

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Iari Iovine

SULLE ORME DI GRET PALUCCA.

UN EQUILIBRIO DI CONTRASTI AL TEMPO DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR*

ABSTRACT

Acclamata dal pubblico e dai critici del suo tempo, Gret Palucca incarna una delle più eminenti interpreti dell'*Ausdrucktanz* tedesca. Allieva di Mary Wigman, la danzatrice inaugura nel 1925 la *Palucca Hochschule für Tanz* a Dresda. Prendendo le distanze tanto dagli stili coreografici wigmaniani che dalle nozioni del balletto accademico – recepite dal maestro Heinrich Krölller – Palucca coniuga una esuberante creatività alla logica e sistematica esplorazione dei movimenti. Celebre per il suo atletismo, fonda un «vocabolario coreutico» basato sui salti verso l'alto e sulle estensioni delle gambe, concependo le performance sulla correlazione tra i processi emotivi e mentali, e sulla costante ricerca di contrasti tra «spinta e contropinta, tensione e distensione». L'improvvisazione e la carica energetica dei movimenti rappresentano i tratti distintivi dello stile performativo di Gret Palucca la quale, parallelamente, assorbe e coltiva le impressioni artistiche prodotte dagli esponenti dell'avanguardia del primo Novecento (Mondrian, Kandinskij, Kirchner). Il saggio, inquadrato nel contesto storico della Repubblica di Weimar, scandaglia il percorso formativo, gli ideali estetici e la maturazione del concetto del *Tanz Palucca*, indagando una tecnica compiuta e organica che rappresenta una tra le più significative testimonianze del fenomeno nascente della danza moderna, volta a ricostruire «l'esperienza danzante di una nuova era».

Acclaimed by the public and critics of her time, Gret Palucca embodies one of the most eminent interpreters of German *Ausdrucktanz*. A pupil of Mary Wigman, the dancer inaugurates the *Palucca Hochschule für Tanz* in Dresden in 1925. Distancing herself both from Wigman's choreographic styles and from the notions of academic ballet – as understood by master Heinrich Krölller – Palucca combines exuberant creativity with logical and systematic exploration of movements. Famous for her athleticism, she founds a «choreographic vocabulary» based on upward jumps and leg extensions, conceiving performances on the correlation between emotional and mental processes, and the constant search for contrasts between «push and counterthrust, tension and relaxation». The improvisation and the energetic charge of the movements represent the distinctive features of Gret Palucca's performative style which, simultaneously, absorbs and cultivates the artistic impressions produced by the avant-garde exponents of the early twentieth century (Mondrian, Kandinskij, Kirchner). The essay, framed in the historical context of the Weimar Republic, sounds out the training course, the aesthetic ideals and the maturation of *Tanz Palucca's* concept, investigating a complete and organic technique that represents one of the most significant testimonies of the nascent phenomenon of modern dance, aimed at reconstructing «the dancing experience of a new era».

PAROLE CHIAVE: Gret Palucca, Danza,
Improvvisazione, Repubblica di Weimar, Dance,
Improvisation, Weimar Republic

CONTATTI:
iiovine@unisa.it

* I contenuti tratti da testi in lingua straniera sono presentati nella traduzione italiana operata dall'autrice di questo studio.

Gret Palucca è una delle più celebri danzatrici vissute nel xx secolo la quale, ispirata dai principi di danza libera e assoluta teorizzati da Rudolf Laban – assimilati durante gli anni di formazione con la sua insegnante Mary Wigman – elabora una nuova idea di danza. Com'è noto, pervenendo alla determinazione di un *absoluter Tanz* (movimento indipendente dalla musica e dalla parola) Laban si inoltra verso un principio di astrazione che influenza in modo decisivo lo sviluppo della danza moderna. Tuttavia, la danza libera congegnata dal teorico non deve essere valutata come un'arte priva di regole, bensì in qualità di un'espressione che viene prodotta dai propri ritmi corporei quali il respiro, il battito cardiaco o gli individuali flussi energetici che indagano, in via del tutto innovativa, le componenti forza-spazio-tempo destinate a diventare le fondamenta della sua sperimentazione.¹

Attratta dalle moderne e rivoluzionarie strade intraprese dalle teorie labaniane impartitegli dalla Wigman, Palucca origina un nuovo linguaggio corporeo permeato da una notevole carica energetica in grado di tradurre il complesso rapporto tra il corpo del danzatore e lo spazio. In particolare, il segno distintivo delle sue coreografie emerge nella tensione dinamica verso l'alto, nelle ampie estensioni delle gambe e nei piegamenti che disegnano nell'aria figure geometriche precise in un equilibrato contrasto di forme. Oltre alle eccellenti doti fisiche e al *look* raffinato, sono il fitto programma di tournée e l'ampia capacità di autopromozione a rendere Palucca il modello della *New Woman* degli anni Venti.² Con un innovativo taglio *bob style*, attribuito in quegli anni alla «quintessenza dell'androginia della donna moderna»³ – intesa come uno stile seducente e non trasgressivo – la danzatrice compare frequentemente sulle più accreditate riviste femminili tedesche.

L'immagine di questa «illustre creatrice»⁴ e i riferimenti alle sue coreografie vengono decantati dai maggiori critici di danza del tempo in termini superlativi. Tale profilo emerge mediante l'indagine condotta su documenti di prima mano – manoscritti, interviste, recensioni – recuperati presso la *Staatsbibliothek* di Berlino e tradotti in lingua italiana dalla sottoscritta, incentrati sull'esperienza professionale, coreografica e pedagogica di Gret Palucca negli anni della Repubblica di Weimar (1919-1933), periodo temporale su cui si focalizza lo studio.

Margarethe Paluka (nome che nel tempo muta in Gret Palucca)⁵ nasce l'8 gennaio 1902 a Monaco di Baviera e, dopo un breve soggiorno californiano, si stabilisce con la madre e il fratello a Dresda. Nella città frequenta l'istituto di Margarete Balsat, scuola che accoglie figlie di famiglie selezionate, dove ha la possibilità di completare la formazione di base mediante la musica e la danza. In questa fase l'incontro fondante per lo sviluppo artistico di Palucca è quello col direttore dell'Opera di Dresda, Karl Maria

¹ Per approfondimenti su Rudolf Laban e le sue diverse teorie si consiglia la lettura di Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di E. Casini Ropa, S. Savagno, Ephemeria Editrice, Macerata 2014.

² S. L. FUNKENSTEIN, *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and "Dance Curves"*, in «Modernism/Modernity», vol. 14, 3, September 2007, pp. 389-390.

³ Ivi, p. 394.

⁴ J. ANDERSON, *Who was Gret Palucca? A legend in Her Time*, in «New York Times», 15 August 1993, p. 26.

⁵ Palucca modificherà il nome originario solo nel 1921. Fino a quel momento viene chiamata Gret, Grete o anche Gretel. È interessante notare l'osservazione del Professore Stabel a tale proposito: la danzatrice, scegliendo questo nome, è riuscita a dar vita ad una memorabile «costruzione di vocali e consonanti che, come nel caso di Picasso o Madonna, sembra essere indimenticabile – condizione che in fondo è necessaria per il successo». R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft*, Henschel, Berlin 2001, p. 30.

Pembaur⁶ il quale in una futura intervista sarà ricordato dalla danzatrice «come qualcosa di simile al [suo] mentore».⁷ Nel corso delle lezioni di musica, Pembaur nota le curiose capacità della bambina in grado di improvvisare passi di danza durante i suoi accordi al pianoforte e, riconoscendo l'innata tendenza alla ritmicità di Palucca, la mette in contatto col maestro Heinrich Krölller, prossimo direttore del corpo di ballo dell'*Opera* di Vienna.⁸

Le testimonianze dirette di Palucca relative al primo approccio alla danza classica, evidenziano gli sforzi sostenuti da una bambina troppo esuberante, difficile da incardinare nelle ferree regole del balletto accademico. A quel tempo, sostiene il professore Ralf Stabel, «l'ostacolo più grande è la stessa Gretel» la quale definisce la danza classica troppo «kitsch e sentimentale»,⁹ inappropriata alla sua natura ribelle. Tra il 1914 e il 1918 Palucca si trasferisce a Plauen, nel circondario del Vogtland, dove comincia un nuovo percorso presso la Scuola Superiore per ragazze della città, un istituto che prepara le donne a vivere in modo indipendente, specialmente dagli uomini. Nel ventaglio delle offerte delle varie discipline si trovano, nella fattispecie, una serie di attività pratiche che le conferiranno un'educazione complessivamente progressista.¹⁰

Una volta terminata la scuola, Palucca riprende l'apprendistato artistico con Heinrich Krölller a Monaco, dove questi è maestro del corpo di ballo del *Teatro Nazionale*. Gli anni trascorsi al fianco del maestro Krölller, ovvero il periodo che va dal 1912 al 1914 e dal 1918 al 1919, gettano le basi per lo stile tipico della danzatrice nella rimodulazione della tecnica del salto verso l'alto nei termini di una invenzione coreica generata dal suo talento personale. È a questo punto che il percorso di formazione subisce una svolta inaspettata: Krölller le comunica di ritenerla inadatta al ruolo di ballerina. Dopo un iniziale sconforto, Palucca si rivolge a Mary Wigman, personalità chiave della danza espressionista, riconoscendo nell'artista una maggiore affinità elettiva.

Dotata di una impronta creativa e interpretativa unica nel suo genere, la Wigman prende le distanze dai canoni di leggerezza e verticalità del balletto classico-romantico mostrando come questo tipo di estetica non sia l'unica possibilità espressiva della danza. Wigman adopera il corpo dell'interprete per rappresentare istanze universali e, munendosi di maschere e costumi antinaturalisti, tenta di tradurre l'interiorità dell'essere umano sondandone gli impulsi più oscuri e selvaggi. Mettendo a punto un sistema di insegnamento fondato sul principio *Anspannung/Abspannung* (Tensione/Distensione), la Wigman si orienta verso una rinascita spirituale dell'individuo/danzatore valutando il corpo come centro del mondo dalle infinite risorse di movimento in sintonia con l'esplorazione dell'universale. Sostenuta dal pittore Lasar Segall e dal mecenate Will Grohmann, la danzatrice si esibisce il 7 novembre 1919 nella sala della Camera di

⁶ Cfr. K. PEMBAUR, *Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am Sächsischen Hofe. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens*, Stengel, Dresden 1920.

⁷ Intervista di Werner Schmidt e Hans-Ulrich Lehmann in W. SCHMIDT, *Künstler um Palucca, Ausstellug zu Ehren des 85. Geburtstages*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1987, pp. 17-23.

⁸ Nei primi decenni del Novecento, Heinrich Krölller è considerato uno dei coreografi più importanti d'Europa nonché un riformatore del balletto classico.

⁹ R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 14.

¹⁰ Uno degli episodi da estrapolare dal racconto di questi anni è la prima esibizione pubblica della giovane danzatrice. Convinta che le lezioni di Krölller le abbiano fornito un'adeguata base, decide - a quindici anni - di mettere a frutto gli insegnamenti e il 2 dicembre 1917, in occasione di una serata scolastica, fa il suo esordio con un valzer di Joseph Lanner. L'esibizione si inserisce ne *Zum besten des Fortbildung Vereins für begabte Mädchen* e si svolge nella grande *Pratersaale* dell'istituto. L'evento delinea una prima significativa prova dell'imperterrito e ostinato temperamento di Palucca.

commercio di Dresda.¹¹ È la prima volta che fa la sua comparsa nella città e per comprendere l'atmosfera respirata durante la serata è utile leggere le opinioni pubblicate sui «Dresdner Neueste Nachrichten»: «l'impressione era così unica e convincente, così distaccata da tutto ciò che si conosceva. Una vera chiamata, un'umile serva della sua arte, che non è fine a se stessa, non è uno stimolante sensoriale, non è una traduzione di impulsi musicali».¹²

Agli occhi di Palucca, venuta ad assistere alla performance, si rivela un messaggio molto più profondo. Quella che ha osservato in quella sala, oltre ad essere un tipo di danza inedita volta a generare nuovi rapporti con lo spazio, la musica o il costume, mostra «una nuova immagine dell'uomo». Il ricordo di quella serata si imprime con fermezza nella sua mente tanto da affermare in tempi successivi:

È molto difficile far capire, alla generazione di oggi, cosa significò per noi la prima apparizione di Mary Wigman in quel periodo. Era qualcosa di così incredibilmente nuovo, qualcosa di così impetuoso che ho capito subito: o imparerò a danzare con lei o non lo farò mai! Ecco la nuova danza che corrispondeva al mio ideale – ecco la persona e la guida che cercavo [...] e sono consapevole che se non l'avessi incontrata, non sarei diventata quella che sono oggi.¹³

Il contrasto tra gli insegnamenti del balletto classico acquisiti dal maestro Kröllner e la forza latente, istintiva, del proprio concetto di danza, la turbano da sempre. Le conquiste wigmaniane aprono nuove possibilità, incoraggiando Palucca ad individuare la soluzione alle sue tensioni creative, ed è proprio fondendo insieme le due esperienze che sarà in grado di formulare uno stile personale.

Al *Palasthotel Weber am Postplatz* di Dresda, un albergo adibito a scuola di danza, Palucca prende le prime lezioni da Mary Wigman. Sebbene la Wigman non adoperi immediatamente un metodo specifico, non seguendo uno stile accademico, illustra alle allieve il ruolo che dovrebbe assumere un'insegnante. L'abilità di un maestro, nell'impostazione pedagogica sperimentata dalla danzatrice tedesca, consiste nell'essere in grado di individuare la specificità di ogni ballerino, riconoscendola e rispettandola come universo indipendente. L'allievo necessita di una guida costante per riuscire a maturare il proprio linguaggio, ma un programma standardizzato non farebbe altro che danneggiarlo nella monotonia reciproca di un sistema imposto e reiterato. Mary Wigman può essere definita, dunque, sostenitrice di una creatività individuale che stimola le allieve a sperimentarsi, sentirsi, fino a manifestare la propria natura. Tale atteggiamento, come vedremo, sarà rintracciabile nei principi di insegnamento elaborati da Palucca.

Negli anni Venti l'attenzione della Wigman, fino a quel momento incentrata sullo studio di danze soliste, muove verso i lavori di gruppo. Marion Kant in *Death and the Maiden. Mary Wigman in the Weimar Republic* ricorda che il pensiero artistico di Wigman è l'esito maturato dagli anni di formazione e collaborazione con Laban in Svizzera. I due grandi esponenti della danza tedesca danno forma ad «un insieme

¹¹ Dopo il successo ottenuto a Davos, il 20 febbraio 1919, Mary Wigman decide di effettuare una tournée tedesca toccando le città di Monaco di Baviera, Berlino, Hannover, Brema, Amburgo, Norimberga e Dresda. Le danze scelte per queste esibizioni si distaccano da quelle precedenti intitolate *Gespentertänze* [Danze fantasma], come *Totentanz* [Danza di morte] o *Träume* [Sogni], scegliendo, invece, le *Ungarische Tänze* [Danze Ungheresi] di Johannes Brahms, un *Walzer* di Johann Strauss e *Marche Orientale* di Enrique Granados.

¹² R. STABEL, *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 22.

¹³ G. PALUCCA, *Wie ich zu Mary Wigman kam*, in ID., *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, hrsg. von H. Duvoisin, R. Radrizzani, Shwabe, Basel 2008, p. 14.

modificato ma indipendente di idee»;¹⁴ da un lato Laban, con i suoi gruppi formati da dilettanti e il cui intento è istruirli, mediante le teorie del movimento, sui legami armonici che regolano il mondo convertendo e liberando l'anima della «civiltà malata»¹⁵ della Repubblica di Weimar, dall'altro Wigman che provvede alla preparazione di futuri danzatori e coreografi professionisti riscattando, attraverso la sua danza, una società sofferente.¹⁶ L'idea comune condivisa da entrambi è l'identificazione nell'opera d'arte di un'essenza spirituale che trova nella danza il «nucleo della natura umana», elemento che emerge specialmente nella coreografia wigmaniana *Totenmal* (1930). Prodotta per commemorare le vittime della prima guerra mondiale, *Totenmal* presenta in scena due gruppi opposti di figure: da una parte gli uomini resi statuari e disumani mediante l'uso di alti coturni, maschere e lunghe vesti bianche, addensati come un'unica grande struttura architettonica; dall'altro le donne che, all'ombra di queste presenze inumane, danzano contorcendosi nel tentativo di riportarli in vita. La coreografia, ancorandoci alle parole di Marion Kant, svela «l'assoluta necessità della danza corale, ovvero la danza della comunità»,¹⁷ mostrando i fastidiosi effetti scaturiti dal coevo regime weimeriano e il tangibile desiderio di volgere lo sguardo a ritroso, in direzione di un passato mitizzato. Nelle opere di Wigman è presente dunque un nostalgico riferimento ai tempi perduti, ideologia che dimostra, nonostante la modernità delle creazioni sceniche, un profondo tratto di conservatorismo.

Insieme a Palucca, nella prima classe di danzatori fondata dalla Wigman compaiono Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi, Max Terpis e Margarethe Wallmann, i quali occuperanno un posto di rilievo nella diffusione della forma artistica europea dell'*Asdruckstanz*.¹⁸ Nel 1921 viene creato il *Wigmann-Kammertanzgruppe* (Gruppo di danza da Camera) che debutta con *Die sieben Tänze des Lebens*, le sette danze del desiderio, dell'amore, della lussuria, della sofferenza, del demone, della morte e della vita;¹⁹ un «unico percorso composto da sette tappe che costituiscono una vita, un'esistenza compiuta»²⁰ la quale, riportando le parole di Mary Anne Santos Newhall, rappresenta una sorta di «*morality play* in cui 'everyman' – o meglio, 'everywoman' – compie il suo tragitto spirituale».²¹

La maestria con la quale Palucca esegue movimenti acrobatici e le notevoli abilità tecniche derivanti dal balletto classico le consentono di conquistare l'attenzione della

¹⁴ M. KANT, *Death and the Maiden. Mary Wigman in the Weimar Republic*, in *Dance and Politics*, ed. by A. Kolb, Peter Lang, Bern 2011, p. 125.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Nello specifico Laban, nella serie di esercizi che propone, si rivolge a «[...] chiunque desideri ottenere una migliore consapevolezza del proprio corpo e una qualità motoria maggiormente funzionale e incisiva, un miglior accordo vitale tra i propri impulsi interiori e le proprie azioni, tra sentire e agire. La finalità è, per tutti coloro che ne sentono il bisogno, imparare a sentire-in-movimento, ossia tradurre cinestesicamente le impressioni sinestesiche, a fare e lasciare che il corpo parli il suo linguaggio di segni dinamici portatori di propri significati, a leggere e comprendere i messaggi del movimento degli altri, così sulla scena come nella vita». E. CASINI ROPA, *Prefazione all'edizione italiana*, in R. LABAN, *L'arte del movimento* cit., p. III.

¹⁷ *Ivi*, p. 128.

¹⁸ Cfr. I. PARTSCH-BERGSOHN, *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, Routledge, London 2013, pp. 32-33.

¹⁹ Cfr. S. MANNING, *Ecstasy and the Demon: the Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, pp. 96-108.

²⁰ E. RANDI, *La coreografia dei Carmina Burana*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IV, 3, 2012, p. 118.

²¹ M. A. SANTOS NEWHALL, *Mary Wigman*, Routledge, London 2009, pp. 117-118.

critica affermandosi ben presto nello scenario artistico tedesco degli anni Venti. La danzatrice ottiene numerosi riconoscimenti dai più influenti critici di danza germanofoni e, nello specifico, è una recensione comparsa sulla «Die Dame» a segnare un decisivo spartiacque tra l'insegnante e l'allieva. L'articolo, redatto dal critico Pawel Barchan, mette in risalto il divario presente tra lo stile e il carattere delle due donne:

se la Wigman è la volontà, e in ogni cosa soltanto la volontà, la Palucca è l'azione. Se la Wigman è l'idea escogitata e conquistata, allora la Palucca [incarna] il felice e riuscito compimento. [...] Se l'azione della Wigman è un canto vivace, superiore e ponderato, quello di Palucca è un'innata propensione ai ritmi. Se la Wigman mette in pratica il concetto di questo stesso ritmo, la Palucca lo vive. In breve, se la Wigman è una propagandista e insegnante nata, la Palucca è una danzatrice nata. Se la Wigman non è altro che intelligenza, la Palucca è un'indole.²²

Per la prima volta l'insegnante e l'allieva sono poste su uno stesso piano ritrovandosi quasi a competere l'una contro l'altra. Ma l'acuto osservatore Barchan è riuscito a tradurre le qualità di Palucca in modo ancora più analitico: «[n]ella sua danza, Palucca è come un pugno, come un martello, come un colpo di pistola. È come un urlo, e il ritmo è il suo linguaggio, la sua sfrenata vita. La sua sfida è la forza e non l'isteria. Non si trova nel cervello, è nella spina dorsale, nelle spalle, nella volontà e nel ritmo (e nel collo forse), il diavolo».²³

Nel gruppo delle danzatrici è sempre Palucca ad essere notata ed enfatizzata dai giornalisti. L'8 ottobre 1923 appare per la prima volta nelle vesti di solista insieme a Yvonne Georgi: il riscontro è eccellente, il suo «battesimo del fuoco»²⁴ produce impressioni fulminee e variabili negli spettatori. I critici la definiscono «un'artista delle transizioni, dei motivi di connessione» che produce un linguaggio cinestetico che da fluido si spezza in «contrasti dinamici».²⁵ La danzatrice viene indicata come «la natura più elementare [che] produce le sue danze a partire da una sicura, istintiva e creativa comprensione dell'idea ritmica [...]»; l'incarnazione di un vero e proprio genio della danza».²⁶ La separazione di Palucca dalla sua insegnante diviene, a questo punto, inevitabile inducendola a ricercare una propria espressione performativa.

A Berlino una serata a lei intitolata, riassume la fase che segue il periodo immediatamente successivo al distacco dalla Wigman. Palucca suddivide lo spettacolo in due parti: da un lato si esibisce nei *Tanzrhythmen*, con il *Molto allegro*, l'*Andante grazioso*, il *Lento* e il *Moderato*, dall'altro sperimenta le neonate composizioni *Im Bann (Sotto l'incantesimo)* e *Im Ausdruck gehemmt (Inibito nell'espressione)*. Le ultime, trascritte in seguito dalla stessa autrice, veicolano contrapposizioni di movimenti in cui viene tratteggiato un «corpo divenuto teatro di lotte interne ed esterne» che combatte per raggiungere un'indipendente maturità espressiva. In *Im Ausdruck gehemmt* musicato dal pianista Will Goetze, spiega Palucca, si parte in ginocchio al centro della sala seguendo, per tutta la durata dell'azione, un ritmo calmo privo di slanci dinamici. Le mani non assumono un ruolo, rimangono morbide e penzolano liberamente. Dalle gambe parte un movimento ondulatorio e la testa e le braccia, inizialmente immobili, seguono a poco a poco gli spostamenti del capo e degli arti.²⁷ Non aderendo ad alcun tema specifico,

²² P. BARCHAN, *Palucca*, in «Die Dame», LI, 3, Novembre 1923, p. 7.

²³ *Ibidem*.

²⁴ R. STABEL, *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 37.

²⁵ A. MICHEL in *Ibidem*.

²⁶ A. JÜRGENS in *Ibidem*

²⁷ Cfr. G. PALUCCA, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 109.

Palucca genera le coreografie secondo una drammaturgia della danza che, constatata il critico Schikowski, è dotata di un «tocco che conferisce a questo stile qualcosa di simile alla xilografia. [...] Ogni linea è chiara e pulita [...] ogni giro, ogni spinta, ogni salto, ogni tensione è l'espressione più profonda della propria esperienza interiore».²⁸ Persino gli elementi lasciati liberi «da ogni pesantezza terrena»²⁹ creano una connessione organica con la composizione.

In realtà, come testimoniano i manoscritti relativi a queste prime danze,³⁰ lo stile Wigman è ancora molto presente e lo si nota dai titoli delle coreografie suddette (come *Im Bann*), dalle movenze lente e solenni, e dall'accompagnamento con strumenti a percussioni (nei *Tanzrhythmen*).³¹ A variare, invece, è l'indole selvaggia di Palucca che da danze come il *Golliwog's Cakewalk*, colmo di acrobazie e atletismi quasi aggressivi, si scioglie in passi semplici, pervasi di moderazione e quiete. Quindi da una tendenza all'estremizzazione, in cui manifesta i sentimenti mediante movimenti grotteschi e puramente virtuosistici, l'artista, come afferma in un dialogo con lo scrittore Gerhard Schumann, si dirige verso linee più distensive: «i miei primi balli erano balli come salti, quali il *Golliwog's Cakewalk*, che doveva avere tutte le acrobazie che potevo fare, e mi piaceva [...]. Queste danze erano ancora molto espressioniste, senza musica, solo con i tamburi, esperienze interiori che si hanno da giovani e che poi bisognava esprimere nella danza».³² Eppure, in quella stessa *soirée* berlinese è possibile già individuare ingredienti originali come l'indipendenza degli arti e l'energia dei movimenti, anticipi di danza astratta che costituiscono alcuni cardini per la costruzione della nuova estetica.

L'affermazione sociale e culturale della danzatrice, e del nascente linguaggio coreutico, avviene tramite la divulgazione di alcune foto scattate da Charlotte Rudolph nel 1924. Le fotografie, che rappresentano un concreto «corollario visivo della sua arte», sono lo strumento più adatto a comprendere le complesse modalità di movimento di Palucca. Per riuscire ad afferrare la sua dinamicità e il «riverbero nello spazio»,³³ Rudolph esegue le foto dal basso arrestando l'immagine nel punto più alto dell'azione. Utilizzando uno sfondo bianco per evidenziare il movimento nel modo più chiaro possibile, la fotografa sperimenta e trasmette la sensazione di un corpo che irradia la sua energia nello spazio. I salti di Palucca sono provvisti di una potente qualità dinamica e da una tensione muscolare molto dissimile da quella comunemente presente nei ritratti di altri danzatori del tempo.³⁴

Il periodo trascorso dalla danzatrice tra le pareti del Bauhaus, la più prestigiosa scuola d'arte europea degli anni Venti, è fonte di forte ispirazione per la propria estetica coreutica. Nell'anno 1924 Palucca sposa l'importante industriale, mecenate e collezionista d'arte Friedrich Bienert, diventando membro di una delle più facoltose

²⁸ J. SCHIKOWSKI, *Geschichte des Tanzes*, BoD – Books on Demand, Norderstedt 2017, p. 148.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ I manoscritti presi in considerazione sono *Im Bann* e *Im Ausdruck gehemmt*, pubblicati nel già citato testo *Gret Palucca, Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*.

³¹ Il *Golliwog's Cakewalk* di Debussy viene eseguito da Palucca – insieme a Berthe Bartholome e Max Pfister – il 4 luglio 1922, durante la prima performance pubblica della Wigman-Schule, nella *Vereinshaus* di Dresda. A tal riguardo, il «Dresdner Neueste Nachrichten» scrive che Palucca dovrebbe fare a meno della sua acrobatica clowneria del *Cakewalk* mentre il «Sächsische Staatszeitung» invita la danzatrice ad allontanarsi dalle esagerazioni acrobatiche e a coltivare il suo ricco talento. Cfr. R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 31.

³² G. PALUCCA, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 152.

³³ S. FRANCO, *Salti e Scatti. L'Immagine dell'Ausdruckstanz fra storia e fotografia*, in «Engramma», 150, ottobre 2017.

³⁴ *Ibidem*.

famiglie di Dresda.³⁵ È il marito ad introdurla nel vivace ambiente artistico di quegli anni in cui i protagonisti (Kandinsky, Kirchner, Schlemmer, Moholy-Nagy) da atteggiamenti affini all'espressionismo, si stanno dirigendo verso un progressivo distacco dall'arte figurativa prediligendo l'astrattismo e il costruttivismo. All'arrivo di Palucca, afferma la ricercatrice Susan Laikin Funkenstein, «lo stile del Bauhaus si era trasformato dall'espressionismo, un'arte emozionale con le sue linee vibranti disegnate a mano, al costruttivismo, uno stile limpido e preciso con forme non sentimentali, geometriche, industriali».³⁶ Le visite al Bauhaus diventano una routine per Palucca; assiste alle lezioni, prende parte ai festival e si esibisce al *Nationaltheater* di Weimar in danze quali *Con Brio* (*Guarracha*), coreografia ispirata al mondo latino, o *Molto Allegro*, desunta dalle strutture e i tempi della danza classica combinati con balli accompagnati da strumenti a percussione.³⁷

Da sempre collezionista di cartoline d'arte, come spunto di conoscenza e riflessione sui linguaggi artistici, Palucca predilige la *Composizione I in blu e giallo* di Piet Mondrian del 1925, l'unico dipinto che per molto tempo ha ornato il suo studio divenendo una sorta di «immagine chiave delle sue stesse creazioni». Nella chiara e semplice raffigurazione, basata su motivi geometrici elementari, Palucca percepisce una sintonia con i suoi movimenti essenziali come linee rette e curve, e punti nello spazio.³⁸ D'altro canto anche gli artisti del Bauhaus ripongono grandi aspettative nell'arte di Palucca. Paul Klee, ad esempio, sostiene che lo stile della danzatrice «superava il troppo-individuale, il casuale e lo elevava al tipico»; Moholy-Nagy la definisce la portavoce di una nuova cultura della danza che trova il suo significato in «un'articolazione elementare del corpo in un più stretto rapporto con la dinamica spaziale». Palucca è vista «come la nuova legge del movimento, la più precisa struttura di tensione sempre viva nello spazio».³⁹ È lei stessa, infine, ad ammettere di avere appreso molto più dagli artisti, dalle arti visive, dall'architettura e dalla musica che dai ballerini.⁴⁰ Un filo invisibile, dunque, unisce il suo vocabolario coreutico a quello dei maestri del Bauhaus.

Tuttavia, l'obiettivo della danzatrice non è convertire un dipinto in un *tableau vivant*, ma coglierne l'ispirazione dagli elementi basilari del colore, della linea e dello spazio. Escludendo l'imitazione o la semplice narrazione dell'opera, Palucca si impegna a riprodurre le forme ponendo l'attenzione, in particolare, sulla componente musicale. A differenza della Wigman, nota anche per coreografie indipendenti dalla musica, Palucca

³⁵ Il nonno di Bienert, Gottlieb Traugott (1813-1894) discendeva da una famiglia di mugnai e, oltre a sostenere numerose cause di beneficenza, ha dotato la città di Plauen di illuminazione a gas e vi ha fatto costruire un asilo nido. Inoltre, Gottlieb ha stanziato un milione di marchi per scopi sociali e comunali alimentando la leggenda, vigente ancora oggi, che nei mulini Bienert si macinasse l'oro e non la farina. La madre di Friedrich, Ida, è un'appassionata d'arte contemporanea e colleziona opere di Chagall, Dix, Gauguin, van Gogh, Kandinsky, Klee, Kokoscha, Picasso e Renoir, cosicché nella famiglia Bienert gli scambi culturali, con i più importanti intellettuali e artisti della Germania, sono molto frequenti. È chiaro, dunque, che Palucca in questi anni (1924-1930) sia entrata in contatto con rilevanti personalità del mondo artistico e ne abbia assorbito gli insegnamenti. Cfr. R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., pp. 47-48.

³⁶ S. L. FUNKENSTEIN, *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and "Dance Curves"* cit., pp. 392-393.

³⁷ Ivi, p. 393.

³⁸ V. SENTI-SCHMIDLIN, *Gret Palucca*, in ID., *Rhythmus und Tanz in der Malerei, Zur Bewegungsästhetik im Werk von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hoffmann*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 2007, p. 34.

³⁹ Paul Klee e Moholy-Nagy in Ivi, p. 36.

⁴⁰ G. PALUCCA, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 144.

non può immaginare una performance senza tessuto sonoro. Danza e musica convivono in un rapporto di reciproco scambio fondato sulle medesime radici:

Sarebbe sbagliato per me pensare che sia la musica a determinare la danza. Tuttavia, il mio corpo reagisce in modo estremamente forte e spontaneo alla musica, e a volte ho la sensazione che ci sia un originale parallelismo tra essa e le mie possibilità di danzare. Spesso il solo ascoltare buona musica mette in moto il mio corpo creando una danza, apparentemente, senza il mio intervento. In altri casi, l'idea della danza è primaria, ma ho bisogno della musica per plasmarla. Ancora più difficile sarà trovarle, poiché la danza e la musica non hanno le stesse leggi. La danza rimane primaria. La sua forma interna si collega alla forma interna della musica, e il lavoro sulla danza è l'esecuzione del materiale tematico in armonia con la musica. Si crea così una doppia unità, quella che per me [rappresenta] la nuova danza.⁴¹

Pertanto, Palucca sostiene che la musica e la danza siano dotate di proprie leggi mostrando particolare sensibilità nella scelta dei brani e dei musicisti come, ad esempio, Corelli, Albéniz, Liszt, Chopin, Puccini, Debussy o Strauss, avvicinandosi anche a composizioni complesse come la *Bagatelle op. 119* di Beethoven o le *Variazioni sul tema di Händel* di Brahms. Oltre alla musica, una rinnovata importanza viene attribuita alla padronanza dello spazio. Il discorso viene affrontato durante un incontro con la studiosa Monika Melchert e pubblicato sul settimanale «Der Sonntag» dove Palucca, alla domanda tesa ad ottenere chiarimenti sulla specifica sensazione di movimento nello spazio, risponde:

Lo spazio appartiene alla danza così come alla musica. Io stessa ho un profondo rapporto con l'architettura e ho imparato molto da essa. Si può trasmettere una sensazione di spazio. Si può plasmare lo spazio attraverso le direzioni. Ma comporta uno sforzo maggiore includere correttamente lo spazio. Questo genera una profondità di movimento, dimensione ed espressione. Il danzatore deve essere in grado di includere lo spazio come partner, come mezzo di espressione.⁴²

Com'è noto, uno dei maestri del Bauhaus a sostenere la 'causa' artistica della danzatrice è Wassily Kandinsky, pioniere dell'arte astratta.⁴³ Lo stile di Kandinsky che fino a pochi anni prima era di tendenza espressionista, come testimonia il trattato *Lo Spirituale nell'arte* del 1912, muta in direzione di linee nette ed archi perfetti e trova la traduzione visiva delle nuove teorie astratte nelle forme coreutiche di Palucca. Analizzando le fotografie scattate da Charlotte Rudolph, Kandinsky scompone le immagini e ricava quattro disegni astratti. La scelta stilistica ricade sulla fusione di linee semplici che convergono e si separano richiamando alla memoria il movimento di spinta/controspinta, tipico delle coreografie della danzatrice. Persuaso che «la perfetta maestria è impossibile senza precisione», Kandinsky costruisce una composizione armonica fondata sull'equilibrio di chiari rapporti geometrici di linee e curve. L'artista intende evidenziare «la costruzione, di rara esattezza, non soltanto della danza nel suo sviluppo temporale, bensì innanzitutto la costruzione esatta di singoli momenti, i quali

⁴¹ Ivi, p. 145.

⁴² M. MELCHERT, *Interview mit Gret Palucca*, in «Sonntag. Wochenzeitung für Kultur, Politik und Unterhaltung», 35, 1980, p. 567.

⁴³ In realtà è Friedrich Bienert a contattare Kandinsky per chiedergli di promuoverne il lavoro della moglie Palucca e a fornirgli le fotografie realizzate da Charlotte Rudolph. Cfr. N.S. SUTIL, *Mathematics in Motion: A comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus*, in «Dance Research», 32, 1, 2014, p. 28.

vengono fissati da istantanee [...]. La precisione coinvolge anche le pieghe e i lembi dell'abito. Anche la "materia inerte" si assoggetta alla grande struttura».⁴⁴

Il frutto di tale esperimento viene pubblicato nel 1926 sulla più rilevante rivista dell'era Weimar, «Das Kunstblatt», e inserito nel suo *Punto, Linea e superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* col titolo di *Curve di danza*.⁴⁵ In questo vivace scambio di arte e danza, Palucca assorbe gli stimoli necessari allo sviluppo del proprio lavoro i quali, abbinati ad una personalità energica e determinata, si trasformano in impulsi molto prolifici.

Nel 1925 viene inaugurata a Dresda la *Palucca Schule* in cui la danzatrice, per la prima volta, si dirige sul versante pedagogico. Tra le prime allieve della scuola figura Martha Fricke la quale, nel descrivere il metodo d'insegnamento adoperato da Palucca, rammenta schemi semplici incentrati principalmente sull'improvvisazione. L'insegnante, infatti, non si avvale di nessun metodo sistematico concentrandosi – sull'esempio della Wigman – nel liberare la creatività dei singoli allievi: «[s]e un ballerino non può improvvisare, di solito non funziona neanche il suo lavoro nei balli fissi. [...] Vorrei che gli studenti lavorassero in modo auto-creativo. Con lo stesso tema e la stessa musica, ognuno dovrebbe essere in grado di creare le proprie idee».⁴⁶ Pertanto, attraverso l'applicazione di questi principi che spingono gli studenti a fidarsi del proprio maestro sperimentando la ricerca di una autonoma personalità, utile anche al di fuori della scuola di danza, Palucca diviene una delle insegnanti più innovative della sua generazione.

Ma le tracce dei movimenti improvvisati durante le lezioni non vengono perse poiché l'insegnante incita gli allievi a riportare per iscritto le loro creazioni. Un caso emblematico è la trascrizione effettuata dalla studentessa Elisabeth Dulk: quando si marcia, nel moto ritmico, il corpo rimane verticale, le braccia aderiscono lungo il corpo e le mani sono strette a pugno favorendo un «passo chiuso»; viceversa, quando si scivola il corpo, muovendosi in modo uguale e costante, «si sforza in avanti [e] le braccia all'altezza delle spalle tagliano l'aria e dividono la stanza in due. Il passo parte dall'anca e i piedi scivolano paralleli sul pavimento, ma il piede non rotola via, perché questo deve diventare una sospensione [...]. Si deve avere la sensazione di galleggiare sul pavimento, non c'è saliscendi, non ci si ferma».⁴⁷ Rispetto alla descrizione, Palucca non valuta la precisione delle affermazioni di Dulk, bensì tenta di estrapolarne il concetto al fine di maturare nuove possibilità espressive.

Le improvvisazioni di Palucca non sono solo un aspetto legato alla pedagogia, ma appartengono anche al proprio schema d'azione durante le esibizioni. Già nella prima serata da solista, nella celebre *Blüthner-Saal* di Berlino nel 1924, si registrano coreografie non premeditate e anche nel programma della stagione 1927/28 compare, tra i vari titoli, quello di *Improvvisazioni tecniche*. Mentre il pubblico accoglie la danzatrice con un «ruggente applauso», i critici svelano la composizione effettiva di tali danze: «[è] in realtà uno studio di salti e swing che adopera il jazz come tema e lo fa brillare in un fuoco d'artificio di braccia e gambe volanti [...]. Qui diventa chiaro che il successo delle 'Improvvisazioni Tecniche' sta anche nel fatto che esse forniscano un contrasto con le altre danze». Il momento culminante delle serate si ritrova, dunque, nelle *Improvvisazioni*

⁴⁴ W. KANDINSKY, *Wassily Kandinsky. Tutti gli scritti*, a cura di Philip Sers, vol. II, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 135-136.

⁴⁵ Cfr. W. KANDINSKY, *Punto, Linea, Superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano 2012.

⁴⁶ G. PALUCCA, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 148.

⁴⁷ E. DULK in R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 96.

tecniche che seguono le coreografie *Gehalten (Moderato)* e *Lebhaft (Vivace)*. La danza di Palucca, nell'oscillazione tra tensione e rilassamento, salti verso l'alto e piegamenti, è altresì espressione di una prontezza mentale capace di convertire gli impulsi in una struttura logica che quasi impedisce di considerarla pura improvvisazione.

Per comprendere appieno il concetto di 'Improvvisazione' nella visione di Palucca è opportuno considerare le dichiarazioni fornite dalla stessa e pubblicate sulla rivista «Der Tanz» nel 1935:

Da quando ho iniziato a ballare, ho improvvisato [...]. Quando improvviso, ballo. È così: ascolto una musica, una musica che conosco o che sento per la prima volta [...]. Io reagisco [...]. Potrei improvvisare per ore e ore, quindi mi sento a casa in questo campo del mio lavoro [...]. Ogni improvvisazione è unica. Non posso ripetere nessun movimento, ritmo o tensione allo stesso modo, anche se la musica viene ripetuta. Tutto scorre, e la transitorietà è forse la cosa più bella. La completa concentrazione sul momento è emozionante e rinvigorente. L'uno divora l'altro, e quello che viene è presente quasi quanto quello appena passato. Tutto ciò che mi spinge a realizzare la mia danza è incorporato nell'improvvisazione [...]. Quando improvviso mi lascio alla mia voce interiore, non ho l'ambizione di creare qualcosa di finito, ripetibile. Al contrario, voglio lasciar correre la mia immaginazione danzante, sperimentare tutte le possibilità della danza, viverla, ballarla. Voglio spingermi al limite e assicurarmi della gamma infinita e della profondità che si trova all'interno della danza.⁴⁸

Intorno al 1929 le recensioni stampate su varie testate giornalistiche tedesche confermano che lo stile della danzatrice si è cristallizzato in una danza astratta opposta a quella presentata da Mary Wigman. Prendendo le mosse dai concetti nietzschiani di coro e di eroe tragico, decifrati come origine ed essenza della tragedia greca, nei processi compositivi della Wigman emerge il perpetuo incontro-scontro tra i due impulsi artistici di Apollo e Dioniso.⁴⁹ Le creazioni della danzatrice, imperniate dunque sulla lotta costante tra le forze creative di apollineo e dionisiaco, tentano di plasmare «gli sforzi mentali caotici» trasformandoli in «gesti di danza modellati».⁵⁰ Le sue realizzazioni sono l'esperimento di un equilibrio tra il «potente, demoniaco e travolgente subconscio»⁵¹ e la analoga fervente volontà di domare tali pulsioni.

Diversamente dalla Wigman, le produzioni di Palucca non esaltano alcun fondamento spirituale e non hanno altro contenuto che la danza, lontana da simboli o significati specifici, dove lo stimolo si origina dallo stesso movimento il quale, parimenti alla musica, si ripete, si modifica o si interseca producendo contrasti. In questa direzione, alla domanda relativa all'eliminazione o meno del sentimento nelle sue composizioni, la danzatrice risponde sostenendo che il sentimento non deve essere rintracciato esclusivamente nella danza espressiva, ma può essere colto in ogni passo della danza astratta con un diverso strumento di lettura: «l'attenzione non è rivolta al sentimento del danzatore, al contenuto mentale cosciente, ma al desiderio del corpo di esprimersi attraverso il puro movimento».⁵² Palucca allontana qualunque concetto che non sia strettamente connesso alla danza, osservando che la gioia dell'autentico movimento è la base fondante della creazione. Anche la fluidità dei movimenti wigmaniani, una successione di movenze continue e inscindibili che coinvolge tutto il corpo, si allontana

⁴⁸ Cfr. G. PALUCCA, *Ich Improvisiere!*, in «Der Tanz», VIII, 12, Dezember 1935.

⁴⁹ Cfr. M. KANT, *Death and the Maiden. Mary Wigman in the Weimar Republic* cit., pp. 134-135.

⁵⁰ M. WIGMAN, *Kompositionen*, Überlingen, Seebote 1925, p. 9.

⁵¹ M. KANT, *Death and the Maiden. Mary Wigman in the Weimar Republic* cit., p. 134.

⁵² G. PALUCCA, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., pp. 150-151.

sostanzialmente dalla sua scelta coreutica. I passi costruiti da Palucca sono, al contrario, energici e gli arti si muovono in maniera indipendente dal busto trasgredendo le norme connesse all'armonia del corpo del danzatore visto come un'unità organica nello spazio. L'evoluzione del moto è dunque impossibile da prevedere, particolare che rende Palucca allo sguardo dello spettatore «un caleidoscopio vivente di danza».⁵³ L'indipendenza degli arti, infatti, unita alla polifonia dei movimenti e ai salti verso l'alto rappresentano le principali caratteristiche della danza astratta. L'ideale stilistico del *Tanz Palucca* si incarna, come riferisce lei stessa nel 1935, nella scultura *La danzatrice* di Georg Kolbe:

La danzatrice di Kolbe alla National Gallery è per me la rappresentazione artistica esaustiva e contemporanea di un gesto danzante. Quello a cui personalmente tengo molto, lo possiede anche la scultura: la riservatezza. Il processo di tensione non è formulato in modo chiaro e tangibile, rimane velato. Da ciò la forte influenza. E la scultura ne ha una seconda: la calma. Nessun visibile sforzo o esagerazione, bensì la naturalezza, la superiorità, la tranquillità nel movimento, e di conseguenza, la bellezza.⁵⁴

Guidata dunque dal puro movimento, la danza astratta necessita di un costume privo di costrizioni, ragione per cui gli abiti da lei scelti sono essenziali e sprovvisti di richiami storici o allegorici.

Le produzioni coreografiche di Palucca contano, negli anni Trenta, oltre duecento danze ma tra tutte è *Serenata* ad ottenere il più decisivo riconoscimento di pubblico e a determinare la sua fama. Basata sulle musiche di Isaac Albéniz, la composizione debutta il 3 ottobre 1932 al Teatro Comunale di Görlitz e dal 1998 entra a far parte del repertorio della *Palucca Schule*. A tal riguardo, il critico Karl Gustav Grabe ne discute su «Der Jungdeutsche», definendola:

[I]a più esaltante danza [...], un canto d'amore, timido, [che] comincia trattenuto, [e dove] le mani tastano, cercano. Trovano lo spazio. Il corpo si risveglia. Si anima, vive, ama. Il culmine della danza: l'oscillazione circolare sul pavimento. I piegamenti all'indietro, il busto oscillante, volteggiante su umili ginocchia. Immagine della passione. Forte e autentica.⁵⁵

Serenata viene considerata come una canzone d'amore nella quale la danzatrice inserisce movimenti semplici evocando un senso di leggerezza e di gioia di vivere. Gioviiale o austera che sia, Palucca non riesce a definirne il genere sostenendo:

non saprei dire se fosse allegra o seria. Per me questo accade quando gli opposti coincidono molto. [...] In ogni caso, la musica di Albéniz ha risvegliato in me tensioni ed energie che si collocano tra il sì e il no, ma aderiscono più al sì. Ciò che amo di più di questo ballo è il riserbo, l'indiretto. Tutto ciò che è troppo diretto mi disgusta.⁵⁶

L'ampio successo raggiunto dalla coreografia le apre le porte del cinema. Nel 1934 la *Nerthus-Filmgesellschaft* produce *Serenata – Die Kunst des Tanzes* (*Serenata – L'arte della danza*).⁵⁷ Il primo film culturale sulle danze di Palucca, conservato oggi presso il

⁵³ R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 79.

⁵⁴ G. PALUCCA, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., pp. 152-153.

⁵⁵ R. STABEL, *Tanz, Palucca!: Die Verkörperung einer Leidenschaft* cit., p. 71.

⁵⁶ G. PALUCCA, *Zu meinen Tänzen* (2. Fassung), in ID., *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 26.

⁵⁷ Il portale dell'Archivio Federale tedesco è disponibile all'indirizzo: www.bundesarchiv.de (url consultato l'8/9/2020). L'elenco dei film dedicati alla figura di Gret Palucca comprende: *Bei Palucca*,

Bundesarchiv di Berlino, si compone di collage grafici uniti a scene di ballo popolare e mostra, nella parte finale, i singoli movimenti della coreografia *Serenata*. L'esperienza cinematografica si rivela entusiasmante per la danzatrice e permette di entrare in contatto con una delle uniche testimonianze video relative alle sue danze. Le registrazioni svelano la perfetta corporeità di Palucca esperta nel muoversi con disinvoltura nello spazio curando, allo stesso tempo, la precisa armonia delle forme: «nessun'altra danza mi fa sentire come un fluido strumento emesso dalla musica, come uno strumento danzante che gira intorno a un centro invisibile». ⁵⁸

Pur non legandosi mai a nessun teatro, non esiste città tedesca in cui Palucca non si sia esibita e, per oltre venti anni, danzerà anche nelle capitali del nord Europa come Budapest, Oslo, Stoccolma o Lussemburgo, raccogliendo unanimi consensi. ⁵⁹ Tuttavia, l'ascesa al potere di Hitler comporterà, per la carriera di una danzatrice figlia di madre ebrea, un inevitabile declino. Gli anni del conflitto saranno una lotta insidiosa ed estenuante per la sua sopravvivenza artistica che la costringeranno a chiudere la scuola nel 1939. Solo alla fine della guerra, nel luglio 1945, Palucca riceverà il sostegno delle forze d'occupazione sovietica che le consentiranno di riprendere il lavoro pedagogico. Proseguendo sulla medesima linea concettuale sviluppata negli anni Venti, l'insegnante consoliderà nel tempo la danza come creazione assoluta, richiedendo ai suoi allievi precisione, concentrazione, disciplina e autonomia. Le lezioni di Palucca, fondate principalmente sul processo d'improvvisazione incline ad evidenziare il fattore auto-creativo e le facoltà immaginative, influenzeranno diverse generazioni di danzatori e coreografi della Germania dell'Est. Pioniera di un'estetica astratta, di un codice esclusivo, energico e rigoroso, nonché di un metodo di lavoro basato sull'invenzione estemporanea che non evolverà mai in una metodologia sistematica, Palucca diverrà uno dei membri fondatori dell'*Akademie der Künste* di Berlino ottenendo prestigiosi premi. Dal 1999, accanto al balletto classico e alle diverse espressioni della danza moderna, il canone sperimentale nato negli intensi anni di Weimar resta vivo nella *Palucca Schule* di Dresda, la prima Università di Danza indipendente della Germania.

DEFA-Dokumentarfilm, 1957, Bundesarchiv/Filmarchiv; *Palucca zum 70. Geburtstag*, DEFA-Dokumentarfilm, 1972, Deutsches Rundfunk-Archiv; *Prof. Gret Palucca*, 1974, Bundesarchiv/Filmarchiv; *Palucca*, Fernsehfilm von C. Neumann, im Auftrag des DDR-Fernsehens, 1982, Deutsches Rundfunk-Archiv; *Palucca*, Fernsehfilm von G. Herling, 1984; *Palucca, ein Porträt*, Regie: M. Dessau, DDR-Fernsehen, 1987, Deutsches-Rundfunk-Archiv; *Palucca-Porträt*, Regie: M. Ulbrich, 1998, Deutsches Tanzarchiv Leipzig; *Palucca-ich will nicht hübsch und lieblich tanzen! Die Tänzerin und Tanzpädagogin Gret Palucca (1902-1993)*, Dokumentarfilm von K. Hirsch und R. Stabel, Hirsch-Film Dresden, 2002, Deutsches Tanzarchiv Leipzig; *Hommage à Palucca*, Regie: K. Hirsch/E. Markwart, H. Wandtke, Videofilm, 2002, Deutsches Tanzarchiv Leipzig.

⁵⁸ G. PALUCCA, *Zu meinen Tänzern*, in ID., *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 23.

⁵⁹ L'interazione col pubblico è una componente indispensabile per la danzatrice che lo ritiene un rapporto «tonificante» per la maturazione del suo lavoro: «nei miei viaggi non danzo per me stessa ma per il pubblico, e nei molti anni della mia professione non c'è mai stato un pubblico che non mi abbia messo di fronte a nuovi compiti. Ecco perché amo danzare nelle piccole città tanto quanto a Berlino». Cfr. G. PALUCCA, *Warum ich tanze?*, in ID., *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte* cit., p. 28.

APPENDICE ICONOGRAFICA

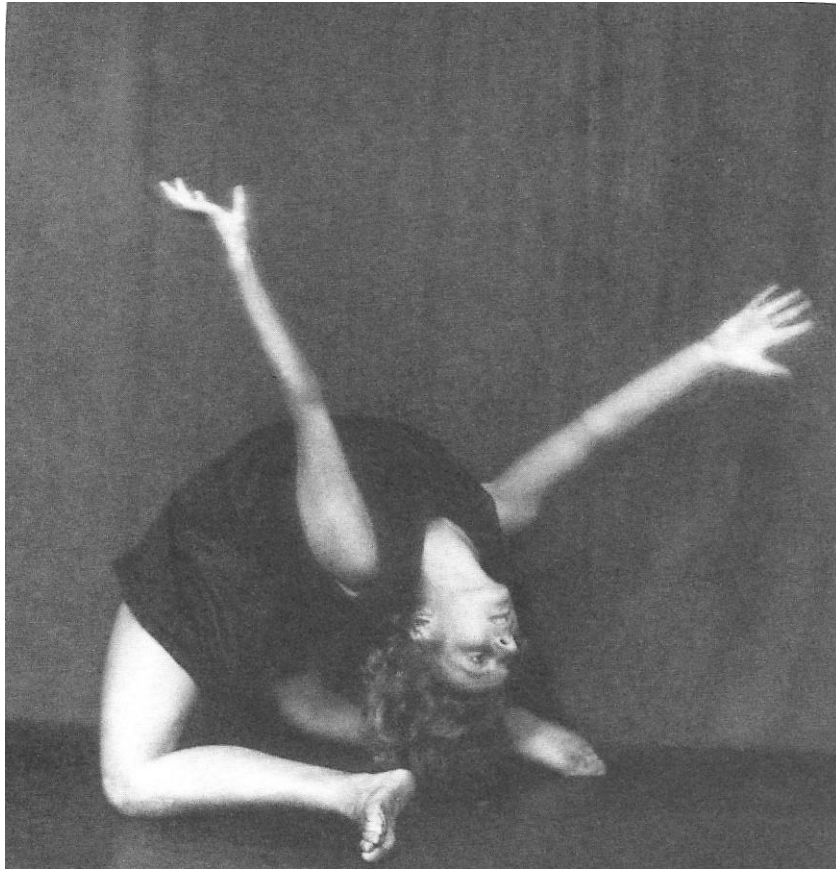


FIG.1, Gret Palucca, *Studio sul movimento*, 1925 (Foto: Arnold Genthe).

SULLE ORME DI GRET PALUCCA



FIG. 2, Gret Palucca, *Il salto*, 1930 (Foto: Hans Robertson)



FIG. 3, Gret Palucca, *Durante la lezione*, Deutsche Fotothek, Dresda, 1963 (Foto: Erich Höhne ed Erich Pohl)