

PALUCCA, RUDOLPH, KANDINSKIJ. IL TEMPO DI UN  
COLLOQUIO E L'IMMAGINE COME FORMA  
DEL MOVIMENTO

Raimondo Guarino

Nel celeberrimo intervento apparso nel 1926 su «Das Kunstblatt» con il titolo *Tanzkurven. Zu den Tänzen der Palucca*, Vasilij Kandinskij commenta la danza di Gret Palucca a partire da quattro istantanee di Charlotte Rudolph, accostando a ognuna delle quattro fotografie un suo disegno che schematizza la postura della danzatrice<sup>1</sup> (figg. 1-3).

Kandinskij scrive, spiegando ciò che gli interessa della danza di Palucca: «Ciò che vorrei sottolineare qui è la costruzione, di rara esattezza, non soltanto della danza nel suo sviluppo temporale, bensì innanzitutto la costruzione esatta di singoli momenti, i quali vengono fissati dalle istantanee»<sup>2</sup>. La costruzione di singoli momenti («der exakte Aufbau einzelner Momente») costituisce il movente primario della riflessione e dei disegni. Qualche riga dopo, l'artista russo sottolinea tuttavia le carenze dell'istantanea rispetto alle dinamiche del gesto, rinviando alla possibilità di analizzare lo svolgimento dinamico a partire da un riflesso filmato che scandisca la sequenza del movimento: «L'istantanea ci offre forme rigide, staccate, che sono ora l'inizio dello sviluppo, ora il punto conclusivo. La lenta genesi organica della forma, gli stadi di transizione rimangono esclusi e possono essere colti soltanto col rallentatore, che amplia in modo sorprendente il campo d'osservazione. La danza di Palucca dovrebbe essere ripresa assolutamente al rallentatore, che solo può consentire una valutazione esatta di questa danza di grande precisione»<sup>3</sup>. Le immagini fotografiche vengono adottate come uno stato significativo ma limitato: «forme rigide, staccate, che sono ora l'inizio dello sviluppo, ora il punto conclusivo»; e che pertanto consegnano ad altri strumenti l'intelligenza della «genesì organica della forma», degli «stadi di transizione». Mentre diventano la base della trasposizione del corpo nei segni del maestro dell'immagine: «Niente può dimostrare la mia riflessione meglio della traduzione di quattro istantanee in schemi grafici»<sup>4</sup>.

Più che un giudizio di valore, l'asserzione del pittore è un'elusione dello specifico lavoro delle fotografie sul tempo, coerente con l'assenza di indicazioni sull'autrice<sup>5</sup>. Il processo del corpo verso l'astrazione schematica, depositato nel rapporto Palucca/Kandinskij, riguarda un segmento nel quale l'istantanea non può costituire un esito autonomo, ma funziona come premessa del disegno. Quello che sappiamo sulla lunga ricerca di Charlotte Rudolph sulla fotografia di danza in studio, intrapresa proprio dall'incontro con Palucca nel giu-

gno del 1924, consente di sottrarre i suoi scatti alla predestinazione della visione di Kandinskij, o quanto meno di percepire le direzioni alternative che si aprivano nello stesso contesto rispetto a differenti osservatori e a differenti abilità. Nel caso di Rudolph, l'analisi della relazione fotografica ha reso al ritratto della danza un nuovo statuto del movimento, che oltre a dimostrare «l'esatta costruzione di singoli momenti», condensa e libera un'altra misura dell'azione nel tempo.

Può essere ovvio muovere dalle parole, da altre parole. Ma quelle più chiare vengono dall'osservazione nell'atelier. In appendice a questo contributo si traducono integralmente due noti interventi di Charlotte Rudolph. I due saggi sono intitolati *Tanzphotographie* (1929) e *Das tänzerische Lichtbild* (1930). Nel primo scritto Rudolph distingue tra momenti principali e momenti di passaggio: «La foto di danza deve riprodurre il peculiare movimento del danzatore. Ho sperimentato che sono i momenti di passaggio, piuttosto che i momenti principali, a caratterizzare con più forza un danzatore». La nozione di *Übergangsstadien*, delle fasi di passaggio del movimento individuate da Kandinskij, viene ripresa da Rudolph con l'opposizione tra *Hauptmomente* e *Übergangsmomente* e trasferita ai criteri di prelievo fotografico sulla durata. Nel secondo saggio si asserisce ancora più chiaramente la convergenza tra il tempo dell'immagine e il momento dinamico: «La "foto di danza" è quindi quella che si fa durante la danza. Il momento giusto per la danza e il momento adatto per la foto vanno insieme, sono congiunti, *sind vereint*». La congiunzione, la sintesi che annoda l'immagine al tempo, è una questione filosofica e tecnica, che valorizza e riscatta il ritratto del movimento. La parabola che si intende qui riassumere è la redenzione della fissità dell'immagine nella condensazione del moto che la fotografia raggiunge per intenzioni, prove e sperimentazioni proprie, che si attuano nella dedizione del fotografo allo studio del movimento. Di questo rapporto trattano i testi di Rudolph. E da esso si generano le immagini di Palucca fissate nel suo atelier.

Kandinskij ha osservato e discusso gli esercizi di Palucca, nel suo studio di Dessau e nella sala di lavoro della danzatrice a Dresda. Le conversazioni con l'artista russo sono state rievocate da Palucca, e vengono ovviamente richiamate nelle analisi di *Tanzkurven*. Nell'aura di immagini e discorsi che accompagna l'affermazione di Palucca, la circolarità di esperimenti e di ispirazioni corrisponde a relazioni accertate, ai contesti di Dresda e del Bauhaus nel 1924-26, di cui Gret diventa partecipe e protagonista dopo il matrimonio con Friedrich Bienert, mecenate e collezionista d'arte<sup>6</sup>. Di quell'ambiente lo studio fotografico diventa un *missing link* necessario, perché vi assume una postazione autonoma, dove si attua una sintesi specifica e decisiva. Ricordiamo: «Il momento giusto per la danza e il momento adatto per la foto vanno insieme, *sind vereint*», secondo Rudolph. Concorrono alle

impostazioni di Rudolph fattori tecnici e compositivi discriminanti. L'uso di una Voigtländer-Spiegelreflex leggera, e idonea a tempi di posa brevi, consente alla presa dell'immagine dinamismo nello spazio e precisione nel tempo. Le fonti di luce nello studio moltiplicano i volumi, i piani e le direzioni. Su questi aspetti tecnico-compositivi si è già scritto abbastanza, in contributi che hanno anche valorizzato la peculiarità ritmica ed energica del dinamismo di Palucca rispetto ad altre danzatrici (Mary Wigman, Vera Skoronel) attive nello studio di Charlotte Rudolph<sup>7</sup>.

La questione dell'immagine e del suo momento come essenza, come forma fondamentale, riguarda la trasposizione simbolica del vivente. Osservando «come il mondo espressivo dei simboli si comporta riguardo i nostri comuni processi organici di vita», Ludwig Klages scrive che «si tratta di un afferrare le immagini nell'attimo, per così dire, fecondo della loro essenza più espressiva»<sup>8</sup>. Espressione e organicità, nelle parole di Klages, esponente del movimento mistico e antimodernista monachese dei *Kosmiker*, divenuto riferimento filosofico della *Ausdrucksgymnastik* di Rudolf Bode, convergono nell'accreditare il valore dell'immagine. L'immagine trascende il fenomeno che si manifesta nella durata, cogliendone una consistenza che supera il flusso temporale perché lo racchiude. Il filosofo intende l'immagine in termini astratti, che prescindono dalle tecniche e dagli strumenti che la creano. Ma i suoi concetti traducono lo sfondo ideale di ricerche e vicende che coinvolgono osservazione e pratica.

Nei molteplici ed eterogenei processi che sostanziano gli scambi tra fotografia e danza nel primo Novecento, insiste da diverse prospettive il richiamo al riscatto dalla staticità inerte della posa nel dinamismo condensato e concentrato dell'istante che conferisce potenza all'immobilità<sup>9</sup>. Si tratta di un argomento che è quasi scontato trovare ribadito nelle prime battute dei testi di Rudolph. Pertanto è necessario, per valorizzarne il dialogo con Palucca, slegare le fotografie di Rudolph dal percorso di Kandinskij. E confrontare, in un certo senso opporre istantanee e disegni come tracce e risultati di personali e coerenti itinerari. Come declinazioni eterogenee del corpo in azione. I disegni ne tracciano lo schema scarnificato. Le istantanee trovano l'atto nella profondità di campo della danza nello studio (figg. 4-7).

La congiunzione che Rudolph attua e argomenta rispecchia l'assiduità e gli spostamenti di una piccola tradizione. Charlotte, nata nel 1896, è allieva a Dresda dal 1918 al 1921 di Hugo Erfurth, figura dominante della fotografia tedesca della prima metà del Novecento. Erfurth si è occupato costantemente della fotografia di danza in studio dal 1908<sup>10</sup>. In uno scritto del 1911, affronta in termini generali la distinzione tra *Unschärfe* (sfocatura) e *Schärfe* (nitidezza dei contorni) nell'immagine fotografica. Negli studi recenti su Erfurth emerge come filo conduttore del suo dialogo con le danzatrici il lavoro sulla

resa del movimento, e il dilemma tra la vibrazione dei profili (visibile nelle immagini di Ellen Petz, Grete Wiesenthal, e in alcuni scatti per Mary Wigman), e una raffinata soluzione lineare dei contorni della figura (si vedano qui i riflessi di Gertrud Leistikow e Clotilde von Derp)<sup>11</sup> (figg. 8-9). Il salto o l'equilibrio sospeso di Palucca occupano nel laboratorio di Erfurth, che la fotografa nel 1925, uno spazio denso e continuo dove la luce avvolge e sostiene la forma, mentre la composizione di Rudolph traccia una dinamica decisa e incisa, che scandisce una profondità amplificata da volumi e ombre (figg. 10-12). Negli scritti di Rudolph, particolarmente in *Das tänzerische Lichtbild*, la conclusione è categorica. Il ritratto del danzatore non è né la premessa di uno schema, né lo stadio di una sequenza: «La formula fondamentale per il mio lavoro fotografico è quella di ritrarre il danzatore, in ogni momento, come una forma plastica che si muove nello spazio. Il movimento deve essere reso in modo nitido e chiaro» (figg. 13-17). L'azione esatta si rivela nella realtà della fotografia, riscattata come essenza del movimento.

Sul cammino dell'astrazione e della ricerca dei principi, Palucca diventa un emblema. L'esaltazione del salto di Palucca, accostato alla sfera della tecnica, viene proiettata da Moholy-Nagy, in *Pittura. Fotografia. Film (Malerei. Photographie. Film, Bauhausbücher, Band 8, Passau 1925)*, nella costellazione della nuova oggettività di immagini e apparati<sup>12</sup>. Nel nono volume dei Bauhausbücher, *Punto, linea, superficie* di Kandinskij (*Punkt und Linie zu Fläche, München 1926*)<sup>13</sup>, viene riprodotta una fotografia delle performance di salto di Gret all'aperto, pubblicata nel 1924 per la rivista femminile «Die Dame». Anche in questo caso Kandinskij riconduce il movimento di Palucca a uno schema grafico lineare. Siamo evidentemente, come testimonia la lettura delle recensioni agli spettacoli di quegli anni, e degli scritti che accompagnavano i programmi della scuola fondata da Gret a Dresda, nel vivo delle ricerche su *Bewegung* e *Gestaltung*, in cui Palucca diventa la verifica vivente dei principi del gesto efficace condivisi da figura e postura<sup>14</sup>. Due scatti di Rudolph a Palucca in studio, due salti del 1924/1925, vengono pubblicati nel 1927 come documento della convergenza fotografia/danza nel periodico berlinese «Das Deutsche Lichtbild». L'apporto sostanziale del riflesso fotografico alla consapevolezza creativa del danzatore (argomento da approfondire) è espresso da Palucca in uno scambio epistolare con Rudolf Laban<sup>15</sup>.

La geometria spirituale kandinskiana non arresta né sigilla il vortice dei processi, ma propone uno degli esiti e dei dialoghi possibili. Nell'incontro Palucca/Rudolph, fissando la sperimentazione su esplosione e struttura, l'atto fotografico realizza una meditata sintesi. Il carisma dinamico dell'istantanea sprigiona un movimento esponenziale, sempre nello stesso tempo in atto e in potenza per l'attore e per lo sguardo. La potenzialità non si arresta al denudamento della

struttura, né alla trasfigurazione puntuale delle dinamiche, ma investe la trasmissione del fare. Sia il saggio illustrato di Kandinskij che le considerazioni di Rudolph, nelle differenti prospettive, si rivolgono esplicitamente anche alla dimensione pragmatica di riflessi e testimonianze, cioè al valore esemplare della precisione e della maestria. Le distinte traiettorie delle immagini derivate le sollevano nella sfera delle immagini generatrici.

Rudolf Arnheim, in *Arte e percezione visiva*, commenta criticamente il disegno che Kandinskij ha tratto dalla fotografia del salto di Palucca in *Punto, linea, superficie*. «Si vedrà subito che il disegno conserva, e persino intensifica, alcune caratteristiche del corpo danzante, la sua simmetria, la sua posizione allargata, l'irradiarsi degli arti da una base massiccia, ma manca di quelle caratteristiche che sgorgano dalla nostra conoscenza del corpo umano»<sup>16</sup>. Il giovane Arnheim ha lasciato nei suoi saggi giovanili su Palucca una serie di visioni vivide e suggestive, che spiegano questa seconda vista sul corpo in azione, oltre gli schemi lineari<sup>17</sup>. All'esaltazione del ritmo e della composizione nello spazio, Arnheim aggiunge un'approfondita testimonianza sulle «improvvisazioni tecniche», gli studi sugli esercizi di articolazione che Gret inserisce nel 1927, traendoli dall'allenamento, nelle sequenze dei programmi delle sue esibizioni individuali: «Materiale artistico autosufficiente, al quale si attinge quando si vogliono sperimentare le possibilità di movimento del corpo umano [...]. Non si tratta di abbozzi o schizzi da cancellare prima che il dipinto sia pronto, ma dell'arsenale da cui l'artista crea le sue invenzioni»<sup>18</sup>. E in *Arte e percezione visiva*, rievocando quell'esperienza di spettatore, Arnheim afferma: «Questo esercizio puramente pratico costituiva un successo di fronte al pubblico perché risultava interamente espressivo»<sup>19</sup>. Anche altri osservatori delle serate di Gret hanno registrato l'importanza dell'incontro tra creazione estemporanea e repertorio degli esercizi<sup>20</sup>. Come nelle stanze visive dell'atelier e degli studi, come nei disegni e nelle istantanee, torna, nell'ostensione e nella memoria delle improvvisazioni tecniche di Gret Palucca, la questione centrale: che cosa è visibile della danza, in presenza e in effigie, nel tempo-durata e nel tempo fermo del ritratto? Le conversazioni con Kandinskij e le sedute con Charlotte Rudolph segnano come una dilatazione, una rivelazione di tempi e spazi che disintegra le nozioni di spettacolo e di prestazione, visitando per evidenze impensate la grammatica e il lessico dei fondamenti. Le variazioni sugli esercizi in pubblico e le visioni riservate per il pittore e i fotografi non rientrano quindi soltanto nei presupposti contestuali di una *visual culture* e nel cantiere dei suoi documenti; ma dichiarano aperture e invasioni che dilatano il dominio e cambiano la visibilità degli atti del danzare. Le immagini che cercano e ricreano il movimento, a Dresda nel 1925, sono emergenze e invasioni della stessa impetuosa corrente.

## Note

<sup>1</sup> Vasilij Kandinskij [Wassily Kandinsky], *Tanzkurven. Zu den Tänzen der Palucca*, in «Das Kunstblatt», X (1926), 3, pp. 117-120, trad. it. (da cui citiamo con modifiche) in Vasilij Kandinskij, *Tutti gli scritti. 2. Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro. Poesie*, a cura di Philippe Sers, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 325-327. Purtroppo in quella meritoria edizione sono riprodotte soltanto tre fotografie, con i rispettivi disegni, su quattro, e i testi delle didascalie-descrizioni di Kandinskij sono scambiati. Il saggio di Kandinskij, dopo la prima stampa in «Das Kunstblatt», fu poi pubblicato, sempre nel 1926, in apertura della *brochure Palucca Tanz*, creata per la scuola di Palucca a Dresda.

<sup>2</sup> Vasilij Kandinskij, *Curve di danza*, cit., p. 325.

<sup>3</sup> Vasilij Kandinskij, *Curve di danza*, cit., p. 326.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Su questa svalutazione della creazione fotografica, e sul rapporto tra istantanee e disegni, Christiane Kuhlmann, *Bewegter Körper – Mechanischer Apparat. Zur medialen Verschränkung von Tanz und Photographie in den 20n Jahren*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2003, pp. 28-49; e Susan Laikin Funkenstein, *Engendering Abstraction. Wassily Kandinsky, Gret Palucca and "Dance Curves"*, in «Modernism/modernity», XIV (2007), 3, pp. 389-406.

<sup>6</sup> I materiali più significativi del rapporto di Palucca con gli artisti si leggono nel catalogo *Künstler um Palucca*, Ausstellung zu Ehren 85. Geburtstag, a c. di Werner Schmidt, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 1987; altri testi e interviste nella raccolta Gret Palucca, *Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Huguette Duvoisin und René Radrizzani, Schwabe, Basel 2008. Per la biografia di Palucca, Ralf Stabel, *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft*, Henschel, Berlin 2001; Susanne Beyer, *Palucca. Die Biografie*, Aviva, Berlin 2009.

<sup>7</sup> Christiane Kuhlmann, *Bewegter Körper – Mechanischer Apparat*, cit., pp. 30-34.

<sup>8</sup> Ludwig Klages, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e realtà preelleniche* (trad. di *Das Weltbild des Pelasgertums*, parte di *Der Geist als Widersacher der Seele*, Barth, Leipzig 1929-32; opera riedita da Bouvier, Bonn 1972), Marinotti, Milano 2005, p. 36.

<sup>9</sup> Il tema è ampiamente discusso e analizzato con esempi tratti da diversi contesti, in Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

<sup>10</sup> Sul corpus delle fotografie di danza di Erfurth nell'ambito della sua produzione, ancora indispensabile *Hugo Erfurth. 1870-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, hrsg. von Bodo von Dewitz und Karin Schuller Procopovici, Wienand, Köln 1992; specialmente il saggio di Frank-Manuel Peter, «*Das tänzerische Lichtbild*». *Hugo Erfurth als Dokumentarist des frühen Ausdruckstanzes*, ivi, pp. 45-52. Cfr. anche Christiane Kuhlmann, *Bewegter Körper*, cit., pp. 30-32.

<sup>11</sup> Il saggio di Erfurth *Schärfe und Unschärfe in der Photographie* in «Deutscher Camera Almanach», VII (1911), pp. 47-51. Le analisi cui faccio riferimento sono: Sabine Huschka, *Das Phantasma der Anwesenheit. Bildwerdungen eines Nichtgewesenen*, in *Tanzfotografie. Historiographische Reflexionen der Moderne*, a c. di Tessa Jahn, Eike Wittrock, Isa Wortelkamp, Tanzscript Verlag, Bielefeld 2015, pp. 73-81; Eike Wittrock, *Formlose Dokumentation. Revision von Hugo Erfurths*

*Fotografie des "Götzendiensts" von Mary Wigman*, ivi, pp. 82-95; Gerald Siegmund, *Empfindung und Riss. Körper, Raum und Wahrnehmung in Tanzfotografien von Gertrud Leistikow und Grete Wiesenthal*, ivi, pp. 129-138. Si veda anche la lettura delle fotografie di Erfurth, Rudolph e Genthe nelle analisi di Katja Erdmann-Rajski, *Gret Palucca, Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert: Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, herausgegeben vom Deutschen Tanzarchiv Köln, Olms Verlag, Hildesheim 2000, spec. alle pp. 135-184.

<sup>12</sup> László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a c. di Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 52.

<sup>13</sup> Vasilij Kandinskij, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano 1968, p. 41.

<sup>14</sup> Susan Laikin Funkenstein, *Engendering Abstraction. Wassily Kandinsky, Gret Palucca and "Dance Curves"*, cit.; Susanne Franco, *Salti e scatti. L'immagine dell'Ausdruckstanz fra storia e fotografia*, in *Engramma - La tradizione classica nella memoria occidentale*, 150, ottobre 2017. Sugli usi promozionali e teorici delle fotografie di Rudolph, Ilaria Puri Purini, *Gret Palucca and Charlotte Rudolph: Promotional Strategies to Access Modernism*, in «Photography and Culture», IX (2016), 1, pp. 25-38.

<sup>15</sup> Cfr. Christiane Kuhlmann, *Charlotte Rudolph. Tanzfotografie 1924-1939*, Steidl, Göttingen 2004, p. 13.

<sup>16</sup> Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954), trad. it. Feltrinelli, Milano 1979, p. 328.

<sup>17</sup> I saggi del giovane Rudolf Arnheim su Palucca si leggono in *Zwischenrufe. Kleine Aufsätze aus den Jahren 1926-1940*, Kiepenheuer, Leipzig und Weimar 1985. Sono tratti da «Die Weltbühne», e sono alle pp. 30-31 (1927), 101-102 (1929), 121-127 (con il titolo *Technische Improvisationen*, 1930), 205-206 (1930).

<sup>18</sup> Rudolf Arnheim, *Zwischenrufe*, cit., pp. 125, 127.

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 371.

<sup>20</sup> Sulle improvvisazioni tecniche nei programmi delle serate di Palucca, Olaf Rydberg [Will Grohmann], *Die Tänzerin Palucca*, Reissner, Dresden 1935, pp. 49-50. Sulle improvvisazioni nelle testimonianze, Ralf Stabel, *Tanz, Palucca!*, cit., pp. 64-69.

---

Charlotte Rudolph, *Fotografare la danza*, 1929  
*Tanzphotographie*

Da «Schrifttanz», anno II, quaderno 2, 1929, pp. 28-29  
Traduzione di Simona Geraci

*Fino a poco tempo fa il danzatore si doveva accontentare di una "foto in posa", era obbligato ad assumere una posizione e a mantenerla. La ripresa fotografica lo costringeva a rimanere fermo molto più a lungo di quanto fosse abituato, l'espressione e il movimento ne erano condizionati. Inoltre, era possibile fotografare solo un "momento principale" (si veda oltre), isolato dall'insieme della danza come fosse il solo movimento. Fare una foto della danza è possibile solo se si fotografa durante il movimento.*

*Fotografare la danza vuol dire anche fissare in un'immagine il movimento del danzatore mentre esegue la sua danza, improvvisa, salta, si gira... si può fotografare ogni attimo! Anche se ogni scatto non è quello giusto per "la foto", è però interessante per lo studio del movimento. Non voglio dire che una serie di scatti senza senso producono un risultato. Per ottenere il momento giusto bisogna saper entrare nel ritmo del danzatore, ogni volta diverso e, soprattutto, comprendere la danza.*

*Suddivido la danza in momenti principali e momenti di passaggio. Per momenti principali intendo, ad esempio, quelli di più forte tensione, di distensione e di sospensione. Chiamo momenti di passaggio, invece, quelli in cui un movimento si trasforma in un altro, momenti dal ritmo breve e veloce. I momenti principali sono relativamente facili da fotografare, con l'eccezione del salto, della piroetta e simili. I momenti di passaggio richiedono una più intensa compartecipazione. Il fotografo non deve soltanto percepire il movimento del corpo del danzatore, ma deve anche prevederlo poiché l'occhio vede attraverso la mediazione del cervello, più tardi quindi della macchina fotografica. Questa frazione di tempo di un secondo è sufficiente per cogliere il momento sbagliato.*

*Il movimento del danzatore è soggetto alle leggi dello spazio. Ne consegue che la foto di danza deve riprodurre l'azione del movimento nello spazio. Nella ripresa fotografica l'"effetto prospettiva" è spesso accompagnato dalla "deformazione" dell'immagine. Quando il danzatore si sposta lateralmente è facile ottenere una buona foto, lo è anche quando si muove lungo la diagonale. Se ci sono ampi movimenti in avanti lungo la diagonale può esserci, però, uno schiacciamento dell'immagine. Quando il danzatore viene in avanti, con la testa all'indietro e le braccia tese in avanti, allora le mani diventano troppo grandi, le braccia si accorciano e la testa diventa piccola. Questo è un punto controverso. Alcuni fotografi scartano la foto perché l'immagine è "deformata", altri sono soddisfatti dell'"effetto prospettiva". In questo campo le opinioni sicuramente cambieranno ancora nel corso del tempo.*

*La foto di danza deve riprodurre il peculiare movimento del danzatore. Ho sperimentato che sono i momenti di passaggio, piuttosto che i momenti principali, a caratterizzare con più forza un danzatore. Il momento principale ci dà un movimento forte, univoco, eseguito in modo fantastico, semplice o acrobatico a seconda delle capacità del danzatore. Il momento di passaggio*

---

---

*ci rivela una sfumatura personale. Voglio dire, ad esempio, che i danzatori con un grandissimo talento fisico si caratterizzano con più forza nei momenti principali piuttosto che in quelli di passaggio, mentre i danzatori che hanno un talento poetico si esprimono meglio nei momenti di passaggio. Ovviamente, sia i momenti principali che quelli di passaggio possono rivelare il carattere di un danzatore.*

*Comprendere in un attimo ciò che è essenziale, tralasciare ciò che è secondario è la preconditione necessaria per fissare in una fotografia la peculiarità di una danza.*

*La foto di danza deve far vedere bene i costumi perché anche i tessuti hanno un valore espressivo. Guardando una foto si deve poter distinguere tra una seta leggera e un raso o un broccato pesanti. Per essere in grado di soddisfare tutte queste condizioni poste dalla fotografia di danza, devo rivedere completamente la mia tecnica fotografica.*

*Come già detto all'inizio, è possibile fare riprese fotografiche per studiare l'evolversi del movimento. Queste immagini possono essere utili per insegnare la danza a danzatori giovani e giovanissimi. Attraverso le immagini si possono mostrare loro disarmonie ed errori. Per me, attraverso il raffronto del materiale che ho raccolto negli anni, è straordinariamente interessante osservare l'evolversi della danza non solo dei singoli artisti ma anche di un'intera scuola. Una panoramica così ampia non sarebbe stata possibile con riprese fotografiche senza movimento.*

---

Charlotte Rudolph, *La foto di danza*, 1930

*Das tänzerische Lichtbild*

Da «Tanzgemeinschaft», Rivista quadrimestrale, anno II, quaderno 1, 1930, pp. 4-6

Traduzione di Simona Geraci

*Quando parliamo qui di "foto di danza" si intende quella immagine ripresa durante la danza. Si contrappone alla "foto in posa" della quale parleremo innanzitutto. Chiariamo però prima che non ci curiamo di chi guarda una foto solo per curiosità, per lui è sufficiente che il danzatore sia "carino" e indossi un "bel costume".*

*Quando si scatta una fotografia in posa il danzatore deve prendere una posizione e mantenerla per un tempo più o meno lungo. Naturalmente è un controsenso che proprio un "danzatore", nonostante l'essenza della danza sia il movimento, si debba mostrare in una "posa" che forse per lui è addirittura non abituale. Molti danzatori si inibiscono, a parte il fatto che lo star fermi provoca crampi e l'espressione ne risente, se non scompare del tutto. L'espressione del danzatore nasce dal movimento. Pochi "veri" danzatori riescono a simulare abilmente in una foto in posa. Per di più, così si escludono tutti i passaggi che il danzatore può eseguire solo nel movimento. Quanto più un danzatore è maturo, quanto più differenziati sono i suoi movimenti - non necessariamente complicati - tanto più è difficile che possa rendere in una foto in posa il tratto caratteristico della sua danza. Un vantaggio la posa lo ha*

---

---

*per lo più per i meno dotati, perché una posizione, stando fermi, si può correggere. Se con ciò i crampi non aumentino o l'espressione sparisca e qualcuno si mostri non adatto al movimento, è tutta un'altra questione.*

*Forse per i ballerini della vecchia scuola era più facile esprimere le proprie caratteristiche in una foto in posa; erano abituati, infatti, a mantenere le posizioni. Non lo affermo però con certezza perché non lo posso dimostrare. Nella danza moderna è assolutamente escluso che lo sia, a meno che non si confonda un momento di tensione trattenuta, danzando, con una posa.*

*Nel passare a descrivere la fotografia di danza vorrei ancora citare la "foto del movimento". Intendo quelle riprese nelle quali i danzatori devono ripetere un movimento tante volte fino a che "finalmente" si riesce a catturarlo in una foto. Questa non è sempre di cattiva qualità, però un movimento isolato dal contesto, non solo acquista una espressione diversa, ma è anche meno intenso di quando il danzatore danza veramente. Inoltre, per il fotografo non è possibile alcun controllo perché manca il movimento precedente al quale fare riferimento.*

*La "foto di danza" è quindi quella che si fa durante la danza. Il momento giusto per la danza e il momento adatto per la foto vanno insieme. La "foto di danza" scattata in un momento non molto mosso potrebbe dare l'impressione, almeno a prima vista, di una "foto in posa". Ma osservando più attentamente, soprattutto quando si cerca di immedesimarsi nel movimento, diventa allora facile poter stabilire che non si tratta di questo, perché è impossibile tenere una posizione, per quanto facile sia, senza perdere l'espressione. Non tutti sono d'accordo se si possano considerare foto di danza queste immagini alle quali non siamo abituati, che ci mostrano i passaggi che non vediamo, o piuttosto, che non cogliamo appieno. Nel corso degli anni abbiamo cambiato opinione al riguardo. All'inizio, chi guardava queste immagini era così influenzato dalla foto in posa che non le accettava. Persino il danzatore, che non può vedersi durante il movimento, era restio a usarle, mentre oggi le ritiene le migliori. Non solo sono quelle più apprezzate per farsi pubblicità, per la pubblicazione su riviste e simili, ma sono anche quelle utilizzate più volentieri per essere scritturate. Vedendo l'espressione artistica del movimento di un danzatore, il regista può meglio rendersi conto se è adatto al ruolo che ha pensato per lui.*

*La formula fondamentale per il mio lavoro fotografico è quella di ritrarre il danzatore, in ogni momento, come una forma plastica che si muove nello spazio. Il movimento deve essere reso in modo nitido e chiaro. Il fondale non deve essere un paesaggio, delle tende o altro, piuttosto una superficie liscia e scura o liscia e chiara devono appena accennare la "scena". Un argomento di controversia sarebbe se si stia qui operando una schematizzazione della foto di danza. Io questo non lo ritengo possibile perché, da una parte, stiamo parlando principalmente della rappresentazione del danzatore e non di un'opera fotografica a sé stante – e non è detto che l'una escluda l'altra. Dall'altra parte, il progresso della tecnica fotografica sicuramente porterà a un'evoluzione delle foto di danza. Non voglio qui approfondire il tema della ripresa cinematografica, dico solo che un film mostra in sequenza le fasi del movimento, pertanto estraendone un fotogramma non si ottiene una fotografia. Per una vera e propria fotografia, sarà sempre utilizzata la "foto di danza".*

---

*Nota del traduttore*

Ho tradotto i titoli dei due articoli con "Fotografare la danza" e "La foto di danza" perchè meglio ne rendono il contenuto.

Il secondo titolo usa il termine *Lichtbild* che è in disuso nel tedesco moderno, ma che non si può tradurre che con foto (non certo con "dagherrotipo"). Inoltre nel titolo c'è l'aggettivo *tänzerisch* intraducibile alla lettera, se non, appunto con "foto di danza".

Ho tradotto sempre il termine *Tänzer* con "danzatore".

In un solo caso ho tradotto con "ballerino" perché lì si tratta del balletto classico (*Ballettänzer*) di vecchia scuola e il termine ballerino distingue meglio i due termini.

Nel testo c'è una continua ripetizione dei termini *Tanz*, *Tänzer* e *tanzen* che appesantiscono un po' le frasi. Quando ho potuto ho cercato di non ripetere sempre gli stessi termini in italiano, ma senza cambiare troppo per non travisare il significato.

Lo stesso vale per *Bild* (foto) che in diversi casi ho tradotto con "immagine" non quando però si parla proprio dello scatto fotografico.

*Didascalie delle immagini*

*Figg. 1-3* – Charlotte Rudolph, Gret Palucca, Dresda 1925, con testi e disegni di Vasilij Kandinskij, da *Tanzkurven. Zu den Tänzen der Palucca*, in «Das Kunstblatt», X (1926), 3, pp. 117-120. (Deutsche Fotothek/German History in Documents and Images).

*Figg. 4-7* – Charlotte Rudolph, Gret Palucca, Dresda 1925; Vasilij Kandinskij, disegni, in *Tanzkurven*, 1926. (Riprodotte da *Künstler um Palucca*, Ausstellung zu Ehren 85. Geburtstag, a c. di W. Schmidt, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 1987).

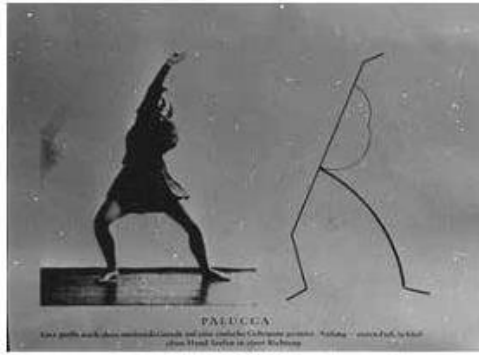
*Fig. 8* – Hugo Erfurth, Gertrud Leistikow, Dresda 1914.

*Fig. 9* – Hugo Erfurth, Clotilde von Derp, Dresda 1912.

(Le figure 8 e 9 sono riprodotte da *Hugo Erfurth. 1870-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, hrsg. von Bodo von Dewitz und Karin Schuller Procopovici, Wienand, Köln 1992)

*Figg. 10-12* – Hugo Erfurth, Gret Palucca, 1925. (Riprodotte da Olaf Rydberg [Will Grohmann], *Die Tänzerin Palucca*, Reissner, Dresden 1935).

*Figg. 13-17* – Charlotte Rudolph, Gret Palucca, Dresda 1925. (Riprodotte da Christiane Kuhlmann, *Charlotte Rudolph. Tanzfotografie 1924-1939*, Steidl, Göttingen 2004).



© Deutsche Fotothek - Preview Scan vom Kontakbogen



PALUCCA

Facultät Aufbau aus einem Punkt unten. Allmähliche Entwicklung von unten unter immer später wachsenden Winkel.

Nichts kann besser meine Behauptung beweisen, als die Übersetzung der vier Momentaufnahmen in statische Schemata.

Die Leichtigkeit stellt sich die Fäden und Zöpfe der Kleidung mit. Auch die „rote Materie“ unterordnet sich dem großen Aufbau.

Die Momentaufnahmen hier abgegriffene starrt Formen, die einmal der Anfang einer Entwicklung ist, einmal der Schlüsselpunkt. Das organische langsame Entstehen der Form, die Übergangsstadien bleiben aus und können nur durch Zeilzüge erreicht werden, die das Feld der Beobachtungen in einer überraschenden Weise erweitern.

Der Tanz Paluccas sollte unbedingt mit Zeitlupe aufgenommen werden, wodurch eine exakte Prüfung dieses exakten Tances ermöglicht würde.

Ich möchte nicht missverstanden werden — ich habe hier nur eine Seite der Kunst Paluccas beleuchtet. Aber gerade diese eine Seite ist gerade heute von einer besonderen Wichtigkeit; wir stehen unter dem Zeichen einer aufstrebenden Kunstwissenschaft. Ich hoffe mit Sicherheit, daß Palucca auch auf diesem Gebiete Wertvolles beitragen wird.



PALUCCA

Zwei große parallel verlaufende Linien auf einem geraden Winkel gestützt. Europäische Fortentwicklung des Dances. Günstiger Aufbau der Finger als Beispiel für Freiheit in jeder Einzelheit.

UMSCHAU

BRIEF AUS WIEN

Schon lange war an dieser Stelle nicht mehr von Wien die Rede. Wir wollten uns nicht von dem Kunstleben dieser Inseln trennen, das sich in diesem Herbst noch weiterentwickelt, als in den vergangenen Jahren. Die Ausstellungen der drei städtischen Kunstvereinigungen, Künstlerhaus, Museum und Lagerhaus, sind auf einem Niveau, das kaum zu übersehen ist. Das Künstlerhaus, das heute die Räume von der Wiener Gesellschaft voll ausstatten Ausstellungen Wien. Die Kunstvereine haben eine reiche Sammlung von Bildern, die in der letzten Zeit in der Wiener Kunstwelt eine große Rolle spielen. Die Kunstvereine haben eine reiche Sammlung von Bildern, die in der letzten Zeit in der Wiener Kunstwelt eine große Rolle spielen.



PALUCCA

Drei Linien, die sich in einem Punkt treffen. Als (geometrisch) - zwei Gerade im Winkel - Beispiel für die allgemeine Beweglichkeit des Körpers. - Leichtigkeit der Beine - Hand-Artes.

© Deutsche Fotothek - Preview Scan vom Kontakbogen

Fig. 1-3



Fig. 4

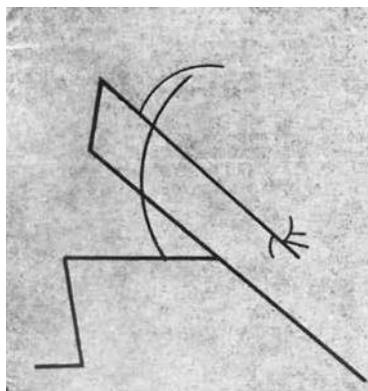


Fig. 5



Fig. 6

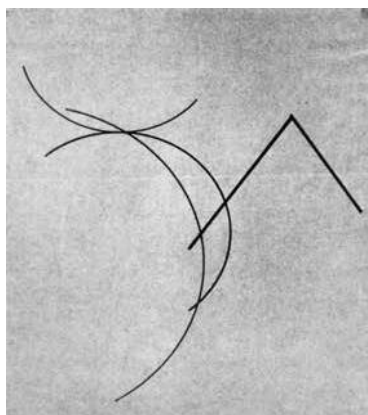


Fig. 7



*Figg. 8-9*



*Figg. 10-11*



Fig. 12



Fig. 13



*Figg. 14-17*