosa che fa per inserirsi nell'ambiente newyorchese è mostrare i risultati di queste prove al tempo pionieristiche, e proporre la pubblicazione alle riviste che dovevano trovare delle soluzioni tecniche per poterle riprodurre. L'editore dell'«American Magazine» ne resta colpito e accetta la sfida, pubblicando nel 1912 un articolo sul fotografo firmato da Will Irwin, che aveva già collaborato con Genthe e lo aiutava a prendere contatti a New York. A illustrarlo, una serie di ritratti a colori per la prima volta stampati in larga diffusione in America, tra cui le fotografie della celebre coppia di attori scespiriani Edward Hugh Sothorn e Julia Marlowe nel *Macbeth*.

Inoltre, Genthe prepara una mostra nel suo nuovo studio (che conserverà questa funzione multipla di spazio espositivo, sala posa, laboratorio, archivio e luogo di incontro) dove allestisce la sua produzione di autochrome. L'evento segna l'inizio della sua affermazione come ritrattista, ma tra i visitatori ci sono anche futuri committenti per altre applicazioni della fotografia di cui Genthe maneggia molte tecniche sia di ripresa che di stampa. Ad esempio, c'è Belle Da Costa Greene, direttrice e conservatrice della Morgan Library – una delle maggiori collezioni americane di opere d'arte, manoscritti, libri rari, marmi

antichi e dipinti del Rinascimento fiorentino – che gli commissiona la riproduzione di quadri di cui finalmente si potevano catturare i colori. «I took pictures of many of the paintings – among them Ghirlandaio's masterpiece of Giovanna Tornabuoni, a Botticelli Madonna and the portrait of a man by Castagno. Working in that room was a privilege indeed»<sup>35</sup>, scriverà il fotografo la cui biografia professionale ripercorre un tratto della storia generale della fotografia di inizio secolo che si avvicina all'arte figurativa prendendola a modello delle luci e delle regole compositive, ma anche utilizzandola come soggetto e partecipando al processo di archiviazione e diffusione delle opere attraverso la loro riproduzione. Il rapporto tra la fotografia e l'arte, che segna le battaglie del pittorialismo a cui Genthe aderisce, attraversa questo processo che dalla fine dell'Ottocento stava caratterizzando la nascita dei musei e la sostituzione del disegno che copia opere monumenti e rovine con la fotografia. La nascita della fotografia artistica va inserita in questa storia di frequentazione e raffigurazione, da parte dei fotografi (in particolare di quelli che si interessano alla danza), di siti archeologici, sculture, fregi, opere pittoriche, musei, collezioni, resti, frammenti. Una parte della fotografia di danza nasce dagli stessi impulsi e negli stessi ambienti della fotografia di opere d'arte antiche e moderne. Gli esempi sono molti (Druet, Boissonnas, Holdt, Steichen), e Genthe ne è uno emblematico, come lo è del dialogo tra la cultura europea e quella americana.

Genthe inizia a interessarsi alla danza nel 1913, proprio quando esce la prima edizione del libro di Brandenburg. Era allora un fotografo conosciuto<sup>36</sup> e un ritrattista molto affermato. Nel suo studio aveva messo a punto una tecnica di ripresa che evitava l'artificio della posa e riprendeva i soggetti all'improvviso, durante le conversazioni che intratteneva con loro sulla cultura, sulla società, sull'arte. La sua sala posa era costituita da un ambiente ampio con tendaggi scuri che

<sup>35</sup> Arnold Genthe, *As I Remember*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936, pp. 123-124.

<sup>36</sup> A renderlo famoso erano state le sue istantanee della China Town di San Francisco che dopo il terremoto del 1906 costituivano una rara testimonianza dell'esotico quartiere. Genthe le pubblica con Will Irwin in *Pictures of Old Chinatown*, New York, Moffat, Yard and Co., 1908, e di nuovo in *Old Chinatown. A Book of Pictures by Arnold Genthe*, New York, Kennerley, 1913.

permetteva ai modelli di collocarsi nello spazio, rompendo l'abitudine della visione frontale e bidimensionale che schiacciava il soggetto tra uno sfondo piano e l'obiettivo della macchina. In tale volume era possibile una visione obliqua (senza che il soggetto uscisse dal riquadro dello sfondo o dal cono di luce), e per i danzatori erano praticabili il movimento e l'azione. Se nella riproduzione del movimento fa sicuramente sua la lezione dei fotografi di area tedesca come Jobst – come modello degli scatti all'aperto – e Erfurth – il primo a fotografare soggetti in movimento in studio –, alla fotografia di danza contribuisce con l'introduzione dello spazio nella fotografia. Facendo irruzione nello studio fotografico, il movimento aveva trasformato il ritratto del danzatore rivoluzionando i codici della raffigurazione della danza, un genere al tempo stesso documentario in quanto fedele alla realtà fisica e dinamica del performer, e artistico in quanto libero di interpretare i suoi soggetti secondo tecniche e stili espressivi. Genthe preferisce gli sfondi scuri e i grandi fondali di tessuto alla parete nuda utilizzata da Erfurth, e in questo modo dipinge i volumi, usa il nero come elemento di profondità da cui fa emergere i soggetti, rende dense e morbide le ombre come scavandole dalla figura che riprende a volte alle prese con un movimento interno, inespreso, vibrante. Lo stile delle sue immagini lo colloca nel contesto del pittorialismo americano i cui protagonisti si interessavano molto alla danza sia per quello che rappresentava nella cultura moderna, sia come soggetto privilegiato delle loro fotografie.

Nel 1915, proprio in seno all'ambiente del pittorialismo newyorchese, era uscito ad esempio un numero speciale della rivista fotografica «Platinum Print» tutto dedicato alla danza<sup>37</sup>. Raccoglieva testi, poemi e immagini rappresentative del modo in cui la fotografia artistica americana interpretava l'arte coreutica: fotografie morbide, spesso scattate all'aperto, dove la fusione tra corpo e natura è sia letterale che metaforica. Qui i soggetti, invece che proiettarsi nettamente sugli sfondi di tonalità opposte, si mescolano con l'ambiente, amalgamandosi volontariamente col paesaggio fino quasi a dissolversi in esso. Il fascicolo era nato in un ambiente di relazioni e collaborazioni che legavano

<sup>37</sup> Mi sono occupata del *Dance Number* di «Platinum Print» nel saggio *La danza sulla scena della fotografia pittorialista americana – 1915-1920*, in *La scena dell'immagine*, a cura di Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Samantha Marenzi, Roma, Officina Edizioni, 2019, pp. 79-113.

fotografi e performer anche sul piano della pedagogia e dell'educazione artistica. Genthe conosceva e frequentava questo ambiente, pur non avendo mai aderito formalmente ai movimenti artistici che lo animavano. Ne subiva l'influenza, che si innestava però sul modello della fotografia tedesca con le sue geometrie dei corpi, le ombre proiettate sui fondali neutri, i ritmi alterni di un movimento fatto di grandi slanci, giri, salti, scatti, gesti angolari diversi dal flusso circolare mostrato dalle danzatrici americane spesso quasi immobili e contemplative, accordate col movimento della natura, fotografate nel pieno del loro trasporto spirituale più che nell'azione fisica. Le sue fotografie sovrappongono questi modelli dando vita a un genere nel quale i danzatori tra loro più diversi si riconoscono e ritrovano i loro valori.

Tra le prime immagini conosciute che scatta a corpi danzanti ci sono delle riprese all'aperto che corrispondono a queste istanze a cui aggiunge la sperimentazione del colore come peculiarità della sua ricerca di quegli anni. Si tratta delle fotografie del *Bird Masque* allestito da Percy MacKaye nel neonato santuario degli uccelli di Meriden. Il testo dello spettacolo<sup>38</sup>, che si inseriva in un misto di pantomima, recita, mascherata e azioni danzate, viene pubblicato pochi mesi dopo la performance in una versione illustrata dalle fotografie di Genthe (tra cui quattro autochrome dall'effetto piuttosto spettacolare) che riprendono gli attori in costume e con le maschere da uccelli, e le donne – in particolare la nota femminista Juliet Barrett Rublee – in movimento con le loro vesti leggere dall'aria anticheggiante. Il realismo fotografico contrasta con lo stile della raffigurazione che fa sembrare queste figure antichissime, e i loro colori simili a quelli che le statue hanno perduto.

Negli anni immediatamente successivi, Genthe fotografa alcune grandi personalità americane o di passaggio a New York, a partire da Isadora Duncan – che torna in America con le sue allieve durante la guerra e che costituisce il punto germinale di una serie di relazioni che faranno di lui un esperto conoscitore della danza. Danzatrici più o meno note (e famosissime attrici come Eleonora Duse), si faranno fotografare da lui dopo aver visto gli scatti a Isadora, sia per la resa di quelle fotografie sia per il prestigio di uno studio che assume la fama

<sup>38</sup> Percy MacKaye, *Sanctuary. A Bird Masque*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1914, p. XIII. La performance era stata allestita nel settembre 1913.

di un grande teatro dove è importante esibirsi parallelamente alle scene più commerciali. E anche per somigliare in qualche modo a quella che tutti considerano una maestra, e che lo è attraverso la sua immagine più ancora che tramite corsi e lezioni. Genthe fotografa inoltre le allieve. Lo farà a lungo e a più riprese, documentando anche il moltiplicarsi di scuole e stili che a partire dall'impulso di Duncan e di altre pioniere si diffondono in modo capillare in tutta l'America. Nel 1916 raccoglie gli esiti delle sue ricerche nel volume fotografico *The Book of the Dance*<sup>39</sup>.

Il «libro della danza» è il principale repertorio visivo dell'arte coreutica dei primi decenni del Novecento, ed è allo stesso tempo un oggetto d'arte fortemente caratterizzato dallo stile e dalle intenzioni del suo autore. Ma è anche il frutto di una selezione e un di montaggio: la scelta di una rosa di immagini all'interno di una produzione vastissima che conta migliaia di negativi nei quali si fissa un canone figurativo che connota la danza americana di inizio secolo al di là delle differenze di stili. Digitalizzati dalla Library of Congress che ne conserva l'archivio, i negativi di Genthe sono oggi consultabili nel loro insieme e raccolti in una collezione che permette la ricerca interna per temi, nomi, titoli. Alla parola danza o danzatrice, corrispondono circa 3000 lastre, che non tengono conto delle immagini schedate solo coi nomi dei performer<sup>40</sup>. Di tale produzione *The Book of the Dance* costituisce un estratto e, cronologicamente, il punto di partenza.

Sebbene lo scopo del suo libro non sia storico o critico ma puramente artistico, la ricognizione che presenta è emblematica della quantità e della qualità delle esperienze coreutiche dell'epoca, dei riferimenti culturali e degli intenti di queste artiste e maestre, creatrici di tecniche utili alla realizzazione di spettacoli e alla formazione di ragazzine che attraverso il movimento non si preparano alla professione della danza, ma all'esperienza della vita. Molte di loro scrivono manuali e trattati dove cristallizzano metodi o teorizzano l'importanza del ritmo nella salute dell'individuo e della società. Libri spesso illustrati<sup>41</sup>, che mostrano a loro volta la proliferazione dell'uso dell'im-

<sup>39</sup> Arnold Genthe, *The Book of the Dance*, New York, Kennerley, 1916.

<sup>40</sup> Library of Congress, Genthe Collection <<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=dancer&co=agc>> (07/08/2022).

<sup>41</sup> Per una ricognizione di questo genere di volumi cfr. Judith B. Alter, *Dancing and Mixed Media*, cit.

magine fotografica utile a scomporre gli esercizi, a trattenere i gesti, a evocare i movimenti, e talvolta a consegnare all'arte l'esperienza del corpo e della performance.

*The Book of the Dance* conta circa 230 pagine divise in tredici capitoli, tutti esclusivamente fotografici. Tutte le immagini sono singole e stampate a tutta pagina (con affianco una pagina bianca col solo numero progressivo) e, delle 90 pubblicate, 5 sono a colori. La composizione del libro determina un ritmo di visione scandito in figure isolate e in nessun modo illustrative di testi. Le identità delle performer non figurano nelle didascalie, e sono raccolte in coda al volume in ordine alfabetico, in un semplice indice dei nomi. Sono 39, e svelano chi si cela dietro alle definizioni di allieva dell'una o dell'altra scuola. La galleria è preceduta da una breve premessa del fotografo e da una introduzione firmata da Shaemas O'Sheel, intellettuale comunista, sostenitore del movimento indipendentista irlandese, poeta e critico, che firma per il libro di Genthe un testo pieno di entusiasmo in gran parte incentrato sull'importanza del ruolo di Isadora Duncan e sulla speranza di una continuità, nel futuro, del suo slancio capace di rinnovare l'umanità oltre che l'arte della danza. Il libro assume il valore di un oggetto di memoria e affida alle immagini un ruolo nella trasmissione della rinata cultura coreutica, inserendole nel solco di un tempo lungo che attraversa la storia dall'antichità, dove si collocano le matrici e le figure originarie, al presente, dove si assiste a un processo fondativo che catalizza le istanze di libertà e giustizia del Nuovo Mondo. Venti anni dopo la sua pubblicazione, Genthe scrive di *The Book of the Dance* e di come il suo lavoro abbia seguito la nascita e lo sviluppo di un'arte propriamente americana di cui la danza è un elemento centrale, oltre che l'aspetto che più lo ha interessato come fotografo. Si legge nella sua autobiografia:

My interest in it came through my desire to capture its rhythm and to suggest it adequately through the camera. [...]

I fully realized what a difficult problem the dance presented to the camera. Though modern photographic devices permit one to arrest any movement in the smallest fraction of a second, it is quite a difficult matter to seize with certainty that one moment in the dance in which the pose of the body and the lines of the drapery form an harmonious and graceful design [...]. I had made innumerable attempts to capture with my camera the dance in motion. Twenty years ago one hundred of my dance pictures were published in a volume [...]. It was the first

attempt to record in a pictorially interesting manner, and in a diversity of patterns, impressions of the charm of dance movement, of the fleeting magic designs made by human body, of the nobility of gesture called forth by dance<sup>42</sup>.

Nell'introduzione al volume Genthe dichiarava gli stessi obiettivi: la raffigurazione del ritmo; la fissazione del disegno del corpo e dei drappaggi che ne tracciano l'espansione nello spazio. Come il brano dell'autobiografia, anche l'introduzione proseguiva denunciando che solo in una piccola parte degli esperimenti era riuscito nell'intento, e ringraziava i danzatori della fiducia e della disponibilità, specificando che le fotografie del libro erano divise in gruppi e non avevano titoli (quindi non erano rappresentative di specifiche performance). Il libro di Genthe, che come lui stesso spiega non vuole essere un catalogo di personalità, non è neanche un catalogo di spettacoli.

*Una mappatura di scuole. Le formule antiche e il futuro della danza*

*The Book of the Dance* è un libro proiettato verso il futuro. È una mappatura di scuole, una galleria di maestre e allieve di cui il fotografo dà conto e che nel suo insieme restituisce l'immagine complessiva di una civiltà danzante, di una modernità che ha saputo rigenerare la sapienza e la bellezza antiche. Un'epoca che sperimenta l'armonia del corpo con se stesso, con la natura, con la comunità. Questa cultura della danza ha bisogno di fondatori e seguaci, di modelli antichi e progetti futuri, e di codici di raffigurazione che la rendano riconoscibile in altri tempi e in altre culture, che dimostrino la continuità col passato originario e testimonino anche della modernità e della libertà di cui maestre e allieve sono state gli emblemi. Quello di Genthe è un libro fortemente americano, realizzato da un colto studioso tedesco. Vi si riconoscono tutti questi elementi incisi tra le pagine in modo definitivo, tanto che la seconda edizione del 1920 (Boston, International Publishers), a dispetto del crescente interesse del fotografo verso la danza e del consistente aumento della sua produzione su questo soggetto, non vedrà alcuna variazione.

<sup>42</sup> Arnold Genthe, *As I Remember*, cit., pp. 195-196.

Come avveniva in *Der moderne Tanz*, ad aprire il volume è il capitolo (qui solo fotografico) su Isadora Duncan, e più nello specifico sulla sua scuola, intesa come creazione di un metodo e invenzione di strategie di trasmissione<sup>43</sup>. Questo aspetto caratterizza tutto il libro, che accanto alle grandi maestre pone sempre le fotografie fatte alle allieve, sottolineando come le protagoniste della danza dell'epoca non siano solo delle straordinarie personalità capaci di porre la danza al centro degli interessi culturali, ma anche le fondatrici di una cultura coreutica già avviata alla sua prosecuzione e alle sue trasformazioni nel tempo. Fotografando le "scuole", Genthe si fa testimone di una nascita che incide sul futuro oltre che di un fenomeno che caratterizza il tempo presente. Ma il tipo di scuole che privilegia proiettano un vettore anche in un'altra dimensione del tempo, quel passato originario che costituisce la sorgente della cultura moderna e del recupero della dimensione cerimoniale e spirituale dell'arte in generale, e della danza in modo particolare. Davanti al suo obiettivo non solo Isadora Duncan, che faceva dell'antica Grecia una fonte esplicita della sua filosofia della danza e del suo metodo di creazione, ma anche altre artiste vengono raffigurate con vesti e accessori che richiamano l'Antico, in parte cogliendo questi segni come i sintomi e i simboli della rigenerazione moderna della danza, in parte utilizzandoli scientemente per tracciare un filo di continuità tra esperienze coreutiche eterogenee. È Genthe stesso a inserire elementi anticheggianti nelle riprese fotografiche e, considerata la collocazione di Isadora nel montaggio del libro, tutte le altre artiste appaiono come le figlie dirette e indirette di questa madre della danza moderna.

*The Book of the Dance* si apre dunque col capitolo *The Duncan School*. Si tratta di una delle sezioni più corpose, che raccoglie sia i primi scatti che Genthe realizza su Isadora che quelli alle sue allieve, il gruppo delle Isadorables che aveva frequentato la scuola diretta da sua

<sup>43</sup> Nel libro di Brandenburg gli accenni alla trasmissione dell'esperienza della Duncan sono naturalmente orientati verso l'analisi dell'esperienza di Elizabeth Duncan e della scuola che questa dirigeva in Germania, dove si inseriva in una cultura fisica e coreutica molto specifica. Nella percezione americana le Isadorables, che si erano formate lì, appaiono come le allieve dirette di Isadora e solo successivamente, con l'arrivo di sua sorella negli Stati Uniti, il trasferimento lì della scuola tedesca e l'avvio delle attività pedagogiche sue e delle giovani allieve, sarà più evidente il passaggio generazionale.

sorella Elizabeth in Germania. Genthe riprenderà le varie generazioni molte volte nel corso degli anni. In questa selezione, che raccoglie le fotografie realizzate durante la loro prima permanenza americana del 1915, figurano Anna, Erika, Lisa, Irma, e ovviamente Isadora, tutte riprese in interno a figura intera davanti a uno sfondo scuro con indosso costumi di ispirazione greca (tuniche di varia foggia) e in gesti di danza o pose espressive, simili a quelle delle antiche sculture o delle madonne dipinte dai pittori italiani.

Ad altre protagoniste della danza moderna, le celebri americane che prima e dopo Isadora hanno riscosso grandi successi in Europa, Genthe dedica brevi capitoli composti da una sola fotografia, come il secondo su Maud Allan – che appare in uno scatto molto diverso da quelli esotici e sensuali con cui gli studi commerciali promuovevano la sua scandalosa interpretazione della Salomé –, e il sesto su Loïe Fuller, che mostra una sua danzatrice in piena dinamica nell'unica fotografia del libro presa all'aperto. Malgrado la loro influenza, in particolare della Fuller e delle sue pionieristiche sperimentazioni artistiche e impresariali, nessuna delle due ha animato progetti di trasmissione, a differenza dell'altra maestra a cui Genthe dedica il più consistente capitolo del libro, Ruth St. Denis, già molto famosa quando esce il volume e che nel 1915, insieme a Ted Shawn, aveva aperto in California la prima grande scuola di danza moderna americana.

Consapevole dell'importanza della fotografia per la sua attività artistica, Ruth St. Denis aveva creato un campionario di pose dinamiche pensate come estratti di spettacoli. A giudicare dalle moltissime fotografie in cui appare<sup>44</sup> sembra specializzata nella traduzione dei suoi movimenti in una serie di atteggiamenti sintomatici dell'atmosfera della performance: posizioni abbastanza dinamiche da far percepire lo sviluppo dell'azione ma anche sufficientemente statiche per agevolare la ripresa fotografica. Non si tratta di semplici simulazioni o messe in posa ma di un terreno intermedio che sperimenta la scomposizione

<sup>44</sup> Nel 1920 Ted Shawn, marito e socio della danzatrice, le dedica un libro diviso in due volumi, uno di testi e uno di immagini. Quest'ultimo raccoglie sessantaquattro fotografie realizzate dai fotografi più diversi. Cfr. Ted Shawn, *Ruth St. Denis, Pioneer & Prophet. Being a history of her cycle of oriental dances*, San Francisco, Printed for John Howell by John Henry Nash, 1920. Si veda inoltre il ricco fondo fotografico della Denishawn Collection conservata alla New York Public Library.

del movimento non solo nella riproduzione meccanica ad opera della fotografia, ma già nel corpo del danzatore, che individua i frammenti espressivi e li estrae dal flusso, li isola, li intensifica. Qui, al contrario di quello che accade in altri casi, è la fotografia a trasformare la danza, sollecitando il performer a smontare le sue composizioni coreografiche e a estrapolarne dei frammenti espressivi.

La collaborazione tra Genthe (un fotografo che riprende decine di danzatrici) e Ruth St. Denis (una danzatrice ripresa da decine di fotografi) è prolifica, ripetuta negli anni (Genthe la riprende nel '13, nel '17, nel '19 e poi ancora nel '27), si estende ai maestri e alle allieve, alle danze all'aperto e alle riprese nello studio fotografico o nella sala di danza, e già in *The Book of the Dance* mostra la sua varietà. Emblematiche sono le fotografie delle danze di ispirazione giapponese (di cui una a colori), e quelle delle allieve in danze indiane i cui veli tracciano scie di diverse consistenze: forme astratte e mosse che come spiriti si agitano attorno al corpo fissato nella sua posa.

Ruth St. Denis, come è noto, si ispirava all'Oriente da cui traeva, oltre all'estetica, tecniche di allenamento e pratiche spirituali, ma nel libro di Genthe appare anche con le immancabili tuniche o drappaggi di foggia anticheggiante. Questo elemento lega tra loro quasi tutte le sezioni del libro, e trova la massima espressione in quella, piuttosto corposa, dedicata alle *Classic dancers*, sotto la cui categoria rientrano tutte le danzatrici che si ispirano all'antica Grecia nelle forme, desunte dalle raffigurazioni della danza, e nei valori che rigenerano la dimensione cerimoniale restituendo all'arte del movimento un importante ruolo sociale e spirituale. Questa è la categoria dove la fotografia di danza si ispira esplicitamente alla scultura e si intreccia alla fotografia di nudo. Appare qui il corpo, che resta invisibile dietro al personaggio o alla personalità ripresa nella fotografia commerciale e scompare nella trasfigurazione dinamica del movimento. Gli accessori anticheggianti contribuiscono alla sua visione sotto il segno dell'arte e diventano il tratto distintivo della nuova danza, anche quando non si tratta di danza libera. Addirittura la regina della tecnica accademica Anna Pavlova, il cui riferimento all'antica Grecia si era limitato ai soggetti o all'ambientazione di alcuni balletti e *divertissement*, appare in *The Book of the Dance* nelle pose solenni di ispirazione greca, o meglio di stile duncaniano. La vediamo con le braccia sollevate al cielo nello stesso atteggiamento in cui Isadora è raffigurata in molte fotografie

e disegni, avvolta in ampi drappaggi o col capo coperto da un velo, come se entrando nella fotografia di Genthe anche lei venisse trasformata in una sacerdotessa dell'antichità, oppure in una danzatrice libera, come appare nella serie di fotografie che la riprendono in movimento (mentre si riscalda, racconta Genthe, ignara di essere ripresa) e fanno affiorare la danza invece di riproporre l'immagine della ballerina. Sono fotografie celebri non solo perché mostrano una Pavlova inedita ma perché la fotografia conquista uno spazio nel rapporto coi suoi soggetti, li interpreta, li trasforma, li veste di uno stile che è il suo proprio e sfoggia un virtuosismo tecnico che fa prendere all'immagine il sopravvento sul suo contenuto. Pavlova, che per promuoversi aveva sempre scelto raffigurazioni coerenti col suo repertorio, illusionistiche o espressamente simulate e che, come racconta il fotografo, aveva voluto farsi riprendere da lui dopo aver visto le immagini scattate a Duncan, è un esempio significativo di come la firma di alcuni fotografi rappresentasse l'appartenenza al dominio artistico, e garantisse la circolazione delle immagini negli ambienti colti, ritenuti importanti quanto il grande pubblico sensibile alle fotografie pubblicitarie, ed è anche il caso più evidente di come, nel libro di Genthe, all'eterogeneità dei fenomeni coreutici corrisponda una certa uniformità dello stile di raffigurazione.

Le altre sezioni del libro presentano scuole e danzatrici meno conosciute e costituiscono uno degli aspetti centrali del lavoro di Genthe, il cui interesse verso la danza va al di là del carisma e della fama delle grandi interpreti. Appare qui l'aspetto enciclopedico dell'attività del fotografo, che attraverso la macchina attua una sorta di censimento della danza, ma anche uno studio che gli garantisce una posizione di conoscenza e di primato rispetto agli altri fotografi. Le sue immagini illustrano le brochure e i dépliant delle moltissime scuole sparse per l'America che il suo nome legittima agli occhi dei contemporanei, e di cui preserva la memoria inserendole nell'immenso archivio che lui stesso organizza per conservare la grande quantità di negativi realizzati. Le stesse fotografie sono inoltre oggetto di mostre (come la newyorchese *The pictures of dance* del 1921 e le piccole esposizioni ciclicamente allestite nel suo studio all'attenzione di amici e potenziali clienti), di portfolio prodotti in copia unica (come il libretto dal titolo *Dance. A collection of photographs* conservato alla George Eastman House) e di proiezioni attraverso le *lanterne slides* colorate che Genthe

proietta nelle sue conferenze, dove è quasi sempre coinvolto in quanto fotografo di danza.

Vale la pena ricostruire brevemente i profili delle fondatrici di queste scuole in gran parte dimenticate che attraverso ampi progetti di formazione hanno dato continuità alla cultura coreutica di inizio secolo trasmettendone i valori al di là del rapido cambiamento delle forme.

Tra le scuole incluse nel libro c'è ad esempio quella di Lady Constance Stewart-Richardson, che aveva messo a punto un metodo destinato ai bambini e mirato al raggiungimento di una perfetta armonia tra corpo e mente. Nel 1913 aveva dato alle stampe il volume *Dancing, Beauty and Games* (London, Humphreys), dove la danza si intrecciava alla dimensione ludica e al raggiungimento di una bellezza sia fisica che interiore. Il libro era illustrato da diverse fotografie: dai bambini nudi ripresi all'aperto nelle pose degli esercizi alle posizioni di base del suo metodo, dalle tradizionali immagini di grandi maestre (tra cui Isadora) alle modernissime immagini di tuffi che illustrano il capitolo sul nuoto. Chiudendosi con un capitolo dedicato alla religione, il libro pone la danza al centro di una tensione tra allenamento fisico e pratiche spirituali e rispecchia la percezione e il lessico del suo tempo elaborando modalità di interazione tra le due sfere. In *The Book of the Dance* la danzatrice appare da sola, davanti al fondale scuro, mentre esegue dei passi e li accompagna con la mimica del volto. Il suo corpo avvolto in una veste leggera che lascia scoperte spalle, braccia e gambe, disegna forme spigolose all'interno dell'inquadratura, partecipando alle scelte compositive del fotografo.

Diverso è il modo in cui Genthe rappresenta la Noyes School of Rhythm, di cui riprende alcune allieve, anche in gruppo, a disegnare un fregio, in una formula ricorrente sia delle coreografie di inizio secolo, sia delle raffigurazioni della danza. Fondata da Florence Fleming Noyes la scuola era, ed è ancora<sup>45</sup>, basata su un sistema di movimento atto a portare nel corpo forza ed elasticità e a sollecitare la disponibilità psico-fisica che permette la condizione creativa. Un sistema che attraverso il corpo allena le qualità spirituali e che, soprattutto nel lavoro all'aperto, stimola la percezione del contatto tra i ritmi del corpo e

<sup>45</sup> Sulle attività della Noyes School of Rhythm si può consultare il sito, che conserva anche testimonianze e alcuni materiali storici, <<https://www.noyesrhythm.org/>> (07/08/2022).

quelli della natura. A questa descrizione corrispondono molti metodi messi a punto nei primi decenni del secolo, anche diversi tra loro. Tutti spostano i confini del professionismo e trasformano le pratiche del tempo libero in scelte di vita. Queste scuole vogliono formare l'essere umano attraverso la danza: cogliere con la fotografia tali movimenti non corrisponde solo a registrare un nuovo disegno effimero del corpo nello spazio, ma a documentare una utopia che proprio nella transitorietà del corpo vivente dimostra il suo grado di realtà. Nel libro di Genthe le allieve della Noyes School sono riprese in interno in posture armoniche, plastiche ed espressive. Quelle pubblicate costituiscono la piccola selezione di un ampio lavoro che il fotografo dedica loro riprendendole anche all'aperto e in movimenti d'insieme come cerchi, corse, pose statuarie, e anche negli ambienti ampi e luminosi della scuola, sotto le copie dei fregi antichi che decorano le pareti, o statuarie tra le scale dell'edificio newyorchese che Genthe fotografa anche da fuori, completando un intero reportage sulla Noyes School.

Gli aspetti educativi della danza appaiono con chiarezza anche dalla presenza nel libro di Genthe di ragazze giovanissime. È il caso di Lillian Emerson – che negli anni Trenta figurerà in diverse produzioni di Broadway – a cui il fotografo dedica un capitolo dove raccoglie tre fotografie di quella che ancora è soltanto una bambina con indosso una tunichetta di foggia antica, i capelli sciolti e i gesti a metà tra passi codificati e movimenti istintivi.

C'è poi in *The Book of the Dance* la Biyar School. Ne troviamo traccia in una mappatura di scuole di danza espressiva a Boston, dove viene indicata come di ispirazione duncaniana. Nella Genthe Collection le fotografie raccolte in questa sezione del libro figurano sotto il nome di Miss Hilda Beyer, ritratta con costumi che rivelano l'ecllettismo delle sue performance: da quelli orientali a quelli alla greca, dagli abiti del vaudeville contemporaneo fino al nudo. Beyer risulta infatti essere la principale modella dei nudi della sezione *Classic dancers*. Sotto questo nome risulta anche essere stata una allieva, danzatrice e collaboratrice della Denishawn e, prima ancora, una delle sorelle che avevano fatto successo giocando a polo sui pattini a rotelle. Le forme di sport e spettacolo si mischiano nell'esperienza di questa danzatrice che nel 1917 sposa lo scultore Mario Korbel di cui è musa e modella prima per i suoi studi di nudo e in seguito anche per i ritratti e le sculture di danza.

Nel libro di Genthe le stesse danzatrici figurano quindi in diverse

sezioni, come è evidente nel capitolo *Eclectic dancers*, dove si riconoscono le protagoniste delle diverse scuole che condividono questa macro-categoria che raccoglie le fotografie più dinamiche. È dunque il fotografo stesso a definire dei generi in cui convergono diversi stili di danza.

Ancora due capitoli formano il libro. Quello delle *Spanish dancers*, che porta nel volume le danze folcloriche, e quello delle *Morgan dancers*, presenti con quattro immagini molto diverse tra loro: una in trio che richiama un cerchio di Grazie e tre di soliste riprese in posizioni di disequilibrio, con gesti taglienti e abiti esotici. Nella Genthe Collection conservata alla Library of Congress figurano 125 negativi su queste danzatrici, oltre a due ritratti della coreografa e guida del gruppo, Marion Morgan, figura interessantissima della cultura americana di inizio secolo anche per i suoi legami con il cinema che attraversa in diversi modi: dalla creazione di coreografie per i film alla collaborazione con la sua compagna Dorothy Arzner, una delle prime registe americane, figura centrale della comunità omosessuale di Hollywood<sup>46</sup>.

Il libro di Genthe, e ancor di più il suo archivio, costituiscono la mappa di centinaia di possibili microstorie della danza di inizio secolo. Entrambi sono anche un repertorio di formule di raffigurazione dove figurano tutti i simboli utili a riconoscere la continuità della danza moderna con le origini antiche e la funzione che può svolgere per la creazione di una nuova civiltà. I fregi, i veli, la gestualità delle statue e le geometrie delle nuove tecniche di movimento, gli elementi dell'antichità e quelli dell'Oriente – le due grandi fonti di ispirazione delle danzatrici moderne –, l'infanzia, l'espressione e il trattenimento del movimento [Figg. 11-18]. Una utopia che la fotografia documenta, attestandone il grado di realtà, come ci si aspetta dal mezzo meccanico e dall'immagine riproducibile. La registrazione di un sogno collettivo che attraverso la composizione in forma di libro si fa organica e si consegna alla storia.

A parte l'omaggio a Isadora Duncan pubblicato nel 1929, Genthe non ricorre più a tale forma per le fotografie dei corpi danzanti. Lo fa per le sue memorie (*As I Remember* del 1936) e per un progetto sulla fo-

<sup>46</sup> Cfr. Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994 e William J. Mann, *Behind the Screen. How gays and lesbians shaper Hollywood. 1910-1969*, New York, Penguin Group, 2001.

tografia di nudo (*Highlight and Shadows* del 1937). Nell'autobiografia dedica un capitolo alla danza dove passa in rassegna le artiste più significative passate davanti al suo obiettivo, e conclude: «Whatever may be devised and invented in new forms and gestures and pantomime, in an attempt to express the spirit of our modern machine age, I do not believe that there can ever be a nobler aim for the dance than to develop [...] “the highest intelligence in the freest body”»<sup>47</sup>. Sviluppare la più alta intelligenza nel corpo più libero. Questo il nobile scopo della danza. E questo il segno che lascia sulla scena della fotografia.

<sup>47</sup> Arnold Genthe, *As I Remember*, cit., p. 204.



Fig. 1



Fig. 2

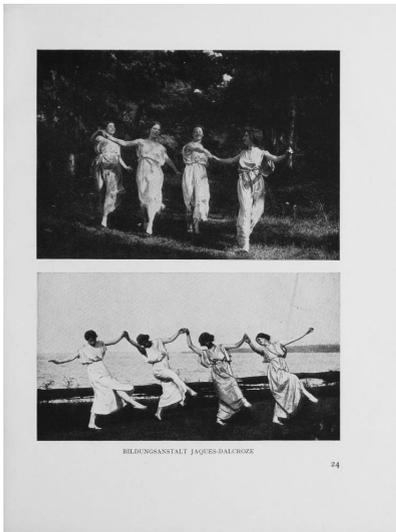


Fig. 3

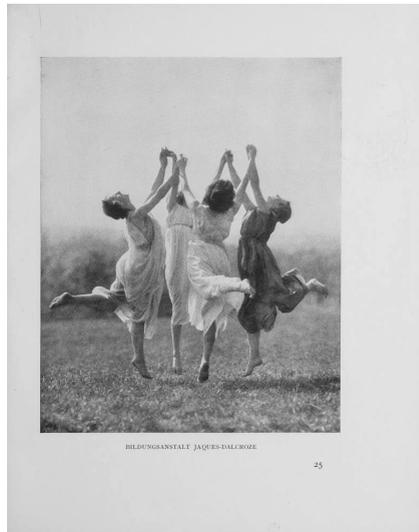


Fig. 4

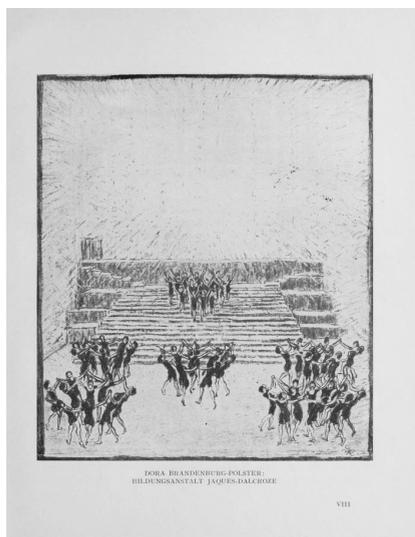


Fig. 5

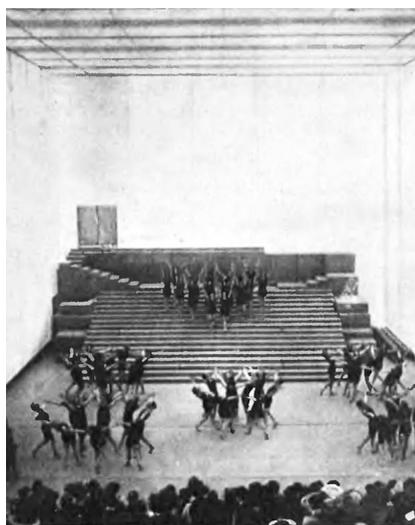


Fig. 6

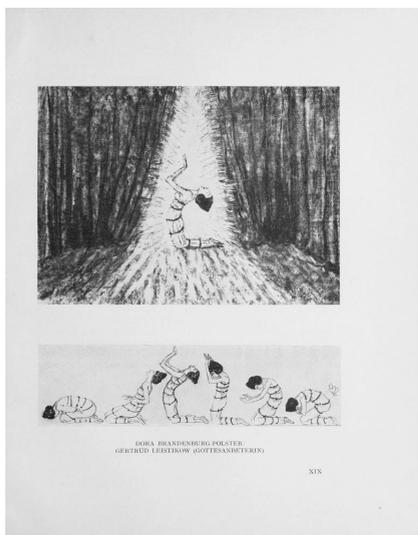


Fig. 7



Fig. 8



Figg. 9-10





Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

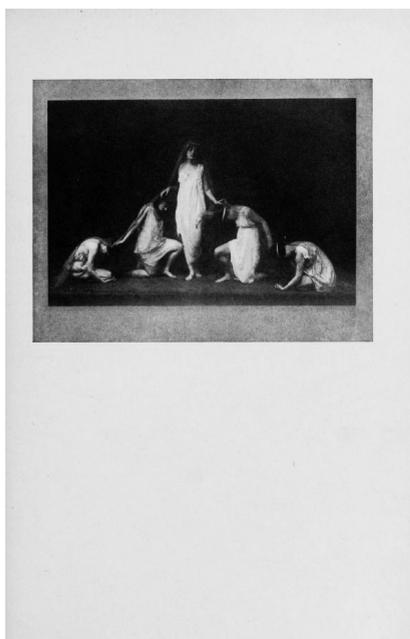


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (MARENZI)

Figg. 1-2 – Pagine dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Sequenza di fotografie di Rudolf Jobst a Else e Grete Wiesenthal, 1908

Figg. 3-4 – Pagine dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, fotografo [Frédéric Boissonas] non indicato

Figg. 5 – Pagina dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Illustrazione di Dora Brandenburg-Polster dal titolo *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*

Fig. 6 – Dimostrazione di allievi del Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. L'autore della fotografia è sconosciuto e l'immagine figura negli archivi dell'Institut Jaques-Dalcroze di Ginevra

Fig. 7 – Pagina dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Illustrazione di Dora Brandenburg-Polster dal titolo Gertrud Leistikow (Gottesanbeterin)

Fig. 8 – Pagina dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Fotografie di Hugo Erfurth a Clotilde Von Derp

Fig. 9 – Arnold Genthe, *Isadora Duncan Dancers* (tra il 1915 e il 1923). Genthe Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington. Digitalizzazione del negativo (LC-DIG-agc-7a00247)

Fig. 10 – Arnold Genthe, *Unidentified dancers, possibly Elizabeth Duncan dancers* (s.d.), Genthe Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington. Digitalizzazione del negativo (LC-DIG-agc-7a02623)

Figg. 11-18 – Pagine da Arnold Genthe, *The Book of the Dance*, New York, Kennerley, 1916. Appaiono nell'ordine fotografie tratte dai capitoli: Isadora Duncan School (Fig. 11 – Irma Duncan); Lillian Emerson (Fig. 12 – s.n.); Ruth St. Denis and her School (Fig. 13 – Ruth St. Denis, Fig. 14 – Sibyl Maitland); The Morgan Dancers (Fig. 15 – Josephine McLean, Dulce Moore, s.n.); The Noyes School (Fig. 16 – Florence Fleming Noyes, s.n.); Classic Dancers (Fig. 17 – s.n.); Eclectic Dancers (Fig. 18 – Evan B. Fontaine)