

SAMANTHA MARENZI

LA FOTOGRAFIA DI DANZA NEI PRIMI DECENNI DEL NOVECENTO

Cos'è la fotografia di danza? Come nasce? Come si sviluppa? Come si studia? Articolato attorno a queste domande, il presente contributo mira alla individuazione di un campo e di una metodologia di studio, oltre a tracciare, attraverso alcuni esempi emblematici, la genesi di un linguaggio espressivo in cui all'inizio del Novecento convergono le istanze della nascente fotografia artistica e quelle dell'arte coreutica all'apice del suo rinnovamento e della diversificazione di tecniche e stili. Diversa dal ritratto dei danzatori e dalla fotografia di scena in teatro, la fotografia di danza si configura al crocevia tra diversi generi come il nudo, la ripresa del movimento, la fotografia allestita, il *tableau vivant*. Di tali tradizioni vive assume le tecniche e le problematiche e le rilancia nei termini di un rapporto, quello tra l'immagine fissa e il corpo espressivo in azione, che fornisce risposte nuove a domande stratificate nel tempo e nella storia.¹

1. Individuazione di un campo di studi e genesi di un linguaggio. L'esempio di tre fotografie

Negli studi teatrali ci si pone da diversi anni il problema della peculiarità della traccia fotografica come fonte per la storia dello spettacolo. La ricchezza dei contributi e dei recenti momenti di confronto² ha reso possibile una ride-

1. Questo contributo tira le fila di ricerche svolte negli ultimi anni da me e da un gruppo di studio che coordino sulla fotografia di danza. I principali esiti sono il mio volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2018 e, realizzati con il gruppo, un sito-archivio sulla fotografia di danza (www.fotografiaedanza.it) e il progetto di un atlante la cui prima raccolta di tavole iconografiche e contributi scientifici è confluita nel volume *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di S. MARENZI, S. SILVESTRI e F. PIETRISANTI, Roma, Editoriale idea, 2020.

2. Per quel che riguarda l'Italia rimando agli studi pionieristici di Cosimo Chiarelli e a quelli più recenti di Marianna Zannoni (di cui si vedano i contributi in questo volume ri-

finizione del dialogo tra questi due linguaggi, studiandolo nelle diverse epoche e nelle più svariate combinazioni che vanno dalla documentazione degli spettacoli alla costruzione dell'immagine pubblica degli attori e delle attrici, fino all'utilizzo della fotografia come elemento della scrittura scenica.³

Meno studiata, la fotografia di danza ha visto una straordinaria diffusione quando entrambi questi linguaggi si sono imposti come fenomeni di massa, facendosi emblemi di istanze culturali, sociali, artistiche ed estetiche e incarnando la nascente idea di modernità. Nei primi decenni del Novecento, quando la fotografia si emancipa da una serie di limitazioni tecniche e dal suo ruolo di strumento di registrazione della realtà, la danza conosce una delle epoche più felici di rigenerazione, intrecciandosi da un lato alla riforma del teatro e dall'altro alla spinta sociale di liberazione ed emancipazione femminile, di ricerca dell'armonia del corpo individuale e sociale, di recupero di una dimensione spirituale come riscatto dal materialismo. La danza, sia quando ridefinisce che quando rompe i codici del balletto accademico, si impone nella società di inizio secolo non solo come genere di spettacolo ma anche come pratica diffusa, esercizio di salute e di libertà, allenamento alla cultura e alla bellezza, recupero di una armonia tra corpo e natura.

Alla grande diffusione della danza e alla popolarità dei danzatori contribuisce la fotografia commerciale che, se non riesce ancora a documentare gli spettacoli, sperimenta la ritrattistica di genere al confine tra posa e pantomima, ricreando in studio l'illusione della scena e facendo vivere (moltiplicandoli e disseminandoli nelle pagine di periodici, brochure, libretti) i personaggi immaginari in sovrapposizione ai volti e ai corpi degli interpreti. Parallelamente si sviluppano altri canali di circolazione delle immagini della danza, che diventa un soggetto ricorrente della nascente fotografia artistica interessata non solo alle personalità dei danzatori ma anche alla cultura di cui i loro corpi si erano fatti depositari.

Cos'è dunque la fotografia di danza? La sua definizione implica senz'altro il conflitto tra la capacità di arrestare il tempo dell'una e la dimensione transi-

spettivamente alle pp. 239-258 e 143-161). Questi due studiosi hanno fatto parte dei comitati scientifici di due importanti convegni sull'argomento: rispettivamente di *Théâtre et photographie. Croisements, échanges, écarts autour de la performance* (Lyon, 5-6 novembre 2015), che ha visto una parziale pubblicazione degli atti sulla rivista «Focales», 2019, 3, e di *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque* (Venezia, 27-29 novembre 2019).

3. Si vedano su questo il dossier *Teatri da camera*, a cura di S. MEI, «Culture teatrali», 2015, 24, e gli studi di Arianna Novaga, in partic. la tesi di dottorato *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, Università Ca' Foscari di Venezia, Dottorato di ricerca in Storia delle arti, ciclo xxviii, 2015-2016, tutor: prof. Angelo Maggi e prof. Nicola Pasqualicchio.

toria ed effimera dell'altra. Questo caratterizza però tutte le raffigurazioni dei fenomeni della vita. A essere convocato qui è anche il movimento, ma certo la danza non si esaurisce del tutto in quest'ultimo e la fotografia di danza non coincide completamente con la cronofotografia e con gli esperimenti avanguardistici sulla raffigurazione della dinamica. L'incontro con la danza rivela anzi alla fotografia l'efficacia espressiva dell'immobilità che, come il silenzio nella musica e l'ombra nell'immagine, ha il potere di mostrare attraverso l'assenza.

Se il movimento fisico pone alla fotografia problemi tecnici, il lavoro che i danzatori primonovecenteschi fanno sulla loro presenza e sulla dimensione spirituale solleva problemi filosofici ed estetici e spinge la fotografia a cercare soluzioni per registrare anche la dimensione invisibile dell'arte coreutica.

Nella fotografia di danza si vedono quindi, oltre al danzatore e talvolta al suo personaggio scenico, oltre al movimento o al gesto espressivo, l'energia e la presenza, l'organizzazione del disegno effimero nello spazio, la qualità psico-fisica del *performer*. Si vede il ritmo della sua azione sebbene non appaia la sua velocità. Si vede infine l'impronta delle fonti utilizzate dal danzatore, l'archivio immaginario da cui trae passi e posture, il bagaglio culturale e visivo, oltre che tecnico e coreutico, che modella il suo movimento.

In questa tipologia di immagini che vede nei primi decenni del Novecento la sua genesi e una rapidissima affermazione, le strategie di costruzione della presenza si incontrano con le strategie di composizione della figura, e le prassi si sovrappongono fino a fare dei due 'attori', il soggetto e il fotografo, due 'autori' delle fotografie.

Nella straordinaria quantità di figure di corpi danzanti prodotte nel Novecento durante le *performances*, o prima o dopo, durante le pratiche o gli allenamenti, durante le improvvisazioni o le prove, negli studi fotografici o nelle sale di spettacolo, all'aperto o al chiuso, coesistono oggetti visivi nati con gli scopi più diversi: artistici, commerciali, promozionali, erotici. La consistenza del fenomeno contribuisce a definire la nascita di una categoria documentaria specifica e di un linguaggio espressivo che mostra una coerenza malgrado l'eterogeneità delle forme che assume e delle esperienze di cui si fa testimone.

La destinazione più diffusa della fotografia di danza di inizio secolo è senz'altro quella promozionale, attorno alla quale si crea un intero sistema produttivo e da cui scaturiscono tecniche e stili di raffigurazione da parte degli studi fotografici e strategie di controllo e condensazione dell'azione da parte dei soggetti.

Resistenza. Questo era soprattutto richiesto ai danzatori ripresi negli studi dei fotografi a cui teatri e impresari commissionavano il materiale promozionale degli spettacoli, gli stessi studi che si erano specializzati nel ritratto degli attori e dei cantanti d'opera. Una posa, per essere fissata dai processi di inizio secolo in condizioni di luce artificiale, poteva durare tra i venti secondi e il minuto. Riprodurre in studio una posizione di danza richiedeva quindi al

danzatore molta resistenza e capacità di simulazione. Il volto sorridente. La posa statica come fermoimmagine, nel corpo reale, di un passaggio dinamico. Ai fotografi erano invece necessarie la velocità di esecuzione e una abilità di dissimulazione atta a ritoccare manualmente le zone della fotografia dove erano visibili corde e supporti usati dai *performers* e a far volare le vesti leggere che nella realtà cadevano flosce sui loro corpi tesi. È analizzando una immagine di questo genere che William A. Ewing apre la sua importante ricognizione sulla fotografia di danza, un libro-catalogo che costituisce il punto di partenza obbligato per gli studi su questo argomento.⁴ L'autore dello scatto è un gigante della catena promozionale del sistema teatrale newyorchese, Herman Mishkin. Il soggetto è la celebre Anna Pavlova nell'assolo *Dragonfly*. L'anno è il 1915. La ballerina russa, in *arabesque* sulla punta (ridisegnata) e avvolta da veli fluttuanti (ridisegnati anche questi), sorride placida e porta nell'immagine la stessa illusione che la vedeva in scena come una libellula senza peso, libera dalla gravità. All'abilità manuale del fotografo è affidato il compito di infondere quell'illusione al soggetto rigidamente immobilizzato in fase di ripresa.

Mishkin è stato il ritrattista ufficiale del Metropolitan Opera di New York durante tutti gli anni Dieci e Venti. Mentre ai White Studios era affidata la ripresa degli allestimenti in teatro, lui era incaricato di fotografare le stelle dell'opera e del balletto nel suo studio. Il contratto di esclusiva che lo legava al Met prevedeva l'uso commerciale delle immagini ma anche il diritto di esporre i ritratti nella hall del teatro in cornici adatte all'arredamento. Il numero di soggetti da riprendere era limitato agli artisti principali e ai nuovi membri delle compagnie; Mishkin li fotografava nella sua sala posa utilizzando il set come un ambiente allestito con uno sfondo a tema pastorale che rendeva riconoscibili i suoi scatti.⁵ La sua galleria di ritratti, composta soprattutto da cantanti d'opera, mostra questi volti di celebrità che simulano davanti all'obiettivo gli atteggiamenti e le espressioni dei loro personaggi di scena offrendo i loro gesti alla lente d'ingrandimento della fotografia. Tra le migliaia di lastre conservate, più di cento raffigurano Anna Pavlova.

4. Cfr. W.A. EWING, *The Fugitive Gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames & Hudson, 1987. La bibliografia sulla fotografia di danza è frammentaria ed eterogenea e composta perlopiù da cataloghi di mostre, approfondimenti su singoli casi di studio, pubblicazioni di collezioni e contributi teorici incentrati soprattutto sulla seconda metà del Novecento. Rimando su questo al mio *Una bibliografia ragionata sulla fotografia di danza*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 245-251, pubblicato anche in accesso libero tra i materiali raccolti dal gruppo di ricerca sulla fotografia di danza alla pagina <https://www.fotografiaedanza.it/materiali/2/> (ultimo accesso: 13 marzo 2021).

5. Rimando alla scheda su Herman Mishkin redatta da Francesca Pietrisanti per il sito www.fotografiaedanza.it (ultimo accesso: 14 marzo 2021) che raccoglie ricognizioni biografiche e bibliografiche di fotografi e *performers* della prima metà del Novecento.

Durante lo stesso soggiorno americano del 1915, la ballerina va anche in uno studio svincolato dagli accordi commerciali con i teatri, frequentato dai maggiori attori e danzatori del tempo e da tanti *performers* meno noti che, proprio passando davanti a quell'obiettivo, venivano accreditati nel panorama artistico.⁶ Lì era stata ripresa Isadora Duncan, notoriamente reticente alle sedute fotografiche. Dopo aver visto quelle fotografie, dove attraverso i suoi gesti e le sue espressioni sembrava apparire lo spirito stesso della danzatrice, molte protagoniste della scena mondiale avevano voluto essere riprese nello stesso stile. Eleonora Duse, Ellen Terry e, appunto, Pavlova. Il luogo dove si incontrano virtualmente queste presenze così diverse è lo studio del tedesco Arnold Genthe, un artista della fotografia e anche un intellettuale, un uomo colto, esperto di antichità, di filosofia e di cultura orientale, collezionista di vari e preziosi *artificialia*. Una *Wunderkammer*, ma anche il gabinetto di un mago, il salotto di un sapiente e l'atelier di un artista: così era percepito lo studio newyorchese di Genthe. Quando nel 1915 Pavlova vi entra per farsi fotografare, rassicura il fotografo sulla sua capacità di tenere una posizione difficile per diversi minuti.⁷ Ma Genthe non è quel genere di fotografo. Aveva spesso manifestato la sua insofferenza nei confronti della finzione fotografica e proprio in quegli anni stava sperimentando una tecnica di ritratto che liberasse il soggetto dalla rigidità della posa. Riprendeva i suoi modelli a sorpresa, durante conversazioni raffinate nei contenuti e rilassate nei modi. Loro sapevano di essere 'mirati' ma non potevano proteggersi dietro a un'espressione fittizia per quel tempo lungo riempito da parole e pensieri. La ricerca di una naturalezza era relativa al soggetto, non a una presunta purezza dell'immagine che rispondeva invece ai precetti della fotografia pittorialista: le manipolazioni nella fase di stampa che, a differenza che nella fotografia commerciale, non servivano ad abbellire il soggetto ma l'immagine stessa.

Genthe usa dunque la durata della seduta per scalfire l'artificialità della posa. La sua produzione non deve rispondere alla produttività di uno studio commerciale e la sua strategia deriva in gran parte dall'osservazione della danza, che proprio in questi anni inizia a costituire il soggetto di moltissime sue fotografie. La danza si sviluppa nel tempo, si mostra col movimento, è fatta di postura e di energia, di corpo e spirito insieme, e richiede la capacità di attuare volontariamente un processo tecnicamente definito ma apparentemente spontaneo. Genthe suggerisce a Pavlova di scaldarsi un po' e mentre lei si muove la riprende in piena azione, realizzando le uniche fotografie che la colgono

6. Si vedano su questo le pagine dedicate a Genthe nel volume firmato (ed edito) da Michael Coleman: *Stella Bloch. Art, Dance and a Remarkable Life. 1897-1999*, s.l., s.i.t., 2019.

7. Cfr. A. GENTHE, *As I Remember*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936, p. 177.

in danza libera. Queste immagini circolano attraverso mostre e libri d'autore e hanno come unico scopo la ricerca di un dialogo tra arte del movimento e immagine espressiva; nel vasto patrimonio visivo della danza si aggiungono, e in alcuni casi si sovrappongono, a quelle che promuovono gli spettacoli e che pubblicizzano le attività artistiche e pedagogiche dei danzatori.

C'è ancora un altro utilizzo dell'istantanea di danza che convoca un ulteriore livello del rapporto tra arte e fotografia, inizialmente basato sulla capacità di riprodurre le opere d'arte e sulla possibilità di fissare i modelli difficili da portare negli atelier, come i monumenti o le opere conservate in luoghi lontani e i soggetti viventi, che continuamente cambiano posa e forma. Nella nascita della fotografia di danza rivestono infatti un ruolo importante anche la percezione dei danzatori come sculture viventi (come vedremo nei casi di Isadora Duncan e Vaclav Nižinskij) e la traduzione della loro arte fuggevole in opere di pittura e scultura che spesso utilizzano la fotografia come notazione della posa.

L'iconografia della danza di inizio secolo è affollata di disegni, veri e propri diagrammi del movimento, e di istantanee scattate dagli artisti stessi o commissionate a fotografi a cui vengono suggerite pose e partiture di movimento viste in scena e rieseguite davanti alla macchina fotografica capace di prolungarle nel tempo. Ancora ce ne fornisce un esempio Pavlova con una serie di foto, anche queste realizzate nel 1915. A scattarle è Malvina Hoffman, scultrice americana che era stata allieva di Auguste Rodin e che durante il suo soggiorno in Europa aveva fatto della ballerina il soggetto principale della sua ricerca artistica. Nel 1914, in procinto di tornare in America, le aveva proposto di lavorare insieme al progetto di un grande fregio sull'*Autumn Bacchanale*, per il quale Pavlova poserà a più riprese nell'arco di quasi dieci anni in occasione di tournées e soggiorni americani, fino alla presentazione dell'opera nel 1924.⁸ In queste occasioni, Hoffman la disegna, impara dei passi del balletto per comprendere appoggi ed equilibri, e la fotografa, o la fa fotografare, per cogliere le tensioni del corpo e poterci lavorare nelle lunghe assenze della ballerina.⁹ Per essere rimontata nel fregio, la coreografia viene scomposta nelle fotografie. Pavlova vi appare rilassata, spontanea, semisvestita come mai è apparsa in immagini pubbliche, in qualche caso a seno nudo a mostrare l'arco della sua schiena e il disegno che ossa e muscoli tracciano sul suo corpo elastico. Sono fotografie private, frammenti di un processo di lavoro che

8. Me ne sono occupata nel saggio *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e ricerca», 2017, 9, pp. 37-75.

9. Alcune di queste fotografie, insieme con i bozzetti preparatori, sono raccolte in *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, catalogo della mostra a cura di J.C. CONNER (New York, 25 marzo-13 maggio 1984), New York, Hudson River Museum, 1984.

utilizza diverse pratiche e tecniche per portare la danza dentro all'immagine. La loro realizzazione consente alle due artiste di sperimentare vari ritmi delle loro azioni e di combinarli tra loro, indagando diverse declinazioni della relazione tra scultore e modello: la quantità delle pose possibili da fissare in poco tempo che permette il lavoro sulla serie; la vibrazione della posa che può porsi nel mezzo tra il congelamento della posizione e un movimento lento che rende l'atteggiamento vivo e il soggetto attivo; la visione dei risultati come prove intermedie che mostrano al soggetto l'efficacia visiva dei suoi gesti che appaiono reali, trasformati in immagine ma non ancora trasfigurati dal gesto artistico della scultrice. A dispetto della sua capacità di fissare il tempo e il movimento, la fotografia si mostra qui come operatività più che come opera, come processualità e traccia del passaggio dal corpo vivente ed espressivo alla sua rappresentazione artistica.

La fotografia come mezzo di promozione, come linguaggio d'arte e come ponte tra il disegno effimero nell'aria e il rilievo permanente sulla pietra. In queste tre modalità di relazione tra danza e fotografia la nozione stessa di posa cambia di segno, così come si sfumano i confini della categoria del ritratto e si modifica l'idea di registrazione del movimento. Pavlova, una delle ballerine più raffigurate, tra le prime a prendere personalmente il controllo della diffusione della sua immagine, fa l'esperienza di queste tre prassi operative. Le istantanee su cui imprime la sua immagine costituiscono gli esempi dei modi in cui la fotografia capta il passaggio del corpo danzante. Osserveremo altri esempi e, come vedremo, ribaltando la prospettiva dai casi particolari al campo di studi in generale, questi elementi diventeranno i punti cardine di un metodo di indagine. Captare quel passaggio diventa il compito di noi osservatori delle immagini.

2. L'arte della fotografia di danza. I primi decenni del Novecento e una storia ancora da scrivere

Nel 1928, a circa un anno dalla morte di Isadora Duncan, appare negli Stati Uniti il volume *The Art of the Dance*, che raccoglie alcuni scritti della danzatrice inframmezzati dalle immagini degli artisti che la avevano conosciuta, disegnata, assunta a musa della loro produzione grafica e scultorea. Duncan aveva scientemente consegnato la sua immagine e la sua memoria all'arte, e l'arte era stata anche la conquista della sua danza, come emerge dal titolo del volume che, sebbene non abbia visto l'intervento dell'autrice in fase di pubblicazione, costituisce il suo testamento teorico. Oltre ai disegni di Léon Bakst, Antoine Bourdelle, José Clarà, Abraham Walkowitz, Maurice Denis, Jules Grandjouan, Auguste Rodin – solo per citare i più noti – figurano nel volume le fotografie

di Arnold Genthe ed Edward Steichen. Sono i due fotografi da cui Duncan, a dispetto della diffidenza verso gli strumenti di registrazione e documentazione meccanica, si era lasciata riprendere nel chiuso dello studio, come nel caso di Genthe, e tra le colonne del Partenone, come si vede nelle fotografie scattate da Steichen nel 1920, che la mostrano immobile e vibrante, come la moderna sacerdotessa di un antico culto. Nel libro del 1928, insieme all'arte della danza e all'arte figurativa, appare dunque l'arte della fotografia.¹⁰ Oltre a simboleggiare tale acquisizione, il volume è un oggetto emblematico del modo in cui le fotografie di danza circolano nell'ambiente artistico e dialogano con i testi con funzioni nuove, non illustrative.

In circa venti anni, tra il 1908 e la pubblicazione di questo libro, il rapporto tra fotografia e danza si era via via definito. Se davanti alla macchina la danza aveva sperimentato il trattenimento del movimento e il passaggio tra la posizione e l'azione, nella fotografia erano confluiti i diversi generi di raffigurazione del corpo espressivo: il nudo, il ritratto ambientato e d'atmosfera, lo studio della dinamica e il *tableau vivant* che già nella produzione artistica vittoriana aveva fatto emergere il potenziale dell'immagine allestita. Qui il ritmo dell'azione rallenta senza però diventare posa: sia per l'espressività dei gesti che per la durata della visione, il quadro, pur lavorando sull'immobilità, resta vivente. E le persone vengono riprese con la logica, la tecnica e la strategia con cui si riproducono le opere d'arte, in particolare scultoree. Quando ad agire davanti all'obiettivo sono i danzatori moderni, professionisti del movimento e dell'espressione, portatori di un ritmo e di un linguaggio propri, la fotografia vi si rapporta come a un'opera d'arte vivente. Antoine Bourdelle e Auguste Rodin, due scultori particolarmente interessati alla danza, parlano di Duncan come di un fregio animato e di un'opera d'arte che si scolpisce dall'interno. Lo stesso Rodin prende la parola nella polemica scaturita da *L'après-midi d'un faune* di Nižinskj definendo la coreografia una vera e propria lezione d'arte. Questi scultori, come Hoffman – che negli anni della sua formazione aveva fatto parte dello stesso ambiente – rivestono un ruolo centrale nel dialogo tra danza e fotografia, considerando questi nuovi linguaggi portatori di nuova linfa alla cultura moderna.¹¹ Non è forse un caso che – se si escludono gli esperimenti dei cronofotografi tardo-ottocenteschi – uno dei primi studi fotografici del movimento di danza porti la firma del collaboratore di Rodin, autore delle

10. Cfr. S. MARENZI, *L'art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen*, «Focales», 2019, 3, pp. 1-12.

11. Rimando a *Immagini di danza*, cit., per l'analisi dei rapporti tra scultura, danza e fotografia nei primi decenni del Novecento e per la ricca bibliografia relativa all'interesse di Bourdelle e Rodin verso l'arte coreutica (che spesso prendono a modello delle loro opere) e il mezzo fotografico (di cui fanno un uso consapevole per reinterpretare i propri lavori).

stampe esposte nella grande mostra dello scultore a place de l'Alma dove le fotografie proponevano scorci e illuminazioni delle opere esposte moltiplicandone l'efficacia. Il fotografo è Eugène Druet che, nello stesso periodo in cui riproduce i capolavori di Rodin (con cui collabora dal 1896 al 1903), riprende Loïe Fuller all'aperto fissando il grande disegno dei suoi teli che, grazie al movimento della *performer*, assumevano le forme più diverse. Alcuni anni dopo, nel 1910, il fotografo fissa le pose di alcuni interpreti dei Balletti russi per una serie di quadri di Jacques-Émile Blanche, nel cui giardino vengono prese le istantanee. Su commissione del pittore, Druet realizza delle fotografie inedite di Vaclav Nižinskj all'apice di uno dei prodigiosi salti che, insieme col suo carisma, la sua tecnica straordinaria, la sua ambiguità sessuale che si rifletteva nel binomio di grazia e potenza, lo stavano rendendo celebre in tutta Europa. La ripresa all'aperto, che fornisce ai danzatori lo spazio per correre e saltare, permette al fotografo di sfruttare la luce naturale e cogliere con rapidità il soggetto in dinamica. Druet, il fotografo delle sculture, si rivela abile con i corpi in movimento, in particolare riguardo al rapporto tra figura e sfondo, dove gli elementi del paesaggio possono interferire con i contorni della figura. Lo sfondo neutro è l'ideale per ottenere la massima definizione del disegno del danzatore ma all'aperto, se non si tendono grandi teli o si utilizzano muri di fondo per isolare le figure (come fa ad esempio Frédéric Boissonnas in alcuni scatti alle ritmiste di Jaques-Dalcroze),¹² l'unico sfondo compatto è il cielo, che obbliga il fotografo alle riprese dal basso e pone il problema del controllo della luce. I fotografi che agiscono in natura devono gestire questi aspetti mentre cercano di cogliere l'istante perfetto. Alcuni daranno prova di una straordinaria abilità in questo senso. Ad esempio, nel 1908 l'austriaco Rudolf Jobst aveva ripreso le sorelle Wiesenthal all'aperto in piena dinamica. In una fotografia di Grete in posa da menade, con la schiena arcuata, la testa riversa indietro e la gamba destra sbilanciata in avanti, è la gestione dei toni tra figura e sfondo a rendere ben leggibile l'azione fisica. L'abito scuro si disegna infatti 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 disegnano 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 manifestare. Questa istantanea di Jobst, scattata in un anno che possiamo considerare inaugurale della

12. Sul progetto di questo fotografo, testimone delle attività della scuola di ritmica ginevrina e di altre esperienze di danza, cfr. S. SILVESTRI, *Il movimento ritmico nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 93-123.

vivace sperimentazione dell'area tedesca, figura in due repertori cruciali per la fotografia di danza.

Il primo è il libro *Der moderne Tanz* che Hans Brandenburg, uno dei primi autori del suo tempo a scrivere di danza, pubblica nel 1913. Oltre ai testi dove si forgia un linguaggio critico capace di tradurre in parole le nuove esperienze coreutiche, il volume include alcuni disegni e, raccolte in coda, una settantina di fotografie in cui i danzatori sono ripresi in movimento sia all'aperto, come nel caso degli scatti di Jobst, sia in studio, dove il noto ritrattista e massimo esponente del pittorialismo tedesco Hugo Erfurth li fa muovere davanti a un fondale bianco rivoluzionando l'immaginario della fotografia di danza. Gli scatti di Erfurth – che si interessa di danza proprio dal 1908, quando per primo riprende delle danzatrici in dinamica in interno con luce artificiale, e che nelle successive edizioni del volume di Brandenburg inserirà i numerosi sviluppi della sua ricerca – portano il movimento nel chiuso dello studio del fotografo, normalmente destinato ai ritratti. In opposizione alla ritrattistica del tempo, che esaltava l'immagine dell'interprete e del personaggio e giocava talvolta con il suo potere seduttivo, nelle foto di Erfurth i *performers* sono riconoscibili solo dalle didascalie e i loro corpi sono tradotti in masse sfumate e tracce espressive. Se già il pittorialismo aveva trasformato quelli che la fotografia commerciale considerava degli errori in elementi tecnico-stilistici propri della fotografia artistica (il fuoco morbido, il controluce), l'operazione di Erfurth amplia il vocabolario visivo di questa forma d'arte includendo il mosso come strumento di raffigurazione della danza e l'ombra come elemento espressivo dell'immagine. Dall'esperienza di questo professionista prenderà vita una linea di trasmissione sia per via della sua attività di insegnamento (che vedrà uscire dalla sua scuola fotografe di danza come Charlotte Rudolph e Nelly),¹³ sia per l'esempio di questi esperimenti presto assunti a modello della fotografia di nudo – dove le modelle iniziano a comporre lo spazio agendo come coreografe e danzatrici – e di danza – dove i *performers* imparano ad adattare i loro movimenti agli spazi e ai tempi dello studio fotografico. Quest'ultima considerazione ci riporta alla fotografia di Jobst e al secondo repertorio in cui figura: la collezione privata di Arnold Genthe, che inizia a fotografare la danza proprio nel 1913, l'anno della prima edizione del libro di Brandenburg (che Genthe, tedesco, ha senz'altro letto). Tre anni dopo pubblica il fotolibro *The Book of the Dance* che raccoglie, oltre ad alcuni scatti all'aperto affini a quello di Jobst, molte fotografie scattate in interno sul modello degli scatti pionieristici di Erfurth. Rispetto alle fotografie di quest'ultimo ci sono delle differen-

13. Si veda S. MORASSUT, 'Tanzphotographie'. *La scuola tedesca*, ivi, pp. 125-169, a cui rimando anche per la vasta bibliografia sull'argomento.

ze, come lo sfondo nero invece che bianco su cui le braccia e le gambe nude delle danzatrici tracciano le linee della composizione dell'immagine; simile è invece l'uso del mosso che spesso coinvolge veli e abiti lasciando nitide altre parti del corpo. Genthe spazia dalla danza libera al balletto, dalle danze definite classiche (per l'ispirazione all'antico e l'uso del nudo) alle varie scuole americane, fino alle danze di origine folclorica.¹⁴ Sia nel libro che nella vasta produzione successiva, il fotografo dedica una attenzione particolare ai passaggi generazionali e alla consegna dei saperi della danza, riprendendo allieve e maestre e, in particolare con Isadora e le sue Isadorables, sperimentando soluzioni diverse quasi a poter distinguere la raffigurazione dell'espressione della danza da quella delle sue sorgenti.

In Germania la dimensione della scuola, che riguarda anche la trasmissione della fotografia come dimostrano le allieve di Erfurth, si concretizza nel fitto processo di filiazioni e fondazioni di nuovi stili: basti pensare a Mary Wigman, allieva di Rudolf Laban, e a Gret Palucca, allieva della Wigman e a sua volta fondatrice di una scuola. Le fotografe formate da Erfurth riprenderanno come lui sia le maestre sia le allieve portando nella fotografia di danza le estetiche più moderne, abbandonando ad esempio – come è il caso della Rudolph – la morbidezza dello stile pittorico del maestro, ma conservando l'elemento dell'ombra amplificato dalla formula del salto come tratto stilistico della danza della metà degli anni Venti.¹⁵ Proprio nel rapporto Rudolph-Palucca, come è noto coronato dalla collaborazione con Kandinskij che nel 1926 traduce alcune istantanee in segni astratti, trovano maturazione gli elementi che hanno caratterizzato la nascita e lo sviluppo di questa forma documentaria che è anche un linguaggio espressivo, su cui la Rudolph si esprimerà anche in termini di formulazione teorica. Nel 1929 e nel 1930 pubblica infatti due articoli dove individua le peculiarità della fotografia di danza che deve saper riprendere l'espressione della dinamica e distinguere i movimenti principali – che mostrano il talento tecnico e fisico dei danzatori – dai momenti di passaggio – che enfatizzano invece il loro talento poetico. Oltre al movimento, il fotografo di danza deve saper raffigurare lo spazio che si modella in base al disegno del corpo del *performer*; deve valorizzare i tessuti dei costumi, che hanno un forte valore espressivo sia per la loro consistenza che per la lucentezza; e deve scattare durante la danza, perché la posa o il gesto simulato compromettono l'espressione.

14. Cfr. S. MARENZI, *Nel prisma delle immagini. La cultura della danza nella fotografia di Arnold Genthe*, ivi, pp. 171-217.

15. Si veda su questo S. FRANCO, *Salti e scatti. L'immagine dell'«Ausdruckstanz» fra storia e fotografia*, «Engramma», 2017, 150, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3261 (ultimo accesso: 13 marzo 2021).

Deve ritrarre il danzatore come una forma plastica che agisce nello spazio.¹⁶

Meno di dieci anni dopo, ma riferendosi a esperienze precedenti, anche Genthe scriverà degli aspetti tecnici della fotografia di danza, dedicando alcune pagine della sua autobiografia al confronto tra fotografia e scultura nell'ottica della raffigurazione del movimento. Come lo scultore, il fotografo deve privilegiare quei momenti che conservano il gesto precedente e contengono già quello successivo. Deve leggere il movimento assorbito nel corpo oltre a cogliere quello sprigionato. Anche qui, la presenza del *performer* è intesa come presenza espressiva e come forma plastica. Gli stili fotografici di Genthe e Rudolph sono molto diversi, ma i principi individuati nell'osservazione continuativa della danza sono gli stessi e sono riconoscibili anche nell'opera di altri fotografi. La dimensione plastica, insieme con la ricerca di un ritmo che possa accordare la pratica fotografica con lo sviluppo della danza, è ad esempio molto evidente nelle fotografie scattate nel 1912 da Adolph de Meyer alla coreografia d'esordio di Nižinskij, *L'après-midi d'un faune*, quella sorta di immagine prolungata dove le danzatrici riproducevano un antico fregio muovendosi lentamente e conservando le torsioni dei loro corpi visti in parte frontalmente e in parte di profilo. De Meyer aveva potuto riprendere il balletto in una situazione rarissima: né di prove (le fotografie mostrano una illuminazione diversa da quella teatrale), né in studio (l'ampio spazio fa pensare al palcoscenico e lo sfondo alla scenografia di Léon Bakst ritoccata dal fotografo fino a diventare astratta), molto da vicino (il fauno appare in primo piano e le ninfe frammentate, riprese in dettaglio, come i resti di antiche sculture).¹⁷

De Meyer era legato al movimento americano della Foto-secessione, che dalla sua fondazione nel 1902 aveva promosso la fotografia artistica in America, rigenerato le istanze del pittorialismo di matrice inglese e stabilito forti legami con i protagonisti dell'arte moderna europea. Anche dopo lo scioglimento del 1917, membri e sottogruppi del movimento continueranno, fino agli anni Venti, a promuovere il pittorialismo non solo come stile fotografico ma anche come cultura dell'immagine. Ed è in tale cultura che prolifera la fotografia di danza americana. Ne è un esempio l'avventura di Clarence H.

16. I due saggi della Rudolph sono tradotti in italiano in appendice al saggio di R. GUARINO, *Palucca, Rudolph, Kandinskij. Il tempo di un colloquio e l'immagine come forma del movimento*, in *La scena dell'immagine*, a cura di S. GERACI, R. G. e S. MARENZI, Roma, Officina edizioni, 2019, pp. 115-130, a cui rimando anche per i disegni di Kandinskij. Dello stesso autore si veda il contributo dedicato alla circolazione delle immagini nell'ambito della cultura tedesca del corpo: *Il visibile e il vivente. Fotografia, ginnastica e movimento espressivo nei libri della Körperkultur intorno al 1920*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 75-97.

17. Mi sono occupata di questo progetto in *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e storia», n.s. XXVIII, 2014, 35, pp. 35-59.

White, fuoriuscito della Foto-secessione e diventato poi animatore di scuole e di gruppi. Nel 1915 «Platinum Print», la rivista di cui è ispiratore diretta dal suo allievo Edward R. Dickson, dedica alla danza un numero speciale. Vi pubblicano fotografi che, al di là delle immagini incluse nel numero, hanno firmato collaborazioni importanti. Lo stesso White, che aveva fotografato le Larson Dancers nei loro esperimenti di *performances* liturgiche e la canadese Maud Allan, celebre per la sua scandalosa *Salomé*; Karl Struss, che nel 1916 a New York avrebbe ripreso Nižinskj nella sua ultima tournée con i Balletti russi e Adolph Bolm, in esperimenti di riprese cinematografiche; Edward R. Dickson, che nel 1921 darà alle stampe l'antologia *Poems of the Dance*, illustrata con sue fotografie di danzatrici in natura; Alvin Langdon Coburn, autore a Londra nel 1916 delle fotografie del progetto di William Butler Yeats che ha coinvolto, tra gli altri, il giapponese Michio Ito nell'allestimento del dramma *nō At the Hawk's Well*.¹⁸ Ito, che durante la guerra si stabilisce in America, passa anche davanti a quella 'camera meravigliosa' che è la macchina fotografica di Genthe. Figura infatti tra le centinaia di *performers* che il fotografo riprende dopo la pubblicazione di *The Book of the Dance*, realizzando le migliaia di lastre oggi visibili nella Genthe Collection della Library of Congress.¹⁹ Una vera enciclopedia viva della danza, oltre che la fondazione di un genere che vedrà straordinari sviluppi in America con le collaborazioni tra Marta Swope e il New York City Ballet, tra James Klosty e Merce Cunningham, tra Barbara Morgan e Martha Graham, tra Lois Greenfield e la Parsons Dance Company. Tutte queste immagini, insieme con quelle di fotografi di altre aree come Trude Fleischmann, Arthur Kales, Soichi Sunami, Alexey Brodovitch, Paul Himmel, Chris Nash, Eikoh Hosoe (solo per citare i maggiori rappresentanti di diverse epoche e culture), hanno trasformato la percezione e la memoria dell'arte coreutica, e costellano quella storia ancora da scrivere che è la storia della fotografia di danza.

3. Lo studio della fotografia di danza: problemi ed esercizi di metodo

Accade spesso nei primi decenni del Novecento che la fotografia, quando non è caratterizzata da una ambizione artistica e dalla relativa rivendicazione di autorialità, ponga dei problemi di attribuzione. Talvolta, come è il caso

18. A questi fotografi ho dedicato *La danza sulla scena della fotografia pittorialista americana – 1915-1920*, in *La scena dell'immagine*, cit., pp. 79-113.

19. La Genthe Collection, in gran parte digitalizzata, è consultabile sul sito <https://www.loc.gov/pictures/collection/agc/> (ultimo accesso: 13 marzo 2021).

di alcune fotografie di Nižinskij in *Le spectre de la rose*, lo studioso si trova di fronte a copie della stessa immagine che portano firme diverse e che corrispondono di volta in volta all'autore dello scatto (Auguste Bert, addetto alla promozione delle prime stagioni parigine del Balletti russi), allo stampatore (Roosen, subentrato nella nuova proprietà che con lo studio di Bert aveva acquistato anche i negativi e i relativi diritti di riproduzione)²⁰ o addirittura ad altri fotografi legati da accordi di esclusiva con i teatri toccati dalle tournées (Mishkin, che nel passaggio americano del danzatore russo usa le immagini scattate anni prima a Parigi grazie a un accordo tra gli impresari).

La fotografia artistica pone problemi diversi (ad esempio di non conformità tra il negativo e la stampa spesso frutto di montaggi e manipolazioni), ma partecipa alla complessità dell'utilizzo delle fotografie come documenti della storia della danza, laddove talvolta è la danza stessa a denunciare la ricorrenza di formule rappresentative e di figure che migrano da un terreno culturale all'altro. In questa prospettiva uno studio della fotografia di danza dovrebbe saper mantenere il doppio sguardo che percepisce l'immagine come diaframma tra due mondi e come luogo dell'incontro tra la cultura visiva e quella performativa.

Quello di Nižinskij è uno dei casi esemplari per individuare le peculiarità delle fonti fotografiche della storia della danza. Il danzatore è stato oggetto sia di grandi campagne promozionali che di raffinati progetti artistici. È stato ripreso dai fotografi di teatro attivi in molte capitali europee e americane incaricati di ritrarlo nei panni e nelle pose dei suoi personaggi, di cui il patrimonio fotografico (condensato nei pochissimi anni della sua attività) fornisce un repertorio ricco di ricorrenze e differenze. Inoltre, la sua figura – come quelle di Pavlova e di Duncan – ha ossessionato l'immaginazione di tanti artisti del suo tempo che hanno voluto trattenere la sua danza in disegni, quadri e sculture servendosi spesso delle istantanee come passaggi intermedi utili ad arrestare il movimento ma anche a impegnare l'interprete (praticamente inafferrabile, tanto che i ritrattisti lo riprendono più spesso in posa nei camerini o nei corridoi dei teatri che nei loro studi attrezzati) per il minor tempo possibile. Su di lui nasce una iconografia specifica nella quale confluiscono la sua effigie artistica e quella pubblica, spesso organizzate dalla regia di Djagilev che, in qualità di impresario, creatore e direttore artistico dei Balletti russi, cura in ogni dettaglio la diffusione dell'immagine dei suoi interpreti più acclamati.

Diverso è il caso di Isadora Duncan, la cui figura è tanto centrale da farsi spesso, nell'iconografia primonovecentesca, allegoria stessa dell'arte coreuti-

20. Cfr. C. BARBERO, *Les premiers photographes des Ballets russes à Paris. Auguste Bert et Charles Gerschel*, in *Les Ballets russes*, a cura di M. AUCLAIR e P. VIDAL, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, pp. 129-136.

ca. La sua esperienza tutta orientata verso l'affermazione artistica della danza e l'emancipazione dal codice del balletto accademico la proietta in un circuito parallelo a quello delle grandi compagnie. L'uso della fotografia commerciale è molto limitato e si assiste a una strategia promozionale basata sulle opere d'arte: disegni soprattutto e – come abbiamo visto nel caso di Steichen e Genthe – anche fotografie, ma di quei fotografi che conducono a loro volta una battaglia culturale per l'affermazione artistica del loro mezzo espressivo. Duncan è autrice di tutti gli aspetti della sua esperienza, dalla tecnica di danza ai metodi pedagogici, dalla creazione degli spettacoli alla loro circolazione, dagli aspetti artistici a quelli legati alla comunicazione. È lei stessa, attraverso l'alleanza con artisti e intellettuali, a creare l'immagine di sé, scegliendo i testimoni ma anche le tecniche e gli stili a cui consegnare la sua figura e farla riverberare nello spazio e nel tempo.

Anche su Anna Pavlova nasce una iconografia specifica e anche lei, come accennato, si fa regista della sua immagine, che si moltiplica e migra attraverso diversi supporti e tecniche. Fotografie che diventano elementi grafici sempre più stilizzati fino a farsi motivi decorativi di copertine e pagine di periodici; immagini in pose di danza che diventano le matrici di posture e atteggiamenti che debordano dall'alfabeto gestuale del balletto e si fanno portatrici di grazia nel ritratto di giovani donne borghesi. Passi che si fanno tracce grafiche dove è sempre riconoscibile il soggetto, anche in mancanza di qualunque elemento che lo identifichi.

Mentre l'iconografia di Nižinskij è molto studiata (e può essere paragonata a quella delle sue celebri interpretazioni nelle versioni di altri danzatori che ne hanno ereditato il repertorio),²¹ quella di Pavlova non è stata oggetto di studi dedicati e costituisce un osservatorio ideale per individuare le aberrazioni dell'uso della fotografia come fonte oggettiva, automatica, anonima. È il caso di un famoso libretto uscito nel 1981 col titolo *Anna Pavlova. A Photographic Essay*, che ricostruisce la biografia artistica e personale della grande ballerina attraverso una selezione di fotografie tratte dalla Pavlova Collection del Museum of London.²² Di nessuna immagine figura il nome dell'autore.

21. Si vedano ad es. i contributi di J.-M. POURVOYEUR: *Nijinsky et ses photographes*, in *Nijinsky. «Un dieu danse à travers moi»*, catalogo della mostra a cura del Musée-galerie de la Seita (Paris, 15 dicembre 1989-17 febbraio 1990), Paris, Musée-galerie de la Seita, 1989, pp. 9-13; *Images de Nijinsky en 1910 dans la danse siamoise des «Orientales»*, in *Écrits sur Nijinsky*, a cura di F. STANCIUREISS e J.-M. P., Paris, Chiron, 1992, pp. 31-55. Un'altra mostra importante è stata quella al Musée d'Orsay, anche per i contributi raccolti nel catalogo: *Nijinsky 1889-1950*, a cura di M. KAHANE (Paris, 23 ottobre 2000-18 febbraio 2001), Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000.

22. A cura di J.C. BELL, London, Her Majesty's Stationery Office-Museum of London, 1981.

Le didascalie riportano una breve descrizione del soggetto (spesso irrilevante vista l'evidenza che pongono le immagini) e la data. Questo libretto costituisce solo un esempio, peraltro piuttosto datato e come sempre condizionato dalla tipologia dell'archivio da cui provengono le immagini (un museo che conserva costumi e oggetti di scena rispetto ai quali le fotografie costituiscono un apparato documentario secondario). Malgrado queste peculiarità, il caso è emblematico proprio perché relativo a un soggetto tanto celebre da sovrastare l'interesse verso i processi produttivi e materiali del documento: autore, scopo, destinazione, tecnica. Eppure il 'saggio fotografico' su Anna Pavlova, con i suoi limiti e delle ingenuità ancora non del tutto superate negli studi di danza, rivela il potere della quantità. Vedere tante immagini diverse della stessa danzatrice in panni borghesi e di scena, in posa e in azione, da sola o con partner e maestri, in vacanza e in tournée, trasforma la percezione dell'osservatore che costruisce la sua immagine di Pavlova, la sua sintesi. E riconosce la creazione di clichés figurativi generali basati sull'esperienza di una singola *performer*. Nello studio della fotografia di danza come linguaggio espressivo e campo di indagine, l'accostamento tra le immagini appare necessario quanto l'affondo sui singoli oggetti. Lo dimostrano le collezioni, gli accumuli, le gallerie. E gli atlanti.

Attorno a queste considerazioni, nel 2018 è nato un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza in collaborazione tra il DAMS dell'Università di Roma Tre e Officine Fotografiche Roma. Uno dei principali progetti che caratterizza le sue attività è la creazione di un atlante della fotografia di danza,²³ un progetto *in progress* che ha visto diverse fasi di realizzazione in forma di laboratori, mostre, conferenze-spettacolo, installazioni *site-specific*, libri, seminari, allestimenti multimediali. L'ultimo evento a cui il gruppo ha dato vita²⁴ ospitava le proiezioni dei pannelli finora realizzati (figg. 1-8), comprensivi di riferimenti testuali e di tavole di approfondimento sugli aspetti salienti dei vari temi af-

23. Lavorano all'atlante da me coordinato Giordana Citti (docente di camera oscura a Officine Fotografiche, dopo una formazione professionale come fotografa e una laurea triennale in Storia dell'arte, frequenta attualmente il corso di studi Conservazione e restauro dei beni culturali presso l'Università di Roma Tor Vergata), Francesca Pietrisanti (collaboratrice di Officine Fotografiche, è esperta di cultura visiva e di storia della fotografia ed è laureanda magistrale in Storia dell'arte presso l'Università di Roma La Sapienza) e Simona Silvestri (impegnata in progetti creativi che utilizzano varie tecniche grafiche e in una sperimentazione di danza al seguito della *performer* Alessandra Cristiani, è laureata magistrale al DAMS di Roma Tre).

24. L'allestimento ha assunto la forma di un laboratorio di ricerca negli spazi della Lupa a Tuscania (18-22 agosto 2021) con conclusiva conferenza-spettacolo e discussione pubblica sul metodo di lavoro e sulle pratiche di studio e creazione. Una documentazione dell'evento è disponibile alla pagina <https://www.fotografiaedanza.it/gallery/2/> (ultimo accesso: 13 ottobre 2021).

frontanti (l'antico, il ritmo, il nudo, l'osservazione del movimento al confine tra arte e scienza), ed esponeva alcuni sciami di immagini che costituiscono il preludio a nuovi possibili percorsi di ricerca. Le immagini – scaricate da archivi digitali e stampate in piccolo formato inizialmente rovesciate a terra fino a coprire quasi completamente le tavole della grande sala teatrale che ospitava il laboratorio – si sono via via addensate in gruppi portatori di nuovi indizi seguendo diverse logiche di accostamento: tematico, morfologico, cronologico, stilistico (sia in termini di danza che di fotografia). Basati quindi sui processi di attrazione o di repulsione delle immagini (di cui vengono identificati autore e soggetto), gli sciami o coaguli visualizzavano tematiche centrali come la migrazione e moltiplicazione della figura che appare nei casi di sovraesposizione di un personaggio (il pannello in questione era proprio dedicato ad Anna Pavlova) fino a rendere la sua percezione instabile, sfasata, come fuori registro tra le tante raffigurazioni. In secondo luogo il problema della posa, considerata artificiale e spesso antitetica alla raffigurazione della danza ma che proprio nel linguaggio coreutico si connota come gesto espressivo al confine tra immobilità e movimento, e diventa problematico se letto attraverso la prospettiva della pittura e della scultura (spesso usate come modello sia dell'immagine fotografica sia della danza).

Un altro tema apparso con chiarezza dall'accostamento di immagini (in questo caso tutti primi piani di danzatori) è la relazione tra *performer* e fotografo, che può essere più o meno esplicita in base alla direzione dello sguardo del soggetto e di conseguenza può contestualizzare o astrarre la presenza del *performer* oscillando tra le categorie del ritratto e della foto di danza. Ancora, dal dispiegamento visivo è affiorata la gamma delle varie tecniche fotografiche che riprendono la danza attraverso la registrazione della scia o la frammentazione dell'azione, l'esposizione multipla, la serie. Infine, il rapporto tra corpo e spazio – che nell'inquadratura si traduce nei codici che regolano la relazione tra figura e sfondo – e l'uso espressivo della luce e delle ombre, che sia in teatro sia in fotografia (e nel cinema, che esula dalla nostra indagine) sperimenta proprio in quegli anni diverse possibilità.

E poi il montaggio, a cui non è dedicato un singolo approfondimento ma che costituisce il principio e il problema dell'atlante, direzionandone la lettura e amplificando il potere della visione simultanea molto diversa da quella successiva, che contribuisce alla percezione di una tessitura di cui è necessario seguire le singole traiettorie (studiando i casi specifici incontrati nelle fasi di accumulo delle immagini) e osservare i punti di intersezione (individuando le zone ad alta densità dove si configura il problema della sopravvivenza della danza nell'immagine fotografica).

Obiettivo del gruppo di ricerca è dunque da un lato ricostruire collaborazioni, incontri, biografie e percorsi di autori e soggetti, precisare le situa-

zioni e i contesti, analizzare le tecniche, gli scopi, i metodi, le destinazioni, le modalità di circolazione delle immagini prodotte. E dall'altro raccogliere le immagini provenienti da vari mondi, lavorare sulla quantità oltre che sulla qualità, registrare continuità e fratture nella raffigurazione della danza nei diversi contesti, evidenziare le ricorrenze, le formule, le migrazioni di forme sia quando queste coinvolgono il corpo che quando riguardano la figura, avvertire gli sconfinamenti in altri generi, confrontare le tecniche. Consapevole di una tradizione di studi che ha osservato gli stessi elementi nell'arte del passato e nei ritorni delle formule rappresentative in diverse epoche,²⁵ l'atlante viene qui utilizzato come strategia di correlazione non solo tra generi di danza e di fotografia diversi tra loro, ma anche tra fenomeni situati in diverse zone del tempo e della storia, della cultura del corpo e della storia dell'arte. Un esercizio di metodo che produce oggetti visivi oltre a contributi di studio, nel tentativo di osservare e risvegliare l'energia del corpo vivente sigillata nelle forme delle fotografie di danza.

25. Faccio riferimento agli studi di e su Aby Warburg, che costituiscono un orizzonte imprescindibile per le indagini sull'iconografia del teatro e della danza.



Figg. 1-4. Quattro esempi di tavole dell'atlante della fotografia di danza dedicate alle formule del fregio e dei veli nel quadro dell'influenza dell'antico sulla danza moderna (1 e 2, realizzate da Samantha Marenzi), al nudo espressivo ripreso in interno (3, di Francesca Pietrisanti) e alla raffigurazione del ritmo (4, di Simona Silvestri). Per la visione delle tavole complete delle loro evoluzioni e dei crediti delle immagini che le compongono si veda la galleria sul sito <https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/>.

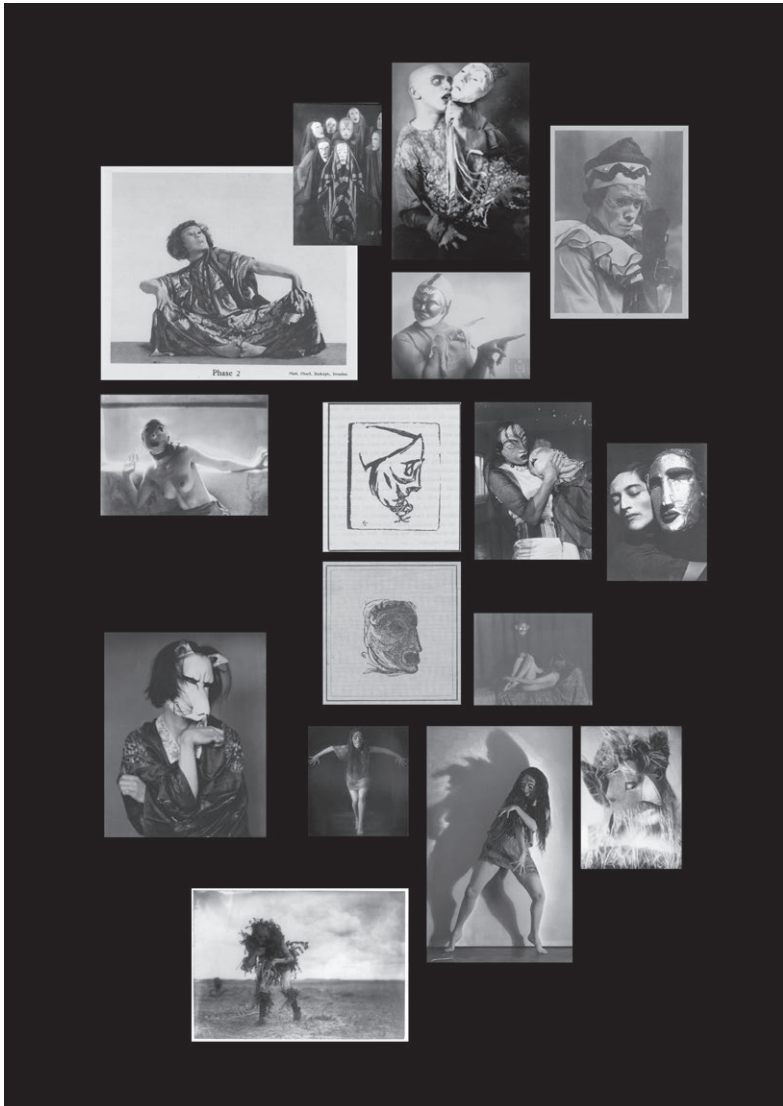


Fig. 5. Tavola dell'atlante della fotografia di danza realizzata da Simona Silvestri come parte dell'indagine sulle alterazioni della coscienza e sulla trasformazione della figura, in questo caso attraverso l'utilizzo di maschere da parte dei *performers*. Vi figurano fotografie di Charlotte Rudolf e Ursula Richter a Mary Wigman, di Rolf Mahrenholz a Harald Kreutzberg, del Dover Street Studio a Vaclav Nizinskij, di Hanna Elkan a Gertrud Leistikow, di Alvin Langdon Coburn a Michio Ito, di Rudolf Koppiz a Hedy Pfundmayr, di Edward S. Curtis alla danza di un navajo, e poi studi a *performers* sconosciuti di Adolf de Meyer, Germaine Krull, Gyula Pap e Albert Henning, uno scatto anonimo a Hélène Vanel, e i disegni e le grafiche di Ellen Thesleff e Edward Gordon Craig per la rivista «The Mask».

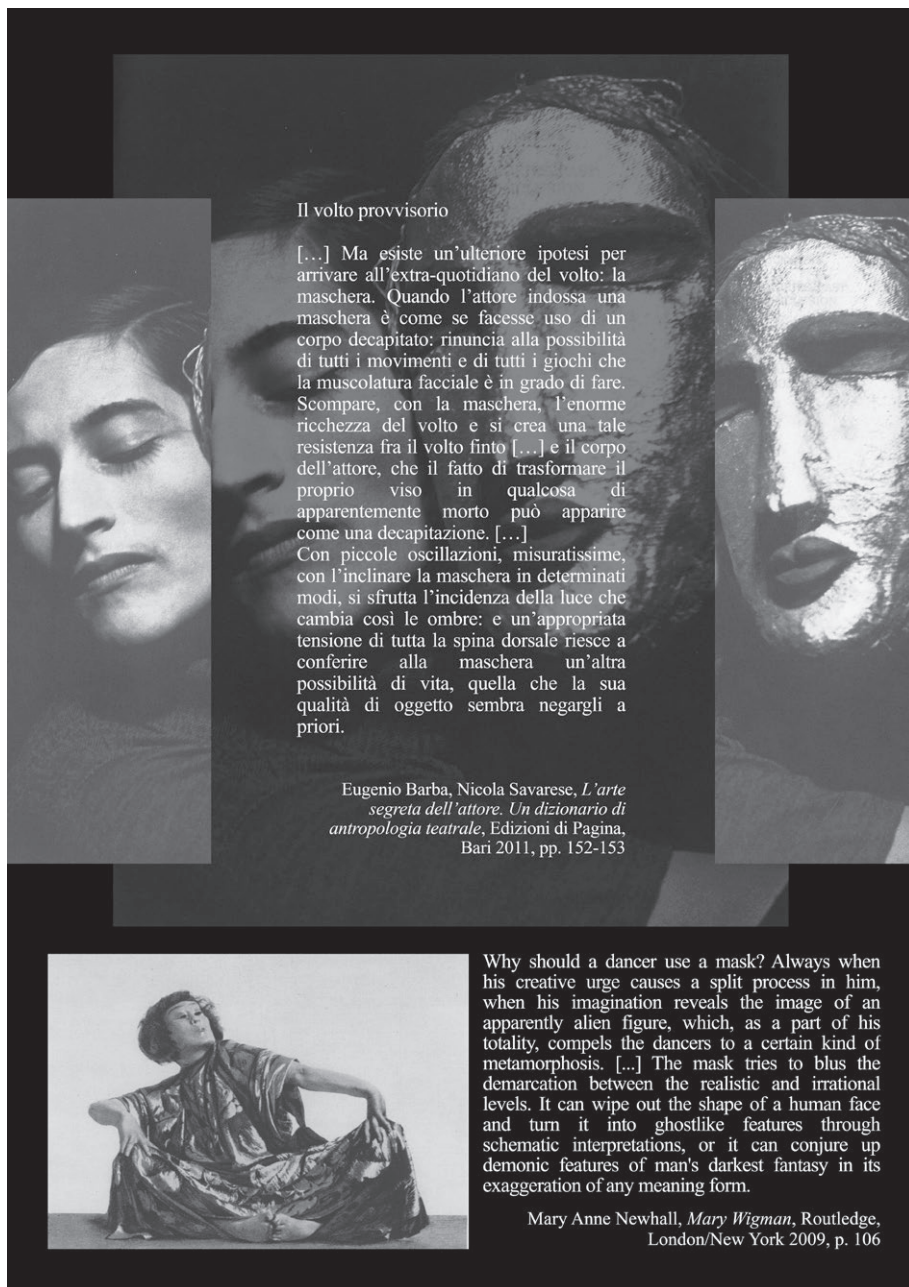


Fig. 6. Simona Silvestri, evoluzione della tavola sulla maschera. Ogni tema dell'atlante si sviluppa in diverse tavole ciascuna delle quali vede una serie di evoluzioni in cui le immagini sono messe in relazione, oltre che tra di loro, con i testi intesi come documenti o testi di studio.

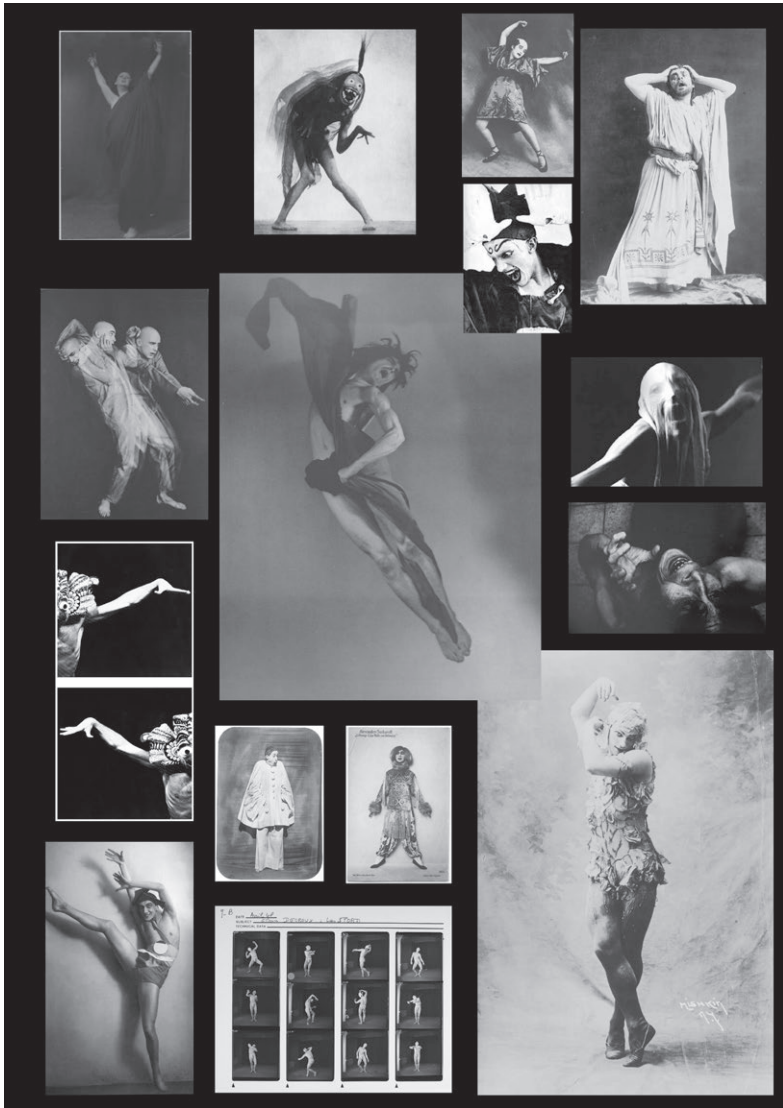


Fig. 7. Tavola dell'atlante della fotografia di danza realizzata da Giordana Citti come parte dell'indagine sugli studi scientifici e artistici legati all'espressione, dove confluiscono gli esperimenti sulla fisiologia e sulle emozioni entrando nel terreno dell'arte dell'attore e di quella coreutica. Vi figurano fotografie di Arnold Genthe a Isadora Duncan, di Eiko Hosoe a Kazuo Ōno, di Maurizio Buscarino a Francisco Copello, di Napoleon Sarony a Mounet-Sully, di Maurice Goldberg a Harald Kreutzberg, di Nikolaj Sviscov-Paola a Aleksandr Rumnev, di Nadar a Jean-Charles Deburau, dell'Atelier Holdt ad Alexander Sakharoff, di Etienne Bertrand Weill a Etienne Decroux, di Auguste Bert a Vaclav Nižinskij, e poi di William Mortensen, Marcel Imsabdt e di autori sconosciuti a Valeska Gert e altri performers ignoti.

Siamo allenati a dissimulare tramite le parole e le inflessioni di voce e l'espressione facciale. Ma gli atteggiamenti e i movimenti del corpo dicono la verità, e questa verità sarebbe qualche volta sconcertante, se l'esecutore di questi movimenti sapesse ciò che attraverso di essi rivela. [...] Delsarte ci aiuta a capire che il corpo è uno strumento d'espressione. Ogni persona che lavora con degli attrezzi deve conoscere come usarli, e la danza si differenzia da ogni altra arte per questo motivo: l'attrezzo del danzatore è lui stesso, e non è stato costruito da un altro artigiano. [...] Il corpo deve essere allenato per diventare uno strumento di espressione artistica, e deve essere costantemente accordato, così che sia sempre pronto per rispondere. Il danzare dipende dalla coordinazione tra corpo e mente; e il danzatore deve essere nella condizione per cui tutti i muscoli, immediatamente e in modo chiaro, obbediscano agli ordini del cervello.

Ted Shawn, *Dobbiamo danzare*, traduzione e cura di Alessio Fabbro e Stefano Tomassini, Gremese, Roma 2008, pp. 83-99 (ed. or. 1946)

Ted Shawn, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, cura e traduzione di Elena Randi, Dino Audino editore, Roma 2018, p. 94 (ed. or. 1954)

Ma quando avanziamo fino al passo successivo della legge della sequenza di Delsarte - «Fai sì che l'atteggiamento del corpo preannunci» ciò che il gesto renderà poi manifesto – allora entriamo veramente in un campo controverso. Ci sono stati periodi nella *modern dance* in cui i danzatori sostenevano con fervore che il volto dovesse essere una maschera totalmente priva di espressione; e ve ne sono ancora che credono nella faccia imperturbabile, in base alla tesi che il resto del corpo dev'essere capace di esprimere qualunque cosa, deve trasmettere tutto il contenuto e il significato della danza. Prima di tutto, il volto è una parte del corpo, e una parte importantissima sotto il profilo espressivo. È vero che alcune danze apprezzabili sono tali da non avere necessità di grandi cambiamenti dell'espressione facciale, ma, anche se non c'è bisogno che essa effettui modifiche veloci, deve comunque trasmettere la qualità o il significato complessivo di tutta la coreografia.

“La pantomima è un valido principio espressivo nella danza – ogni movimento, provocato da un'esigenza emotiva, ritmicamente organizzato nel tempo e nello spazio ha il diritto di essere chiamato danza”. In ragione di ciò il ballerino deve impossessarsi della “tecnica interiore” dell'attore. [...] Meno gesti insensati, e più “recitazione” ci saranno, tanto meglio sarà costruita la parte esteriore della danza. La rinascita dell'arte coreografica sarà possibile solo grazie a questa nuova danza che si basa essenzialmente sulla tecnica interiore dell'artista, sulla sua capacità di coinvolgere emotivamente lo spettatore. [...] Nella danza la pantomima ha assunto un ruolo fondamentale; non è più un pretesto, una semplice pausa che consente ai ballerini di riposarsi tra una danza e l'altra, ma è l'arte dell'espressione, il cuore della danza, è ciò che consente di comunicare il proprio mondo interiore.

In principio era il corpo. L'Arte del Movimento a Mosca negli Anni Venti, a cura di Nicoletta Misler, Electa, Milano 1999, p. 83



Fig. 8. Giordana Citti, evoluzione della tavola sull'espressione facciale dei performers.