

engramma150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I/2

Sara Agnoletto | Aldo Aymonino | Cristina Baldacci | Kosme de Barañano | Giuseppe Barbieri | Stefano Bartezzaghi | Maddalena Bassani | Elisa Bastianello
Anna Beltrametti | Guglielmo Bilancioni | Marco Biraghi | Alberto Biuso | Renato Bocchi | Federico Boschetti | Lorenzo Braccesi | Giacomo Calandra di Roccolino
Alessandro Canevari | Guido Cappelli | Andrea Capra | Franco Cardini | Olivia Sara Carli | Alberto Giorgio Cassani | Paolo Castelli | Maria Luisa Catoni
Monica Centanni | Giovanni Cerri | Gioachino Chiarini | Luca Ciancabilla Maria Grazia Ciani | Claudia Cieri Via | Victoria Ciriot | Fernanda De Maio
Silvia de Laude Marcella De Paoli | Agostino De Rosa | Georges Didi-Huberman | Massimo Donà | Valerio Eletti | Alberto Ferlenga | Kurt W. Forster
Susanne Franco | Massimo Fusillo | Paolo Garbolino | Maurizio Ghelardi | Anna Ghirardini | Maurizio Guerri | Antonella Huber | Raoul Kirchmayr
Chiara Lagani | Laura Leuzzi | Fabrizio Lollini | Sergio Los | Giancarlo Magnano San Lio | Barnaba Maj | Sara Marini | Peppe Nanni | Clio Nicastro
Nicola Pasqualicchio | Alessandra Pedersoli | Marina Pellanda | Rolf Petri | Gianna Pinotti | Elena Pirazzoli | Alessandro Poggio | Sergio Polano | Lionello Puppi
Marie Rebecchi | Giorgio Reolon | Stefania Rimini | Maria Rizzarelli | Marco Romano | Antonella Sbrilli | Alessandro Scafi | Simona Scattina
Amparo Serrano de Haro | Claudia Solacini | Oliver Taplin | Stefano Tomassini | Mario Torelli | Silvia Veroli | Hartmut Wulfram | Matteo Zadra

Salti e scatti

L'immagine dell'*Ausdruckstanz* fra storia e fotografia

Susanne Franco

“Non colui che ignora l'alfabeto,
bensì colui che ignora la fotografia sarà l'analfabeta del futuro.”
Walter Benjamin [1931] 1966.

Questo saggio indaga come è rappresentato l'atto di saltare in due fotografie, rispettivamente degli anni Dieci e Venti del XX secolo, che ritraggono due danzatrici moderne di area tedesca, Gertrud Leistikow e Gret Palucca. Le immagini, l'una anonima e l'altra di Charlotte Rudolph, non ci mostrano come le danzatrici eseguissero “veramente” questo movimento, ma rivelano gli ideali estetici secondo cui volevano essere rappresentate e la soggettività di chi le osservava da dietro l'obiettivo. Ciò che queste fotografie restituiscono è, più precisamente, l'immagine di un istante della traiettoria disegnata dal salto, ma anche l'idea di movimento che informava quel salto e la percezione che di questa idea avevano sia la danzatrice sia il/la fotografo/a. Il saggio propone una contestualizzazione storica dell'utilizzo della fotografia per documentare e trasmettere la danza moderna tedesca, e un'analisi del suo valore documentale ovvero la sua capacità di veicolare gli elementi costitutivi del nuovo linguaggio artistico entrando talvolta in tensione con quanto la storiografia ci ha restituito di questa tradizione basandosi su altre tipologie di fonti.

Nelle pubblicazioni dedicate alla danza moderna in Germania negli anni Dieci e Venti del XX secolo, la presenza di un'appendice fotografica costituisce un elemento importante per comunicare al lettore la dimensione tecnica, estetica e ideologica di questo linguaggio artistico in via di affermazione. Se il primo testo a registrare questo fenomeno nel momento della sua nascita, *Der Moderne Tanz* (*La danza moderna*, 1910) di Ernst Schur, venne arricchito da 16 tavole illustrate, a distanza di pochi anni, uno dei critici destinato a diventare tra i più autorevoli in questo ambito, Hans Brandenburg, sostenne la necessità di un corredo fotografico per qualsiasi testo che trattasse di danza. Non è un caso, dunque, che fin dalla prima edizione del suo libro, anch'esso intitolato *Der Moderne Tanz* nel 1913 (Brandenburg [1913] 1921) e considerato dagli storici come

un fondamentale documento di quella pratica artistica e sociale colta nel suo nascere, Brandenburg abbia selezionato un corpus di 75 fotografie da affiancare ai disegni e agli schizzi eseguiti da più artisti*. Per trasmettere con precisione crescente la realtà materiale del movimento corporeo, ma anche e soprattutto il potenziale estatico che egli riteneva profondamente legato a quella visione della danza e della coreografia, nelle due edizioni successive del volume l'appendice fotografica arrivò a includere 126 immagini fotografiche. Non si trattava di ritratti di danzatori e coreografi, bensì di scatti di movimenti e posture firmati da alcuni dei nomi che resero celebre questo filone della fotografia in Germania. Nelle numerose pubblicazioni che si susseguirono in quegli anni con apparati iconografici sempre più ricchi e raffinati, le fotografie di danza ebbero un ruolo crescente nel trasmettere al meglio gli ideali estetici e metafisici di questo nuovo linguaggio artistico (Giese 1924; Pallat, Hilker 1923; Schikowski 1924; Thiess 1920; Blass 1921; Brandenburg [1913] 1921; Böhme 1925; Böhme 1926; Lämmel 1928). La loro efficacia comunicativa fu determinante a legittimare la presenza sulle scene teatrali e in contesti formativi di danzatrici e danzatori spesso a piedi nudi e vestiti con abiti di scena insoliti per chi frequentava il mondo del balletto accademico. A riprova di quanto la previsione di Brandenburg fosse stata lungimirante, nel volume di Ruldolf Lämmel, *Der Moderne Tanz* (1928), che uscì nel momento di massima espansione del mercato editoriale in questo settore, figurano un centinaio di pagine ricche di fotografie. Anche le numerose scuole di danza che si disseminarono in particolare in Germania, Austria e Svizzera, stampavano fotografie su cartoline e sui poster per pubblicizzare gli spettacoli. Nel complesso l'impatto delle fotografie dei danzatori moderni diede un contributo decisivo all'affermazione della danza moderna tedesca nella società e nell'immaginario del tempo (Toepfer 1997).

Quella che viene comunemente definita *Ausdruckstanz* (danza di espressione) è l'esito di una lunga maturazione culturale, foriera di affascinanti utopie moderne e, al tempo stesso, radicata in quel vasto e poliedrico movimento di reazione alla civiltà industriale i cui valori sociali e morali sono riassunti nelle antitesi *Kultur* (cultura)/*Zivilisation* (civiltà) e *Gemeinschaft* (comunità)/*Gesellschaft* (società) (Baxmann 2000). Il termine onnicomprensivo di *Ausdruckstanz*, reso nelle traduzioni inglesi, francesi e italiane con 'danza espressionista', che ne ha fatto in modo semplicistico il corrispettivo coreutico del movimento letterario, pittorico, cinematografico e teatrale, è in realtà entrato in uso solo quando il fenomeno si stava esaurendo e ha finito per restituire un'immagine falsamente monolitica di questa tradizione

che, al contrario, era tanto sfaccettata quanto complessa (Franco 2005, 91-92). Si trattava infatti di un insieme eterogeneo di linguaggi coreografici e metodi pedagogici che, pur differenziandosi per orientamenti teorici, pratici ed estetici (cui corrispondevano definizioni che sottolineavano di volta in volta il carattere nuovo, moderno, artistico, libero, ritmico, plastico ed espressivo), condividevano alcuni importanti principi. Tra questi figurano l'autonomia estetica della danza dalle altre arti, il ruolo del danzatore inteso come creatore-interprete, la centralità accordata all'improvvisazione, e l'idea che il movimento corporeo fosse strettamente legato a processi emotivi e mentali oltre che il riflesso del ritmo cosmico (Brandstetter 1995; Casini Ropa 1990; Oberzaucher-Schüller 1992). Il corpo era ritenuto un mezzo efficace per raggiungere la sintesi tra modernità e misticismo grazie allo stato di estasi che era capace di generare e comunicare tramite il movimento. Liberata dalla relazione vincolante con un testo (il libretto) e una partitura musicale da rappresentare in forma coreografica, l'*Ausdruckstanz* divenne un fenomeno estremamente diffuso nella società tedesca e presto anche un oggetto privilegiato dello sguardo dei fotografi.

REENACTMENT DI DANZA SUB SPECIE FOTOGRAFICA

Fin dall'inizio della sua storia, la fotografia ha ambito a catturare il movimento corporeo, ma a causa dei lunghi tempi di esposizione necessari, che rendevano la sfida particolarmente difficile, le fotografie di danza degli anni Dieci e Venti non erano scattate in scena bensì in studio o all'aperto e ricreando per l'occasione una sequenza di passi o un movimento specifico. Se per Rudolf Laban, che della danza moderna tedesca fu il teorico più fecondo, la caratteristica essenziale della danza era il flusso del movimento nello spazio e nel tempo (Laban 1966, 4), la fotografia di danza doveva essere valutata proporzionalmente alla sua capacità di comunicare questo flusso.

Fotografia e danza moderna erano frutto di una nuova sensibilità, che si affermò tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento per la "spazializzazione del tempo", vale a dire una tendenza a condensare le relazioni temporali in relazioni spaziali, e a esperire la realtà come un flusso ininterrotto di tempo e spazio. (Rabinbach 1990) In estrema sintesi, si potrebbe affermare che lo spazio della danza non era solo quello fisico in cui si muoveva il corpo, ma anche lo spazio del tempo, una dimensione che la fotografia di danza cercò di potenziare al massimo per trasmettere il senso di quelle esperienze cinetiche.

D'altro canto, proprio la ridotta capacità tecnica del mezzo fotografico fu tra le ragioni che nutirono un atteggiamento ambiguo da parte di alcuni artisti disposti sì a farsi ritrarre per affermare la loro arte, ma poco convinti che il risultato ottenuto fosse in grado di rendere visivamente il movimento corporeo (Toepfer 1997, 359). Come nota Christine Kuhlmann, mentre nell'istantanea il corpo è reso visibile a costo del movimento, nelle fotografie che richiedevano lunghi tempi di esposizione il movimento è reso visibile a costo del corpo (Kuhlmann 2003, 195). Lo studioso contemporaneo, che ha ben presente quanto sia problematica la definizione della danza come dell'arte effimera per eccellenza (Franco e Nordera 2010, xviii– xxxv), considera le fotografie di danza per il loro valore documentale e vi cerca tracce della qualità dinamica e gestuale del danzatore, dell'assetto muscolare del suo corpo, dell'articolazione temporale e della disposizione spaziale del suo movimento, e quando è possibile anche dell'impianto coreografico del pezzo in questione. Non da ultimo le fotografie ci trasmettono elementi relativi alle politiche di (auto)rappresentazione identitaria del danzatore; ci forniscono, infine, informazioni importanti sulle strategie messe in campo dagli artisti per diffondere le loro poetiche e sul modo in cui la loro arte era percepita e interpretata dai fotografi coevi (Thurner in Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 26-40). Tuttavia, ciò che resta imprescindibile nel valutare la fotografia di danza come documento storico è il fatto che la danza, al contrario della fotografia, non sia interamente ed esattamente riproducibile.

Roland Barthes ha argomentato con efficacia in *La camera chiara* (Barthes [1980] 2003) quanto la fotografia mostri come presente ciò che è solo al passato. Nello specifico la fotografia costituisce un documento storico in quanto trasmette l'immagine di qualcosa (che nella fotografia di danza è l'immagine di una postura o un flusso motorio) avvenuto nel passato, ma che vive nella dimensione eternamente presente di quello scatto. In altre parole, la fotografia riproduce il reale e per questo testimonia la certezza di un'esistenza passata, mostrandola ora così come è stata. Non illude bensì mostra, ovvero non parla al passato, ma comunica il tempo preciso della cosa che ritrae. Barthes definisce, inoltre, il "referente fotografico" (differenziandolo da quello della pittura) come la cosa necessariamente reale che è stata posta dinanzi all'obiettivo e senza cui la fotografia non esisterebbe. L'immagine fotografica è l'immagine viva di una cosa morta, sostiene Barthes (Barthes [1980] 2003, 77-78) e in questo senso crea una lacerazione nel continuum temporale. E proprio perché dichiara questa lacerazione, la fotografia non è falsa: essa mostra la cosa in assenza della cosa stessa, che resta confinata in un passato irrecuperabile. D'altro can-

to, puntualizza Barthes, l'aderenza della fotografia al suo referente, fa sì che l'immagine fotografica sia data dalla loro unità indissolubile.

Nel caso della fotografia di danza dovremmo specificare che l'immagine fissa certamente l'istante estraendo quanto ritrae dal flusso dinamico del movimento. In questo senso costituisce un esempio ancora più chiaro di quanto argomenta Barthes in merito all'effetto di immobilità della fotografia, concettualizzandolo come il risultato di una confusione perversa tra il reale e il vivente. Attestando che l'oggetto (il movimento) è stato reale, la fotografia (di danza) infatti "ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente" (Bordini 2015, 12), inducendo chi la guarda a ritenerlo ancora esistente. Nel caso della fotografia di danza la materialità del corpo nella sua transitorietà e fugacità è trascesa in un'immagine di movimento duraturo nel suo eterno presente. Ma laddove per Barthes realtà e passato sono le due pre-condizioni di base della fotografia e per questa ragione la funzione primaria è la capacità di documentare quanto è realmente accaduto (o stato) in passato, le fotografie di danza conferiscono ai corpi una presenza sotto forma di immagine a partire da una finzione. Per la fotografia di danza eseguita in studio o all'aperto nei primi decenni del XX secolo si dovrebbe precisare, infatti, che quanto è reso visibile a chi la osserva oggi è l'immagine di qualcosa che non è mai esistita in quella forma in una sequenza coreografica o in una situazione di rappresentazione organizzata (teatrale o meno). Semmai è l'immagine di un movimento eseguito davanti all'obiettivo espressamente per essere fissato in quella fotografia, e come tale comunica la ricostruzione o la reinvenzione di un passo di danza o di un concetto relativo a una specifica tecnica coreutica (Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 11). Potremmo affermare pertanto che l'immagine fotografica di danza dell'inizio del XX secolo è l'immagine di un *reenactment*, in quanto pone la danza rappresentata in un rapporto di dissimetria temporale e spaziale rispetto al suo passato, invitandoci a ripensare anche al modo in cui siamo soliti organizzare il racconto storico di questo passato.

Per gli studiosi contemporanei la fotografia di danza rappresenta un documento prezioso su cui basare le proprie conoscenze, ma è solo in tempi recenti che è emersa la tensione tra quanto affermavano i critici e gli artisti dell'epoca nei loro scritti, quanto era oggetto dello sguardo mediato dai fotografi che li ritraevano, e quanto la storiografia dell'*Ausdruckstanz* ci ha tramandato. Non è un caso, forse, che un'osservazione folgorante sul modo in cui veniva rappresentato il salto in alcune fotografie dell'epoca sia stata avanzata dalla studiosa Yvonne Hardt a margine di un suo ree-

nactment che l'ha vista impegnata insieme come coreografa e teorica. Per creare un'identità fittizia di una danzatrice moderna degli anni Venti e al tempo stesso per fare un'esperienza quanto più simile a quella ipoteticamente fatta da quell'artista, Hardt si è fatta ritrarre in foto mentre saltava ricreando le stesse posture, luci e inquadrature di alcune fotografie coeve. La discrepanza tra la sua conoscenza storica di questo fenomeno artistico e dei suoi ideali estetici, da un lato, e la sua esperienza diretta di danzatrice di fronte all'obiettivo fotografico, dall'altro, l'ha portata a interrogarsi in particolare sulla nozione di virtuosismo nei diversi approcci pratici e teorici all'*Ausdruckstanz* e su come artisti e fotografi la comunicavano (Hardt 2010 e 2016).

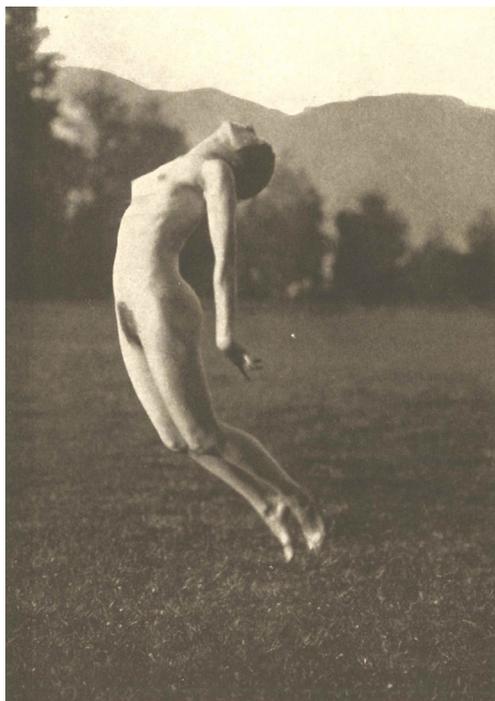
NUOVI CORPI, NUOVI VIRTUOSISMI

La danza moderna si affermò nei paesi di lingua tedesca in un momento in cui si stava verificando un profondo cambiamento nel modo di studiare, pensare, rappresentare il corpo. L'ampio movimento della *Körperkulturbewegung* (Movimento per la cultura del corpo), a sua volta strettamente legato al *Lebensreformbewegung* (Movimento per la riforma della vita) e al *Jugendbewegung* (Movimento giovanile) promuovevano, attraverso nuovi esercizi fisici all'aperto e nuove norme igienico-salutari, un ideale di salute e bellezza fisica intesi come riflesso di moralità (Mosse [1964] 1968; Mosse 1975). Sul piano teorico la danza moderna iniziò con un'operazione di decostruzione del corpo così come era stato sagomato dalla codificazione estetico-motoria della danza accademica. Per la prima volta il danzatore si liberava dal codice gestuale accademico e ne creava uno ex novo a partire dall'esigenza di dare voce e corpo a un'espressività che si voleva 'autentica' in quanto 'naturale', promuovendo il ritorno a movimenti quotidiani che non richiedevano particolari abilità o predisposizioni fisiche. Dichiarando la necessità di un ritorno alle origini e a un modo più naturale di muoversi, gli artisti e i teorici della danza moderna miravano a porre l'accento sulla ricerca interiore. La natura non era, però, l'origine del corpo del danzatore moderno, piuttosto l'effetto voluto dai fondatori della nuova danza in vista della definitiva consacrazione culturale della loro arte.

In realtà ciascuna delle tecniche che costituivano il mosaico dell'*Ausdruckstanz* costruì un corpo specifico, rappresentazione dell'idea di danza di una particolare tradizione estetica e di un preciso orientamento ideologico. Nei diversi approcci teorici alla danza, la tendenza a classificare i movimenti umani sulla base di modelli scientifici

si intrecciava con un'interpretazione in chiave metafisica degli stessi. Più che uno spettacolo, la danza moderna offriva allo spettatore l'occasione di vivere un'esperienza trascendentale grazie all'empatia cinetica che poteva stabilire con i danzatori a partire dalla gamma di movimenti eseguiti in scena e non dissimili da quelli esperiti nella vita quotidiana. Negli scritti dei critici, dei teorici e dei danzatori la danza moderna, nella prima fase della sua affermazione e diffusione, era presentata, infatti, come un approccio nettamente contrapposto a quello accademico, di cui veniva rifiutata la centralità conferita al virtuosismo saltatorio e alla verticalità (*aplomb*). Tuttavia, nelle fotografie che li ritraggono, anche gli artisti della tradizione dell'*Ausdruckstanz* fecero spesso riferimento alla lunga storia di un ideale di leggerezza esemplificato nella danza classica dal ballon, vale a dire a quella capacità di un ballerino di rimanere per un istante sospeso in aria durante l'esecuzione di un salto e ricadere a terra con delicatezza e leggerezza come un palloncino in volo. Questa necessità di rappresentarsi durante l'esecuzione di un salto potrebbe essere interpretata come una contraddizione rispetto alla valorizzazione del contatto dei piedi nudi con il terreno che accomunava molti degli approcci alla danza moderna, oppure come l'assunzione da parte dei danzatori moderni del movimento simbolo della danza accademica in qualità di contro-modello da emulare sgretolandolo dall'interno. È significativo che Frank Thiess nel capitolo intitolato *Il superamento della forza di gravità* del suo volume *Der Tanz als Kunstwerk (La danza come opera d'arte, 1920)*, annoveri questo aspetto tra le categorie fondanti dell'estetica coreutica sia accademica sia moderna. Thiess, presentando le poetiche di alcune protagoniste della danza moderna, analizza anche altri principi estetici astratti, come ritmo, linea, spazio, luce, sulla base dei quali a suo dire è possibile valutare criticamente un pezzo di danza moderna, e sottolinea come la fase di rottura con la tradizione accademica stia oramai cedendo il passo a una dimensione della danza moderna in cui anche l'elevazione (incluso l'uso delle punte) e il salto, da retaggio del passato, sono sempre più percepiti come una risorsa per arricchire nuove ricerche sul potenziale del movimento e nuove poetiche. In questo senso va intesa la sua affermazione secondo cui "un salto può essere straordinariamente alto eppure risultare pesante" (Thiess 1920, 62).

La fotografia che ritrae la danzatrice Gertrud Leistikow (1885-1948) è stata scattata da un anonimo fotografo verso il 1913-14 a Monte Verità in provincia di Ascona, sulle rive del Lago Maggiore (Toepfer 1997, 25-26; Boer 2015, 145), ma è stata pubblicata solo nel 1921 nella terza edizione del volume di Brandenburg [Fig. 1]. Con tutta probabilità faceva parte dell'ar-



1 | Gertrud Leistikow (fotografo anonimo, ca. 1914).

chivio privato dell'autore e, oltre ad essere di facile reperibilità, era anche di grande utilità per sottolineare la profondità storica del fenomeno che l'autore analizzava, a distanza di qualche anno e da una prospettiva parzialmente mutata.

Il salto di Gertrud Leistikow è qui catturato nel momento in cui la danzatrice reclina la testa all'indietro e lascia cadere le braccia lunghi i fianchi, mentre tiene i polsi flessi e le dita in tensione; le gambe sono leggermente flesse all'indietro e i piedi quasi del tutto tesi. Il volto è sottratto allo sguardo dell'osservatore ampliando, da un lato, la dimensione del corpo e frustrando, dall'altro, il desiderio dello stesso osservatore di avere una visione anatomicamente completa di quella danzatrice che resta priva di identità. L'impressione che l'immagine comunica è di un corpo che occupa metà dell'inquadratura complessiva mentre si eleva e al tempo stesso si allunga verticalmente, generando una tensione che sembra restare costante tra linee verticali e orizzontali. Il salto, come nota Gerald Siegmund nella sua approfondita analisi di questo scatto, produce in questo modo una suddivisione dello spazio in una porzione antistante ridotta e una retrostante decisamente più ampia, accomunate però dallo sfondo in cui si intravede un prato con qualche elemento di una vegetazione indistinta

e sfuocata (Siegmond in Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 129-132). Oltre questo primo livello si staglia il profilo di una catena montuosa sopra cui aleggia una porzione di cielo limpido. Il fatto che il corpo non proietti un'ombra sul prato costituisce un ulteriore elemento che orienta la percezione di questa immagine nella direzione dell'astrazione, quasi fosse una forma chiara su uno sfondo scuro e capace di assorbire lo spazio circostante per chiudersi a esso precisamente nel momento di massima estensione.

Leistikow si era formata con Rudolf Laban proprio a Monte Verità, che a quel tempo ospitava una nota comunità in cui convivevano anarchici, comunisti, massoni, teosofi e naturalisti e chiunque cercasse uno stile di vita alternativo a quello borghese o avvertisse l'esigenza di un'esplorazione insieme artistica ed esistenziale (Szeemann 1979). In questo contesto, sulla scorta del pensiero di Friedrich Nietzsche, il corpo era ritenuto il punto di partenza per una nuova idea di cultura e per la rivalutazione della sfera dei sensi (Baxmann 2000). L'educazione coreutica di Laban era stata accolta in questo contesto perché ritenuta una tappa importante per la crescita spirituale dei membri della comunità e, più in generale, per la rinascita di genere umano. Le ricerche di Laban erano incentrate sull'idea che il movimento corporeo fosse una sorta di sostanza da manipolare, plasmare e studiare, oltre che la materializzazione tangibile di stati interiori e di dimensioni metafisiche dell'esistenza. Nella sua *Sommerschule für Bewegungskunst* (Scuola estiva di arte del movimento), offriva una formazione che, a partire dall'esplorazione di forme geometriche e dell'espressività individuale, mirava a sviluppare uno stile di movimento nuovo oltre che la capacità di tradurre coreograficamente sentimenti e sensazioni.

In questa immagine Leistikow appare nuda, sebbene non si fosse mai esibita così di fronte al pubblico, ma avesse posato unicamente per farsi ritrarre da fotografi o pittori (Boer 2015, 39). La scelta di includerla nell'apparato iconografico è stata motivata probabilmente dalla necessità di Brandenburg di documentare la prima fase di sperimentazione della nascente danza moderna a Monte Verità, che si era conclusa con la fine del primo conflitto mondiale. Certamente questo scatto era funzionale a trasmettere visivamente uno degli elementi fondanti di questa fase, ovvero il legame tra il corpo del danzatore (e della danzatrice!) con la natura, attribuendo alla danza moderna il ruolo di strumento utile a recuperare una dimensione originaria dell'esistenza. Lo studioso contemporaneo è consapevole di quanto questa rappresentazione del corpo 'naturale' fosse in realtà l'esito della trasformazione artistica di Natura in Cultura, ma è

solo questo che la fotografia comunica oggi allo studioso che la considera per il suo valore documentale dell' *Ausdruckstanz*?

Come suggerisce Siegmund, a uno sguardo più attento il profilo del corpo di Leistikow stabilisce una corrispondenza precisa con il profilo della natura: i seni fanno eco alle vette dei monti, la pelle nuda su cui spiccano i peli pubici e i capelli corrispondono ai chiari-scuri del cielo e degli alberi (Siegmund in Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 131-132). Leistikow che salta finisce col coincidere con il suo corpo che si (rap)presenta come un'opera d'arte immersa nella natura. È saltando che questo corpo crea lo spazio in cui espone se stesso, ma senza fondersi armoniosamente nella natura che lo avvolge, come se si trattasse di due dimensioni spazio-temporali scollate l'una dall'altra sul piano della profondità.

L'apparato iconografico in cui l'immagine è inserita nel 1921, e dunque il corpus di fotografie con cui entra inevitabilmente in relazione, slitta la sua ricezione verso un'altra dimensione. L'organizzazione formale degli elementi spaziali e dinamici che la compongono e l'impossibilità di vedere il volto della danzatrice, fanno sì che la fotografia acquisisca un grado di astrazione. A ben vedere, semmai, nel salto di Leistikow corpo e natura colpiscono per come restano distinti l'uno dall'altra, quasi il corpo fosse un innesto nella fotografia di un paesaggio naturale.

Brandenburg aveva probabilmente colto quanto questo scatto potesse restituire a pieno un'immagine articolata delle ricerche iniziali di Laban, un'operazione tanto più complessa quanto maggiore era l'anacronismo della fotografia rispetto alla data della sua pubblicazione. Se si confrontano i contenuti delle tre edizioni è evidente come l'autore conferisca una centralità e un'importanza crescenti al ruolo di quelli che nel frattempo si erano rivelati gli esponenti di punta della danza moderna tedesca, Laban e Mary Wigman. Nello specifico, Brandenburg aveva presente l'assonanza teorica tra le sperimentazioni di Laban e le ricerche condotte da Vassilij Kandinskij che, proprio in quegli anni, indagava la stretta relazione tra forme, colori e stimoli psicologici (Kandinskij [1912] 1974; Kandinskij [1926] 1968). Nella visione labaniana della danza questo si traduceva nell'idea che l'espressione dinamica e la qualità del movimento fossero contenute nella forma, ovvero che la tendenza spaziale del movimento e le sue qualità dinamiche fossero strettamente connesse tra loro. Come per Kandinskij, anche per Laban la tensione verso l'astrattismo mirava a suscitare emozioni interiori e conservava, dunque, una matrice fondamentalmente espressiva, quando non marcatamente espressionista.



2 | Gret Palucca (fotografia Charlotte Rudolph, 1924).

Lo scatto che ritrae Leistikow in questo salto en plein air trasmette in modo preciso questa fase di transizione della danza moderna e delle coeve arti visive dal figurativo all'astratto, anche se, come nel caso di Laban, si trattò più di una dimensione della ricerca sul movimento e sulla sua capacità comunicativa, che di una vera e propria direzione della creazione coreografica. La tesi avanzata da Toepfer, secondo cui l'*Ausdruckstanz*, nel contesto tedesco, avrebbe teso a porre in primo piano la materialità e la sensorialità del corpo, a differenza di un più marcato orientamento astratto di quella diffusasi nei Paesi Bassi, andrebbe pertanto sfumata (Toepfer 1997, 362).

SLANCI ENERGICI E SPETTACOLARI ILLUSIONI

Charlotte Rudolph è l'autrice della fotografia che ritrae Gret Palucca (1902-1993), una delle più celebri danzatrici moderne tedesche mentre compie un salto. Anche in questo caso l'intervallo di tempo tra quando l'immagine è stata scatta nel 1924 e quando è stata esposta e poi pubblicata per la prima volta nel 1927 è di alcuni anni (Kuhlmann 2003, 39). Il fatto che per la prima volta una fotografia relativa all'*Ausdruckstanz* fosse pubblicata in una rivista specializzata di fotografia (Windisch 1927, 21), attesta la ricaduta sul mercato dell'affermazione sociale e artistica di que-

sto nuovo linguaggio coreutico a cui proprio quell'anno a Magdeburgo era stato dedicato un primo importante convegno di artisti, critici e operatori del settore. Le fotografie di Palucca scattate da Rudolph, insieme a quelle di molti altri, furono pubblicate anche nella prima monografia dedicata alla danzatrice nel 1935, finendo col costituire, da quel momento in avanti, un vero e proprio corollario visivo della sua arte (Rydberg 1935).

Rudolph, che negli anni Venti si conquistò una fama crescente come fotografa, aveva una spiccata predilezione per la danza di cui sapeva cogliere particolari e tensioni dinamiche. Palucca fu la prima danzatrice che ritrasse mentre eseguiva uno dei movimenti più tipici del suo vocabolario coreutico insieme alle estensioni delle gambe e ai balzi in avanti: il salto verso l'alto. La fotografia in questione fa parte della prima serie che Rudolph poté scattare nel suo studio appena inaugurato avvalendosi, così, di uno spazio equipaggiato con le attrezzature necessarie a sperimentare il proprio linguaggio a partire dalla lezione del suo maestro Hugo Erfurth, uno degli esponenti più celebri della fotografia in quegli anni in Germania. Dal canto suo, Palucca, che era molto apprezzata dal pubblico e dalla critica coeva per il suo atletismo, si era creata uno stile personale, per contrapposizione rispetto a quello della sua maestra e poi rivale, Wigman, nota per la sua ricerca spirituale, il suo approccio altamente simbolico alla coreografia, e non da ultimo la solenne gravità della sua danza. Il salto divenne il tratto distintivo dell'estetica coreutica di Palucca, caratterizzata da una notevole esuberanza e carica energetica: nel suo caso non era funzionale all'esibizione del virtuosismo, semmai il frutto di una ricerca costante di contrasti tra spinta e contospinta, tensione e distensione, forza e leggerezza, che risultavano sempre pienamente organici (Schikowski, 1926, 149). La fotografia divenne il mezzo più idoneo a comunicare la complessità di questo suo approccio al movimento oltre che il valore liberatorio del suo linguaggio coreutico. In questa fotografia, come in molte altre, Palucca non esegue un passaggio di una specifica coreografia, ma improvvisa espressamente davanti all'obiettivo per ricavare un movimento funzionale alla resa fotografica della sua poetica. E l'improvvisazione era l'asse portante della sua Palucca, che in una tarda intervista sintetizzò così: "Quando danzo improvviso, quando improvviso danzo" (Palucca in Schumann, 1972, 179).

Per rendere in studio lo stile dinamico di Palucca e il suo riverbero nello spazio, Rudolph scattava le fotografie dal basso, catturando il salto nel suo punto più alto. In questo specifico aspetto del suo linguaggio è evidente il legame con Erfurth, che definiva le sue fotografie *tanzerischen*

Lichtbildern (letteralmente “immagini di luce danzanti”) sottolineando così la sua vicinanza poetica col maestro, ovvero l’attaccamento alla prima fase della storia di quel mezzo e al modo in cui la fotografia era chiamata *Lichtbild* (“immagine di luce”). Erfurth restava fedele alle convenzioni della fotografia in studio, non seguendo lo sviluppo del movimento del danzatore, bensì incorniciandolo all’interno di un campo visivo ben delimitato per dominare gli scatti sulla base di una precisa iconografia. In quegli stessi anni, anche Erfurt aveva preso a fotografare più spesso danzatrici mentre eseguivano dei salti, e per raggiungere il risultato voluto eliminava dall’inquadratura il pavimento aumentando l’impressione della sospensione del corpo a una notevole altezza (Toepfer 1997, 376; Lohse 1977). A questo effetto Rudolph aggiungeva l’uso di sfondi bianchi per rappresentare il movimento con la massima chiarezza e purezza possibile e per intensificare la sensazione provata da uno spettatore dal vivo, ovvero che il corpo espandesse la sua energia nello spazio circostante.

L’esperienza fatta da Hardt nel cercare di immedesimarsi in una danzatrice moderna degli anni Venti eseguendo salti simili a quelli che appaiono nelle fotografie di Rudolph è illuminante. Hardt afferma che saltare in questo modo le ha richiesto uno slancio, una qualità dinamica e una tensione muscolare ben diversa da quella riportata in molti testi di coreografi e danzatori dell’epoca, e ciò proprio perché era funzionale a una resa per immagine fissa e non alla sua esecuzione dal vivo.

Le fotografie di Rudolph, frutto di una sapiente messa in scena realizzata in studio e di una sessione di ritocchi in fase di sviluppo, rivelano questa irrisolvibile tensione tra l’esigenza di mostrare tutta l’ampiezza energetica e la traiettoria di un salto catturandone un solo istante per un verso, e di rendere il movimento corporeo, così come era solitamente esperito dai danzatori e dagli spettatori, per l’altro. In questo il salto, Palucca dà in effetti l’impressione di imprimere uno slancio energetico capace di portare l’elevazione a un’altezza considerevole, quasi oltrepassando i confini della superficie bidimensionale in cui resta tuttavia confinato. La raffinata composizione dell’immagine di Rudolph del salto di Palucca restituisce all’osservatore la complessa relazione tra corpo e spazio, che la danzatrice aveva assorbito dalla lezione di Wigman e di Laban. Per Laban non esisteva uno spazio senza movimento, e, viceversa, un movimento senza spazio: lo spazio era per lui il tratto distintivo del movimento e il movimento l’aspetto visibile dello spazio (Laban 1966, 4).

Come dichiara in un suo scritto dell'epoca nella rivista *Schriftanz*, Rudolph, per cogliere il momento più significativo di un salto, non si avvaleva soltanto della sua esperienza tecnica, ma faceva tesoro anche della sua capacità di cogliere gli elementi fondanti del loro linguaggio e in particolare di empatizzare con i ritmi motori (Rudolph 1929, 30). Nel caso delle fotografie scattate a Palucca questa empatia era mediata anche dal fatto che una fotografa ritraeva una danzatrice la cui complessa rappresentazione di genere negoziava sapientemente seduzione femminile e atletismo virile. Questa relazione empatica di uno sguardo fotografico con il movimento coreutico contribuì in modo decisivo a dare corpo all'estetica della danza moderna tedesca e a proporre un nuovo modello di femminilità.

Rudolph suddivideva la danza in momenti principali (*Hauptmomente*), in cui si verifica una grande tensione o distensione, e momenti di transizione (*Übergangsmomente*) da un movimento al successivo o che derivano da una variazione ritmica, e che riteneva più facili da fotografare a eccezione dei salti e dei giri per le ovvie difficoltà tecniche legate ai tempi di posa (Rudolph 1929, 29). A suo dire, nella danza il passaggio dai primi ai secondi era quasi impercettibile, e tuttavia era convinta che fossero i momenti di transizione a rendere possibile la massima resa delle sfumature individuali del movimento. Per questa ragione li riteneva tanto più interessanti quanto più il danzatore era dotato sul piano del virtuosismo tecnico e non su quello espressivo. Il modo in cui il dito della mano destra di Palucca verso cui punta il suo sguardo e tutto teso a indicare un punto nello spazio da cui ha tratto lo slancio per elevarsi, costituisce un esempio di momento di transizione. L'uso marcato dell'ombra, in questa e in altre fotografie di Rudolph, che amplifica la dimensione di questo gesto, era più in generale funzionale a creare un effetto capace di comunicare la qualità ' lirica ', come la definiva Rudolph, della danzatrice ritratta. L'ombra diagonale e sovradimensionata che disegna il corpo di Palucca mentre compie il salto duplica la sua presenza all'interno della fotografia, le conferisce, infine, un tratto spiccatamente espressionista, generando una sensazione insieme di vicinanza ed estraneità, e sottolineando quanto il soggetto esista in stretta relazione con lo spazio circostante, e anzi lo costruisca con il suo movimento.

Palucca aprì la propria scuola a Dresda nel 1925 e proprio in quel periodo iniziò a frequentare alcuni artisti del Bauhaus, che da posizioni vicine all'espressionismo si stavano orientando verso un progressivo abbandono dell'arte figurativa in favore di un più spiccato astrattismo e costrutti-

vismo. Kandinskij, in particolare, vi insegnava corsi di pittura astratta e formulava i fondamenti teorici di questo filone della ricerca artistica nei suoi scritti dell'epoca (Kandinskij [1912] 1974; Kandinskij [1926] 1968). In quel periodo xxxKandinskij, inoltre, partì dalle fotografie di Rudolph con Palucca per sottolineare come la danza di quest'ultima esprimesse a pieno questi suoi principi teorici sull'astrazione. Ne ricavò quattro disegni astratti che pubblicò in una delle maggiori riviste d'arte dell'epoca, "Das Kunstblatt" (Kandinskij 1926), e poi li inserì nel suo *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici* (Kandinskij [1926] 1968). D'altro canto, Palucca mirava sempre più a presentarsi come danzatrice moderna e condivideva con Kandinskij i principi astratti e l'idea di una semplicità geometrica sottesa al suo movimento corporeo. La danza di Palucca mediata dalle fotografie di Rudolph tradusse visivamente l'applicazione delle teorie pittoriche di Kandinskij alla dimensione coreutica (Funkenstein 2007). Kandinskij non aveva fiducia nelle possibilità della fotografia di catturare il movimento corporeo, tanto meno la danza, ma aveva colto quanti dettagli potessero rivelare allo sguardo gli scatti di Rudolph in virtù della loro raffinata costruzione. Le sue fotografie riuscivano cioè a porre in evidenza la natura e le proprietà della forma, innanzi tutto del punto, della linea e della superficie. In merito a una fotografia che ritraeva Palucca, Kandinskij afferma che a differenza della danza accademica, nella danza moderna i salti potevano tracciare traiettorie anche non esclusivamente verticali e delineare, semmai, i contorni di una macchia a cinque punte (ad esempio con la testa, due piedi, due mani, e le dita). Questi elementi, che per Kandinskij indicano in modo astratto la forma della superficie materiale, conferiscono alla forma stessa la possibilità di essere una "manifestazione significativa di una realtà" (Kandinskij [1926] 1968, 15).

CONCLUSIONE

Barthes intendeva la fotografia più come un dispositivo della visione che come un oggetto della visione. Da questa prospettiva, il fotografo consentirebbe semplicemente alla fotografia di compiersi per documentare l'esistenza di quanto è esistito davanti a un obiettivo in un dato momento del passato. La fotografia di danza degli anni Dieci e Venti è un esempio di come questo dispositivo non riproduca né documenti la danza, semmai costituisca il modo in cui la danza moderna fosse esperita e concettualizzata dai danzatori e dai fotografi. Il fotografo, inoltre, rappresentava il movimento cercando di stimolare l'immaginazione che di quel movimento aveva chi guardava la fotografia. A distanza di dieci anni, Jonathan

Crary, in *Le tecniche dell'osservatore* (Crary [1990] 2013) ha contribuito in modo decisivo a ripensare allo statuto dell'osservatore moderno, rintracciandone la genealogia in un insieme di fenomeni occorsi negli anni antecedenti alla scoperta e alla divulgazione della fotografia e che hanno portato alla sperimentazione di nuovi dispositivi della visione. Lungo questa traiettoria si è passati da una visione concentrata verso l'esterno a una concezione che faceva del soggetto-osservatore il luogo della produzione di immagini. Ed è proprio questo slittamento dall'oggetto al soggetto che, secondo Crary, ha gettato le condizioni di possibilità per una visione astratta dell'arte, ben prima dell'affermazione del movimento artistico modernista in senso stretto. Nella prima fotografia il salto, pur esemplificando una delle tendenze diffuse nella prima fase di danza moderna – ovvero l'enfasi tardo romantica sulla riscoperta della dimensione naturale del corpo che la nudità e la volatilità del movimento sembrano comunicare a un primo sguardo – prende vita grazie a una rigorosa e consapevole composizione di linee, di forme e colori. Nella seconda fotografia, invece, il salto è animato da una soggettività danzante pienamente moderna, che si costruisce cioè a partire da una nuova concettualizzazione del rapporto con lo spazio, ed è parte di una gestione formale dell'immagine che sostanzierà, a sua volta, l'astrattismo pittorico di quegli anni.

L'analisi di questi scatti invita, dunque, a riflettere su come sia possibile leggere la storia della danza moderna lungo l'asse delle sue rappresentazioni fotografiche, facendo emergere in che modo questo linguaggio coreutico, anche grazie al dialogo con altri ambiti artistici, contribuì ad arricchire l'immaginario dell'epoca. Il mezzo fotografico, inteso come dispositivo della visione, ha contribuito in modo decisivo a portare in superficie la tensione verso l'astrazione che attraversò molte ricerche sul movimento condotte nell'ambito della danza moderna tedesca, senza che necessariamente prendessero una forma coreografica. D'altro canto, è stato proprio il ruolo conferito alla soggettività del danzatore in queste poetiche coreutiche a stimolare lo sguardo sempre più consapevolmente soggettivo del fotografo – uno sguardo capace di sollecitare i sensi e il pensiero dell'osservatore anche grazie a immagini cariche di quella tensione verso l'astrazione.

* I disegni e gli schizzi sono di Hugo Böttinger, Dora Brandenburg-Polster, J. Grandjouan, Erwin Lang, Alexander Sacharoff; le fotografie sono di; Rudolf Jobst, Hugo Erfurth, Stephanie Held-Ludwig, Hanns Holdt, Elizabeth Mörsbach, Rudolph Dürhkoop. Wanda von Debschitz-Kunowski, Becker & Maass, Emil Otto Hoppé, John Adam Meisennbach, Elizabeth Mörsbach, Rudolph Dürhkoop. Altri celebri fotografi di danza dell'epoca sono: Ani Riess, Franz Löw, Hans Robertson, Steffi Brandt, Suse Byk, Albert Renger-Patzsch,

Gertrud Hesse, Anny Breer, e Rudolf Koppitz.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barthes [1980] 2003

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], Torino 2003.

Baxmann 2000

Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.

Benjamin [1931] 1966

W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [*Kleine Geschichte der Fotografie*, "Die Literarische Welt", 1931], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Filippini, Torino 1966, 57-78.

Blass 1921

E. Blass, *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Weimar 1921.

Boer 2015

J. A. de Boer, *Gertrud Leistikow en de moderne, „Duitsche“ dans. Een biografie*, Tesi di Dottorato, Universiteit van Amsterdam, 2015.

Böhme 1925

F. von Böhme, *Der Tanz der Zukunft*, München 1925.

Böhme 1926

F. von Böhme, *Tanzkunst*, Dessau, 1926.

Boehn 1925

M. von Boehn, *Der Tanz*, Berlin 1925.

Bordini 2015

D. Bordini, *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, Milano 2015.

Brandenburg [1913] 1921

H. Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, München [1913] 1921.

Brandstetter 1995

G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.

Casini Ropa 1990

E. Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, Bologna 1990.

Crary [1990] 2013

J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore* [*Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990], Torino 2013.

Franco 2005

S. Franco, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino 2005, pp. 91-114.

Franco e Nordera 2010

S. Franco e M. Nordera, *Contro l'effimero*, in Id. (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010, xviii- xxxv.

Funkenstein 2007

S.L. Funkenstein, *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and "Dance Curves"*, "Modernism/modernity", n. 3, 2007, 389-406.

Giese 1924

F. Giese, *Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung*, München 1924.

Hardt 2010

Y. Hardt, *Pensando al rin/tracciare. La performance della ri/costruzione*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010, 201-216.

Hardt 2016

Y. Hardt, *Re-Thinking TR_C_NG: Reflexion zu einer Production historischer Materialität in Tanz und Wissenschaft*, in K. Kelter e T. Skrandies (hrs von), *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld 2016, 99-120.

Kandinskij [1912] 1974

W. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici [Über das Geistige in der Kunst, 1912]*, Milano 1974.

Kandinskij [1926] 1968

W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici [Punkt und Linie zu Flache, 1926]*, Milano 1968.

Kandinskij 1926

W. Kandinskij, *Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca*, "Das Kunstblatt", 10, no. 3 (1926).

C. Kuhlmann, *Bewegter Körper. Mechanischer Apparat. Zur medialen Verschränkung von Tanz und Fotografie in den 1920er Jahren an den Beispielen von Charlotte Rudolph, Suse Byk und Lotte Jacobi*, Frankfurt a.M. 2003.

Laban 1966

R. Laban, *Choreutics [1939]*, ed. by L. Ullmann, London 1966.

Lämmel 1928

R. Lämmel, *Der Moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*, Berlin 1928.

Lohse 1977

B. Lohse, *Hugo Erfurth: 1874-1948: der Fotograf der Goldenen Zwanziger Jahre*, Heering, Seebuck am Chiemsee 1977.

Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015

T. Jahn, E. Wittrock, I. Wortelkamp (hrsg von), *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*, Bielefeld 2015.

Mosse [1964] 1968

G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich [The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich, 1964]*, Milano 1968.

Mosse [1975] 1975

G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933) [The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich, 1975]*, Bologna 1975.

Oberzaucher-Schüller 1992

G. Oberzaucher-Schüller (hrs von), *Ausdruckstanz. Eine Mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1992.

- Pallat, Hilker 1923
L. Pallat, F. Hilker (hrs von), *Künstlerische Körperschulung*, Breslau 1923.
- Rabinbach 1990
A. Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley-Los Angeles 1990.
- Rydberg 1935
O. Rydberg (Will Grohmann), *Die Tänzerin Palucca*, Desden 1935.
- Rudolph 1929
Charlotte Rudolph, *Tanzphotographie*, "Schrifttanz", 2, (1929), 28-29.
- Schikovski, 1924
J. Schikovski, *Der neue Tanz*, Berlin 1924.
- Schumann 1972
G. Schumann (hrs von), *Porträt einer Künstlerin*, Berlin 1972.
- Schur 1910
E. Schur, *Der Moderne Tanz*, München 1910.
- Suhr, 1923
W. Suhr, *Der künstlerische Tanz*, Leipzig 1923.
- Szeemann 1979
H. Szeemann, (a cura di), *Monte Verità, Berg der Wahrheit*, Milano 1979.
- Thiess 1920
F. Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk*, München 1920.
- Toepfer 1997
K. Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935*, Berkeley-Los Angeles 1997.
- Windisch 1927
Hans Windisch (hrs von), *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin 1927.

ENGLISH ABSTRACT

This essay investigates the act of leaping in two photographs, dating respectively from the 1910s and in the 1920s, representing the two modern German dancers Gertrud Leistikow and Gret Palucca. The anonymous photographer and one of the most famous dance photographers of her time, Charlotte Rudolph, do not show us how these dancers were actually performing their movements as much as the subjectivities of the observers and the aesthetic ideals and notion of movement informing that leap, and the ways in which these dancers wanted to be represented. Using these case studies as starting points, this essay offers a historical contextualisation of the use of photography to document and transmit modern German dance. It examines the documentary value of photography, its ability to convey the constitutive elements of the new artistic language while creating a tension with the historiography of the same tradition based on different sources. In particular, I dwell on how the photographic device, as an instrument of vision, shows the ways in which various strands of research within modern German dance strived to achieve abstraction without necessarily taking a choreographic form.