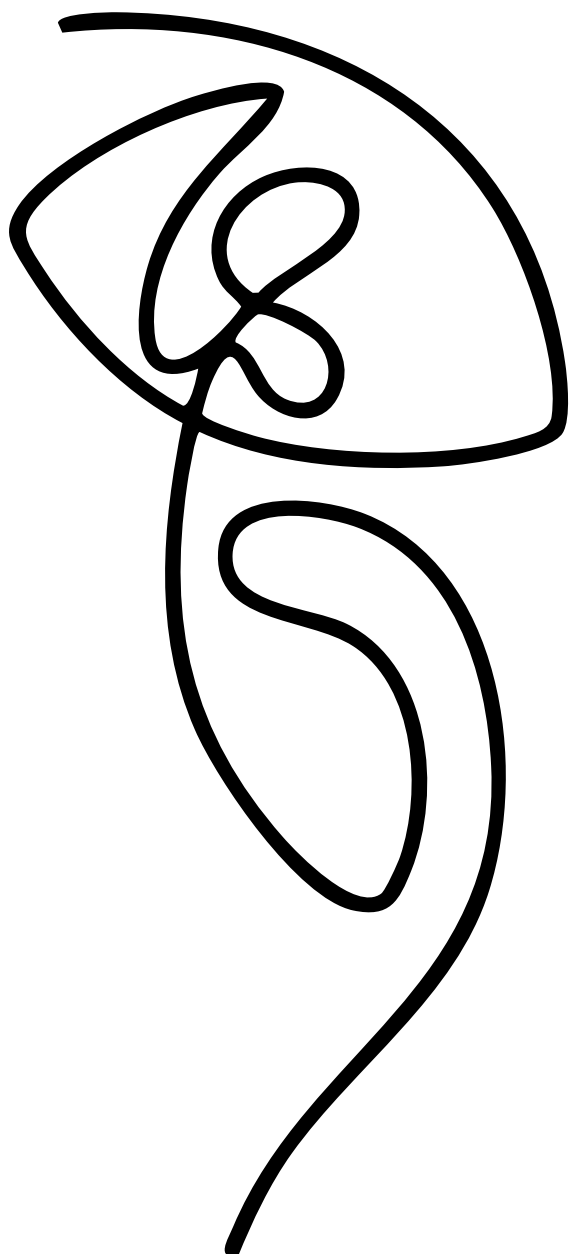


# AIRDanza

*journal*

Fonti  
Teorie  
Didattica  
Scena



---

N. 1, 2024  
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

## Sommario

### EDITORIALE

*Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione* ..... p. 9

### STUDI STORICI

#### **Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)**

*Flavia Pappacena* ..... p. 13

#### **On reading two sonnets in commemoration of Charles Le Picq dancing the role of Orpheus (Milan, 1770)**

*Madison U. Sowell* ..... p. 27

#### **De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica**

*Ana Alberdi Alonso* ..... p. 41

#### **Joan Turner Bunster Jara. Una donna inglese in Sud America**

*Elisa Guzzo Vaccarino* ..... p. 57

### METODOLOGIE E DIDATTICHE

#### **L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina**

*Francesca Falcone* ..... p. 75

#### **Lo "Psicodocente" di Tecniche della danza: osservazioni sulla nuova figura dell'insegnante di danza all'interno della scuola secondaria di II grado per il Liceo Coreutico**

*Valerio De Vita* ..... p. 109

### DISCORSI E RICERCHE ARTISTICHE

#### **Gocce - Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali**

*Federica Loredan* ..... p. 125

#### **Why I dance. Douglas Dunn si racconta: generazioni in ascolto**

*Aline Nari* ..... p. 147

#### **L'infotainment per divulgare la danza: le Maratone di Vittoria Ottolenghi e altre esperienze**

*Caterina Giangrasso Angrisani* ..... p. 155

<b><i>Project Tool: Rehearsing the Revolution</i></b>	
<i>Maria Elena Ricci</i> .....	p. 167
<b>Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa</b>	
<i>Claudia Verdat</i> .....	p. 177
<b><i>Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia</i></b>	
<i>Sofia Bordieri</i> .....	p. 197
<b>RECENSIONI</b>	
<b><i>Il corpo intelligente e la danza Fine Movement Technique</i></b>	
<b>di Betty Lo Sciuto</b>	
<i>Daniela Cecchini</i> .....	p. 213
<b><i>Five ballets from Paris and St. Petersburg.</i></b>	
<b><i>Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda</i></b>	
<b>edited by Doug Fullington and Marian Smith</b>	
<i>Roberta Albano</i> .....	p. 215
<b>CALL FOR PAPERS</b> .....	p. 221
<b>NORME REDAZIONALI</b> .....	p. 225

# Metodologie e Didattiche





---

FRANCESCA FALCONE, *in collaborazione con* PATRIZIA VEROLI

## L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina

### Abstract

Questa è la traduzione riveduta e integrata del testo che ho pubblicato sulla rivista americana «Dance Chronicle» nel 2001. Raccoglie le memorie della danzatrice, insegnante e studiosa pietroburghese Lilian Karina, relative alle lezioni tenute dal suo connazionale Viktor Gzovskij a Berlino, a partire dal 1925, anno della sua emigrazione. Si aprì così una nuova fase di sperimentazione nell'insegnamento della danza in Germania. Le memorie di Karina si collocano sullo sfondo del fervido clima culturale vissuto da tutte le arti nella capitale tedesca in quegli anni. Oltre all'analisi dei principi tecnici ed estetici per i quali l'insegnamento di Gzovskij sarebbe diventato famoso in altri Paesi europei (Francia, Italia e, ancora, Germania), vi sono, in ogni sezione della lezione di balletto, alcuni esercizi ed *enchaînements* rimemorati con vibrante lucidità da Karina.

This is the revised and integrated translation of the text I published in the American journal *Dance Chronicle* in 2001. It gathers the memoirs of the Saint Petersburg dancer, teacher and scholar Lilian Karina, related to the lessons given by her fellow countryman Viktor Gsovsky in Berlin, starting in 1925, the year of his emigration. This opened up a new stage of experimentation in dance teaching in Germany. Karina's memoirs are set against the backdrop of the fervent cultural climate experienced by all arts in the German capital during those years. In addition to the analysis of the technical and aesthetic principles for which Gsovsky's teaching would become famous in other European countries (France, Italy and, again, Germany), there are, for each part of the ballet lesson, a few exercises and *enchaînements* recalled with vibrant lucidity by Karina.

Francesca Falcone<sup>1</sup>,  
in collaborazione con Patrizia Veroli<sup>2</sup>

## L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina

Rileggendo questo testo a oltre vent'anni dalla sua pubblicazione e meditando su di esso, mi pongo qualche interrogativo. Fino a che punto è possibile distinguere il lascito tecnico-didattico di Gzovskij da quello della sua allieva Lilian Karina? Lei stessa adombrava questa problematica.<sup>3</sup> Più in generale in che misura è possibile distinguere il bagaglio didattico di un maestro da quello di un suo allievo che è diventato maestro lui stesso? Che ruolo gioca la memoria corporea? D'altra parte, la meticolosa cura con cui Lilian ha ricordato la suddivisione della lezione di Gzovskij in ogni sua parte, le sequenze e i tempi di esecuzione lascia supporre che abbia profondamente fatto proprie delle particolarità dell'insegnamento di Gzovskij.

Il coreografo e insegnante russo Viktor Gzovskij è stato tra i più celebri maestri di danza classica del XX secolo. Nella prima parte di questo mio saggio mi soffermo sul periodo della sua vita trascorso a Berlino, un lasso di tempo di dieci anni che seguì la sua emigrazione da San Pietroburgo avvenuta nel 1925 e in cui si definì lo stile del suo insegnamento. Non ho reperito alcun documento che metta luce il lavoro di Gzovskij in questo periodo segnato, come afferma l'autorevole critico tedesco Otto Friedrich Regner, da un «ziemlich heftigen Avantgardismus» (avanguardismo piuttosto aggressivo).<sup>4</sup> In ogni caso è stato per me cruciale aver potuto lavorare a Stoccolma con l'insegnante sanpietroburghese Lilian Karina Vásárhelyi (1907-2007),<sup>5</sup> una delle prime allieve di Gzovskij a Berlino dal 1926 al 1936, nonché sua amica e confidente, che ha accettato volentieri non solo di approfondire i principi stilistici del suo maestro, ma mi ha permesso di avvicinarmi all'uomo e ai tempi difficili in cui ha vissuto. Le interviste, che ho trascritto nel novembre 1995 e nel settembre 1998, sono qui restituite in una forma narrativa nelle prime due parti di questo saggio, mentre la terza parte è stata scritta sulla base delle dimostrazioni di Karina. Nelle note il credito è attribuito a volte a Karina (segnalata con LK) per particolari osservazioni, suggerimenti e ricordi. Queste memorie sono di cruciale importanza, perché quanto viene riportato su dizionari ed enciclopedie su Gzovskij riguarda la sua attività di *maître de ballet* e di coreografo mentre

---

1. Già docente di Teoria della Danza presso l'Accademia Nazionale di Danza e attualmente docente di Storia della Danza presso la Scuola di ballo del Teatro dell'Opera di Roma.

2. Storica della danza, studiosa indipendente.

3. Vedi p. 80.

4. Otto, Friedrich, Regner, *Das Balletbuch*, Frankfurt und Hamburg, Fischer Bücherei 1994, p. 136.

5. Come racconta nella sua biografia *Mitt liv i rörelse* (Stockholm, Natur och Kultur, 2006, *passim*), dunque dopo la stesura di questo testo, Lilian Karina Vásárhelyi ha vissuto e lavorato negli anni tra le due guerre a Berlino, Parigi e Budapest. Alla fine degli anni '30, sia lei che il marito ebreo si rifugiarono a Stoccolma dove ha vissuto sino alla sua morte.

non viene messa in luce la sua eredità di insegnante.<sup>6</sup>

Viktor Gzovskij, nato a San Pietroburgo nel 1902 e morto ad Amburgo nel 1974, prese lezioni private nella sua città natale da Evgenija Sokolova e cominciò a insegnare danza appena trasferitosi a Berlino nel 1925 con sua moglie Tat'jana Isatčenko. Dal 1926 al 1930 è stato insegnante di ballo alla Berliner Staatsoper, presso cui Max Terpis era direttore del ballo e principale coreografo. Gzovskij si esibì occasionalmente come danzatore e mimo nei balletti di Max Terpis.<sup>7</sup> Aveva anche creato le coreografie per dei film per l'UFA (Universal Film Aktiengesellschaft) sino al 1933. In quello stesso anno Gzovskij e sua moglie fondarono una piccola compagnia di balletto che poi successivamente avrebbe messo in scena coreografie di successo di Tat'jana e nel 1933 si sarebbe esibita al Wintergarten<sup>8</sup> di Berlino. Dopo aver lasciato Berlino nel 1937 Gzovskij continuò la sua carriera di coreografo e insegnante, prima in Inghilterra con la compagnia fondata e diretta da Alicia Markova e Anton Dolin nel 1937 e poi dopo la Seconda Guerra Mondiale, dal 1946 al 1948, con Les Ballets des Champs-Élysées, compagnia per la quale ricreò nel 1946 *La Sylphide* di Filippo Taglioni con Nina Vladimirovna Vyubova che si alternava nel ruolo della silfide con Irène Skorik.

Dopo aver lavorato con il Markova-Dolin Ballet, Gzovskij preferì non ritornare nella Germania nazista, stabilendosi a Parigi e rimanendovi dal 1938 al 1950. Colà Madame Rousanne (Rousanne Sarkissian), una rifugiata armena, lo prese sotto la sua protezione e lo aiutò nel trovare un lavoro. Cominciò così a dare lezioni allo Studio Wacker dove ebbe come allievi un'intera generazione di ballerini francesi, tra i quali Jean Babilée, Yvette Chauviré, Lycette Darsonval, Pierre Lacotte, Colette Marchand, Serge Peretti, Roland Petit, Claire Sombert, Violette Verdy ed altri tra cui Lia Schubert,<sup>9</sup> una ballerina viennese. Lavorare con tanti allievi pieni di talento gli spianò la strada per uno dei più importanti eventi della sua carriera artistica: dopo la liberazione, Gzovskij, che aveva giocato un ruolo importante nella resistenza francese, per un breve periodo rimpiazzò Serge Lifar che era stato licenziato dall'Opéra perché aveva collaborato con i tedeschi. Il 23 gennaio del 1946 allestì così il secondo atto de *Il Lago dei Cigni* per l'Opéra di Parigi. Per un pubblico che aveva visto solo brani tratti dal *Lago dei cigni*, quella fu la prima volta in cui fu allestito nella sua interezza il secondo atto con Yvette Chauviré e Serge Peretti nei

6. Cfr. ad esempio le voci di Gsovsky/Gsovski/Gsovskij in, *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Casa editrice Le Maschere, v. 5°, 1954-1965, pp. 1826-1827; *Russkij balet entziclopedija*, Moskva, Soglasie, 1997, p. 128; *International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspective Foundation, Inc.*, Founding Editor Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 3, p. 318; *Dictionnaire de la Danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, nouvelle edition, Varese, Larousse, La Tipografica Varese, 2008, p. 195.

7. Questi includevano *Die fünf Wünsche* (I cinque desideri) di Terpis nel 1929. Una foto di Gsovskij come partner di Dorotea Albu è pubblicata in, *Apollini et Musis: 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, a cura di George Quander, Berlin-Frankfurt am Main, Propyläen, 1992, p. 317.

8. Bescapi, *Tanzartistik*, «Der Tanz», März 1933, 3, p. 13.

9. Un periodo importante della vita di Gzovskij a Parigi è ricordato nella biografia della viennese Lia Schubert, ballerina e coreografa che fondò importanti scuole di danza in Svezia, come la Balletakademi di Stoccolma e Göteborg, e un'istituzione simile a quella che si trova ad Haifa in Israele. Secondo la sua biografia, nel 1943 la diciassettenne Schubert, che era ebrea, dovette fuggire prima a Marsiglia e poi a Parigi a causa delle persecuzioni tedesche. Allo Studio Wacker incontrò Gsovskij, che era già stato suo insegnante. A rischio della propria vita, Gzovskij diede alla Schubert l'indirizzo di alcuni membri della resistenza che la nascosero fino alla fine della guerra (Lotta, Goldman, *En dröm ett liv*, Göteborg, Tre Böcker Förlag, 1995, pp. 20-23 e p. 28). Per ulteriori informazioni, vedi anche Lilian Karina, Marion Kant, *Tanz Unterm Hakenkreuz*, 2° edizione, Berlin, Henschel Verlag, 1999, pp. 102-107 (trad. ingl.: Lilian Karina, Marion Kant, *Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich*, New York, Berghahn Books, 2004, pp. 48-50).



ruoli principali.<sup>10</sup> L'interpretazione di Chauviré in *Odette* fece una profonda impressione e la si attribuì all'insegnamento di Gzovskij che, come la Chauviré stessa racconta nelle sue memorie, l'aveva effettivamente aiutata a penetrare in ogni più sottile sfumatura del personaggio.<sup>11</sup>

Gzovskij lasciò la sua impronta in tutti i paesi in cui si trovò ad insegnare, specialmente in Germania dove ritornò diverse volte come *maître de ballet* e coreografo, in particolare a Monaco (1950-1952), Düsseldorf (1964-1967) e infine Amburgo (1967-1973). A Düsseldorf e Amburgo si trovò anche a interpretare ruoli di carattere.<sup>12</sup> Secondo Regner gli anni trascorsi a Monaco furono particolarmente importanti poiché grazie al suo insegnamento si posero le basi affinché la città diventasse un importante centro per il balletto.<sup>13</sup> Si esibì al Maggio musicale Fiorentino nel 1951, 1955 e nel 1956 dove, oltre a creare *divertissements* per qualche opera inclusa *Sorochinsky Fair* di Musorgskij e la *Gioconda* di Ponchielli, il 20 gennaio 1956 montò la sua versione della *Boutique fantasque* con Boris ed Hélène Trailine.

Oltre a mettere in scena balletti tratti dal repertorio classico Gzovskij coreografò nuovi balletti, tra cui il più breve e brillante dal punto di vista virtuosistico, *Grand Pas Classique* su musica di Auber, un omaggio alla tradizione accademica del balletto classico che vide la sua première nel 1949 al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi con Chauviré e Vladimir Skuratov. Questo balletto, attualmente in repertorio in molte compagnie nel mondo, è a ragione considerato un *pas de deux* tra i più complessi: si consideri per esempio la grande energia e resistenza di cui ha necessità la ballerina al centro di questa variazione, quando si trova a spostarsi in avanti, compiendo una sequenza di *relevés à la seconde pas-sés en attitude derrière* sempre sulla punta di uno stesso piede per trentadue battute musicali.

Quando Karina incontrò Gzovskij nel 1960 a Zurigo, lui le confidò che, tutto sommato, il bilancio della sua movimentata vita passata, sin da quando aveva lasciato l'URSS, era da ritenersi estremamente positivo. Come aveva scritto in una nota di un programma riteneva che il proprio sistema di insegnamento non fosse tanto cambiato negli anni, anche se i suoi esercizi erano diventati molto più elaborati e raffinati.<sup>14</sup>

Da giovane Gzovskij aveva vissuto a San Pietroburgo in stretto contatto con molti pittori modernisti e con quei coreografi d'avanguardia, come Aleksandr Gorskij,

10. Un *Lago dei cigni* composto da estratti della produzione in repertorio a San Pietroburgo andò in scena all'Opéra-Comique di Parigi il 30 novembre 1935, con Solange Schwarz e Constantin Tcherkas. Due mesi dopo, una seconda versione, sempre costituita da estratti (forse gli stessi), fu rappresentata all'Opéra con Ludmila Semënova e Serge Lifar, a cui è attribuita la messa in scena del balletto dopo Petipa e Ivanov. Dopo la versione di Gzovskij fu il Sadler's Wells Ballet con Margot Fonteyn a mettere in scena la versione integrale il 5 ottobre 1954. La prima ripresa della versione integrale del Bol'shoj è quella con la coreografia di Aleksandr Gorskij (atti I, II e III) e Asaf Messerer (atto IV) il 31 maggio del 1958. L'Opéra mise in scena la versione in quattro atti di Vladimir Bourmeister il 21 dicembre 1960. Fino al 1984 questa era considerata la versione in uso all'Opéra di Parigi, sostituita in seguito, anche nelle tournées all'estero della compagnia, con la versione creata da Rudol'f Nureev.

11. Chauviré studiò con Gzovskij a Parigi dal 1946 al 1948. Una vivida descrizione dell'insegnamento di Gzovskij a Parigi è contenuta in Yvette, Chauviré, *Hommage à Viktor Gsovsky*, «Les Saisons de la danse», n. 64, 1974, e in Yvette Chauviré, Gérard Mannoni, *Autobiographie*, Paris, Le Quai, 1997, pp. 71-75.

12. *Bühnenjhrbüchern*, Hamburg, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, 1964/65, 1965/66, 1966/67, 1967/68.

13. Otto Friedrich, Regner, *Das Ballettbuch*, cit., p. 136.

14. Viktor Gsovsky, *Vorwort*, «Das Ballett der Hamburgischen Staatsoper», 1969/70, 3, programma.

Kas'jan Golejzovskij e Feodor Lopuchov che utilizzavano la danza classica in modi inediti e talvolta provocatori.<sup>15</sup> A Berlino, negli anni Venti del Novecento, era tutto uno straordinario fiorire di sperimentazioni in tutte le arti e Gzovskij si sentiva libero di aprirsi a nuovi e particolari modi di insegnare la danza, basata sempre sulla pura tradizione classica. Poté fare questo sia con diversi ballerini classici, che come lui erano immigrati dalla Russia sia con danzatori moderni. Parigi rappresentò per lui un'enorme sfida, ma fu al tempo stesso la città che gli diede la possibilità di mostrare le sue doti inusuali di insegnamento.<sup>16</sup> Tuttavia, fu molto dispiaciuto di abbandonare Berlino, la sua prima casa dopo la Russia, e il luogo dove aveva lasciato molti amici. Questo lo fece sentire per tutta la vita un esiliato. E questo fu il motivo che gli causò quella dipendenza dall'alcool che non lo abbandonò mai e che probabilmente gli procurò indirettamente la malattia che lo portò alla morte.

Lilian Karina è stata considerata l'unica erede di questa tradizione didattica. Nata nel 1911, quando aveva solamente sette anni lasciò la natia San Pietroburgo nel 1918 con la sua famiglia alla volta di Berlino. Prima di diventare un'allieva di Gzovskij dal 1926 al 1936, aveva studiato danza classica per circa sette anni nella scuola di Evgenija Eduardova.<sup>17</sup> Molto presto, a soli diciotto anni, Gzovskij la indirizzò verso l'insegnamento quando le cedette la propria classe in quanto doveva assentarsi. Questo la preoccupò molto agli inizi, ma subito Karina capì che anche lei era dotata di una grande vocazione per l'insegnamento, cosa che Gzovskij aveva intuito.

Dopo essersi esibita come danzatrice per cinque anni in un duo con Vassia Vasil'ev in Germania, Francia, Italia e altri paesi e poi con Saša Leont'ev in Francia, Karina raggiunse la compagnia di Bronislava Nižinskaja all'Opéra-Comique di Parigi nel 1931-32, e più tardi la compagnia fondata da Alicia Vronskaja e Konstantin Alperov con il coreografo Ivan Clustine. Nella stagione 1935-36 divenne solista e *maître de ballet en second* presso la compagnia del Wuppertal Stadttheater diretta da Günther Hess, ma nel 1936, a

15. Cfr. Elisabeth Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, Durham, NC, Duke University Press, 1990, pp. 87, 178, 322.

16. A questo proposito si possono seguire le tracce della carriera di Gzovskij e quella di moltissime altre ballerine e ballerini russi emigrati a Parigi, grazie al documentatissimo lavoro di Elisabeth Hennebert, *"Coureurs de cachet". Histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris I, 2002.

17. Evgenija Davidova, nata Eduardova, originaria di San Pietroburgo, che era stata *coryphée* al Teatro Mariinskij, emigrò a Berlino negli anni Venti, dove aprì una scuola con l'aiuto di Joseph Lewitan, suo compagno e anche suo manager. Lewitan, dalla sua nascita fino all'allontanamento da parte dei nazisti, era proprietario e dirigeva «Der Tanz», una rivista che sosteneva il balletto, la danza moderna e il ballo da sala. Su invito di Rolf de Maré, gli fu permesso di lasciare la Germania nel 1937 ed Eduardova lo raggiunse a Parigi. Conducendo una vita piuttosto misera fino a quando non fuggirono di nuovo quando i tedeschi presero Parigi nel giugno del 1940, alla fine si spostarono in Nord Africa, dove si sposarono a Casablanca nel 1943 e Lewitan lavorò per l'Office of Strategic Services americano. Dopo la guerra, si stabilì a New York e ricoprì un importante incarico presso le Nazioni Unite (cfr. Lilian, Karina, Marion, Kant, *Tanz Unterm Hakenkreuz*, cit., pp. 61-66; trad. ingl.: Lilian Karina, Marion Kant, *Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich*, cit., pp. 40-44). Negli anni Venti molti ballerini russi espatriati davano lezioni di danza classica a Berlino. Nel 1930, quando la scuola di Eduardova celebrò il suo decimo anniversario, tra i suoi circa cinquecento allievi figuravano Max Terpis, Dorotea Albu, la regista e attrice Leni Riefenstahl, Margarethe Wallmann (in seguito famosa coreografa e regista d'opera in Italia, Europa e in Sudamerica), Wy (Sonia) Magito (in seguito interprete di alcune opere futuriste in Italia e in Francia) e Sabine Ress (coreografa dell'UFA) (cfr. «Schriftanz», novembre 1930, 3 Citazione [3]). Anche la ballerina moscovita Catherine De-villiers tenne lezioni molto affollate a Berlino. «Dopo la prima guerra mondiale, a Berlino si diffuse un grande entusiasmo per la danza; la danza era presente ovunque, non solo nei teatri, che proponevano balletti, ma anche in alcuni dei principali music-hall, dove splendide ragazze seminude sfilavano con piume e paillettes, mentre nei concerti e nei cabaret dadaisti facevano grande scalpore artiste come Valeska Gert e Anita Berber» (LK).

seguito della drammatica ascesa al potere di Hitler, fu forzata a spostarsi a Budapest. Qui incontrò Aurel von Milloss, un altro esiliato dalla Germania nazista, che si era conquistato una fama come danzatore e coreografo ad Asburgo e a Düsseldorf, e che era allora coreografo presso il Teatro Nazionale della capitale ungherese. Karina insegnò presso il teatro e anche in una scuola privata che aveva fondato con Milloss e si accompagnava a lui come partner in numerosi recital che si tennero in tutta l'Ungheria nel 1937, e per qualche mese nel 1938. In aggiunta a quei principi basilari che Gzovskij le aveva offerto per la danza e l'insegnamento, Milloss le offrì le basi per un'analisi dell'arte del movimento e della rappresentazione teatrale, precetti che furono di enorme importanza per Karina.

Ancora una volta forzata a spostarsi in un altro paese per il propagarsi dell'onda fascista (Milloss aveva lasciato Budapest per Roma),<sup>18</sup> Karina si trasferì a Stoccolma con suo marito, un cattolico di origini ebraiche.<sup>19</sup> Solamente dopo cinque anni poté aprire una propria scuola di ballo dove famosi artisti come le ballerine svedesi Mariane Mariano, Gerdt Anderson, Kari Sylvan, la coreografa Birgit Cullberg e i suoi figli Mats e Niklas Ek studiarono con lei, oltre a numerose giovani stelle della compagnia della Kungliga Operan.

Dopo la guerra Karina frequentò alcune lezioni di anatomia e di altre materie ad essa correlate all'Università di Stoccolma e poi anche alla Sorbonne di Parigi per perfezionare le sue abilità nell'insegnamento. Lungi dal ricusare l'insegnamento di Gzovskij, questi studi anatomici, come lei avrebbe riconosciuto, le manifestarono tutta la correttezza delle intuizioni di Gzovskij. Così fece propri tanti principi di Gzovskij da renderle difficile tracciare una linea di demarcazione tra il proprio insegnamento e quello del suo maestro. A Stoccolma Karina insegnò per diversi anni alla Kungliga Operan e al Kungliga Dramatiska Teatern presso cui diresse il dipartimento della danza e del movimento per dodici anni, principalmente sotto la direzione di Ingmar Bergman. Nel 1962 fondò l'Istituto Coreografico con Birgit Åkesson, Birgit Cullberg, Bengt Häger e Ivo Cramér. Di fondamentale importanza per la danza svedese l'Istituto divenne il nucleo della presente Danshögskolan di Stoccolma (Università della Danza).<sup>20</sup>

### I Gzovskij

Era il 1925 quando Viktor Gzovskij arrivò a Berlino con sua moglie Tat'jana Isatčenko (1901-1993). Gzovskij aveva 23 anni ed era di un anno più giovane di sua moglie. Probabilmente aveva studiato danza a San Pietroburgo in una scuola privata vicino al Teatro Mariinskij dopo essere stato respinto dalla sua scuola. Gli insegnanti gli fecero sapere che, a causa della sua eccessiva statura e della conformazione particolare del torace,<sup>21</sup> non aveva alcuna speranza di poter entrare a far parte del corpo di ballo del Teatro

18. Cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. Con uno scritto di Roman Vlad*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 178 e p. 183.

19. Lilian, Karina, *Aus Furcht von den Nazis verbrannte ich alles: Ein Gespräch mit Lilian Karina*, «Tanzdrama», settembre 1998, 3, intervista a cura di Patrizia Veroli.

20. Karina ha scritto diversi testi di didattica della danza, tra cui *Balettskolan* (con Birgit Cullberg, 1960), *Ungerska danser* (1977), *Dansen, kroppen, rörelsen* (1978), *Jazzdanser* (1979), *Dansanatomy* (con David Crawford, 1990), *Modern Dance, Geschichte Theorie Praxis* (con Lena Sundberg, pubblicato in Svezia nel 1989 and in Germania nel 1992) e, più recentemente con Marion Kant (cfr. Lilian, Karina, Marion, Kant, *Tanz Unterm Hakenkreuz*, cit.; trad. ingl.: Lilian Karina, Marion Kant, *Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich*, cit.)

21. «Contrasse una seria malattia agli occhi dovuta alla malnutrizione e agli stenti. Era quasi cieco quando una delicata operazione a Berlino gli restituì la vista ad un occhio» (LK).

Imperiale. La sua formazione alla danza si completò con Evgenija Sokolova, che era stata una ballerina del Mariinskij, e che dava lezioni private. Gzovskij cominciò subito la sua carriera di insegnante di danza.<sup>22</sup>

Della sua attività artistica in Russia non esistono attualmente studi. Da un dizionario tedesco pubblicato nel 1930, veniamo a conoscenza che Gzovskij insegnò, anche se per un breve periodo, al Teatro Mariinskij, dopo la rivoluzione del 1917.<sup>23</sup> Quando ci fu una recrudescenza della guerra civile in Russia, Gzovskij si nascose presso una tribù di zingari, evitando così di essere arruolato.<sup>24</sup> Durante i cinque anni intercorsi tra la fine della guerra nel gennaio 1921 e la sua partenza per Berlino con Tat'jana, è possibile che Viktor abbia insegnato anche al GATOV (Teatro d'Arte di Stato di Opera e Balletto), così come era stato ribattezzato il Mariinskij nel 1918, quando molti giovani, tra cui anche Balanchine, stavano cambiando la loro visione estetica.

La madre di Tat'jana, Klavdija Isatčenko era stata una studentessa e poi un'attrice del teatro d'arte di Mosca fondato e diretto da Konstantin Stanislavskij. Dopo aver assistito a una performance di Isadora Duncan nel 1904, Isatčenko cominciò a dedicarsi alla danza e fondò una scuola di interpretazione plastica e scenica.<sup>25</sup> Dopo la Prima Guerra Mondiale l'arte rivoluzionaria della Duncan, libera da ogni restrizione accademica, ebbe un enorme impatto sulla più giovane generazione di artisti. Nonostante la grave crisi finanziaria del paese e la violenta guerra civile che seguì la rivoluzione bolscevica del 1917, il clima artistico era caratterizzato da un assoluto entusiasmo ed era completamente aperto a tutti i tipi di sperimentazione modernista. Mentre la generazione più giovane e colta si identificava con le forze progressiste, il gusto delle masse si adattava facilmente ai moderni rifacimenti dei balletti classici che furono favoriti da Anatolij Lunačarskij, il commissario del Popolo per l'Educazione.

---

22. Tra gli allievi di Sokolova vi erano Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Ol'ga Spesivceva, alcune delle nuove generazioni di ballerini che Djagilev avrebbe ingaggiato per la sua compagnia. Karsavina racconta che l'insegnamento della Sokolova era «pieno di vivacità, grazia e fascino; componeva le sue lezioni quasi interamente di adagi piuttosto veloci con *prouettes* ed *enchainements* in rapido movimento. 'Lavoreremo per la velocità', era solita dire. Gli *enchainements* erano di per sé affascinanti, ma dato che c'era stato poco lavoro alla sbarra e nessun esercizio al centro, i nostri arti e i nostri corpi erano rimasti indietro rispetto alle nostre migliori intenzioni» (Tamara, Karsavina, *Classical Ballet. The Flow of Movement*, London, Adam and Charles Black, 1962, p. 65). Come vedremo, la preferenza di Sokolova per un *enchainement* veloce e intricato era condivisa da Gzovskij, ma non la sua diffidenza per la sbarra. Gzovskij riteneva che la sbarra fosse importante per raggiungere l'equilibrio e sviluppare la resistenza, elementi essenziali per un lavoro efficace al centro.

23. Viktor Junk, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1930. Rispetto al 2001, anno in cui è apparso questo mio saggio, non è stato ancora pubblicato uno studio scientifico che abbia fatto luce sulle prime attività artistiche di Gzovskij in Russia. Sono quindi portata a credere che il suo nome sia stato volutamente ommesso dalla storia della danza "ufficiale" in Russia, proprio perché aveva lasciato il suo paese.

24. «Fu aiutato da una zingara che divenne la sua amante e presto condivise la passione degli zingari per il canto e la danza. Poiché anch'io ero interessata alla danza di carattere (avendo studiato con Eduardova), chiesi a Gzovskij di darmi lezioni di danze tzigane. Lui lo fece e mi dimostrò di possedere una conoscenza molto ampia e analitica anche in questo campo. Direi addirittura che, oltre al balletto classico, le romanze gitane, con il loro tipico stile di canzoni e movimenti, divennero la sua principale espressione artistica» (LK).

25. Nel 1901, con il nome di Sokolova, Klavdija Isatčenko era entrata nelle cosiddette "classi sceniche" del Teatro d'Arte Popolare di Mosca, dove si insegnava recitazione, trucco, canto e danza. Come attrice interpretò ruoli importanti in alcune produzioni del Nuovo Teatro del distretto di Vasileostrovskij in San Pietroburgo tra il 1906 e il 1908, poi si votò alla danza "plastica", di cui scrisse nel n. 9-10, 1909 di «Mir Iskusstvo». Fondò una scuola e nel 1913 invitò Vsevolod Mejerchol'd ad assistere a uno spettacolo (che l'annuale «Ves' Peterburg» cita più volte tra il 1914 e il 1916). Il suo articolo *Le Ballet plastique et la culture physique esthétique* apparve il 1° novembre 1935 (n.5) in un numero speciale degli «Archives Internationales de la danse» dedicato alle diverse tecniche della danza (pp. 5-6).

Questo era il clima in cui si forgiarono le idee di Viktor e Tat'jana. Il carattere forte di Tat'jana può lasciar supporre che abbia avuto una influenza determinante sul marito; tuttavia, Karina sostiene che questo non fosse il caso. Dei due, l'unico veramente esperto nel campo della danza era Viktor, mentre Tat'jana che proveniva da una formazione di danza moderna, aveva una conoscenza solo teorica della *danse d'école*. Karina afferma che

Tat'jana era una coreografa nata, come avrebbe dimostrato negli anni successivi, ma non aveva mai frequentato una lezione di danza. Tat'jana era incredibilmente colta in tutte le arti e nella storia e allo stesso tempo era molto informata su tutti i dettagli riferiti al balletto classico, dalle sue regole fondamentali alla terminologia, dall'estetica sino alla prospettiva, alle proporzioni e così via. Può avere assorbito tutto questo da Viktor quando si trovavano in Russia. Era inoltre una buona pianista e aveva una notevole conoscenza della teoria musicale. Era un'abile disegnatrice, capace di creare dei costumi storici con correttezza scientifica. A Berlino fui assolutamente affascinata dal suo carattere; la sua intelligenza era vivida e penetrante, qualche volta tinta di ironia e sarcasmo. Aveva un talento innato anche per raccontare le storie, sia inventate sia riferite al passato suo e a quello di Viktor. Era anche capace di descrivere e analizzare la situazione politica con una rara acutezza. Tat'jana amava dipingere l'atmosfera post-rivoluzionaria della Russia, le idee innovative che cambiarono profondamente il ruolo della donna nella società e, non in ultimo, i resoconti cruenti della guerra civile che avevano cambiato in modo drammatico la sua vita e quella di Viktor. Quando narrava con tanto entusiasmo il motivo che l'aveva portata a lavorare, gli occhi le si riempivano di lacrime, e questo era fonte di enorme ispirazione per i suoi collaboratori. Voglio puntualizzare che non soltanto ha provveduto a sopportare finanziariamente la sua famiglia, ma che era anche un genio nella coreografia, pur senza mai avere avuto alcuna esperienza come danzatrice.<sup>26</sup>

Tat'jana e Viktor dovettero attendere un anno prima di ottenere dal governo russo il permesso di lasciare il paese. Tat'jana lasciò in Russia la sua giovane figlia, Lena. In quei tempi entrambi avevano accumulato un repertorio di coreografie create da Tat'jana e speravano che avrebbero potuto fare carriera in Germania come coppia danzante. Si sistemarono a Berlino presso la casa della madre di Tat'jana, Klavdija, che viveva lì con il secondo marito, ma entrambi attendevano ansiosamente il visto per fare ritorno in Russia, cosa che non accadde mai. Due settimane dopo l'arrivo della coppia, il marito di Claudia si tolse la vita e la madre fu ricoverata in una clinica per malattie mentali. I due Gzovskij si trovarono così in condizioni di indigenza. Proprio il giorno del funerale Tat'jana e Viktor dovevano sostenere un'audizione presso il palazzo dell'UFA a Berlino.<sup>27</sup> Lì la lunga esposizione di Tat'jana al freddo e la mancanza di una effettiva pratica di allenamento prima dell'audizione, le causò un serio problema a una gamba che le compromise per sempre la carriera di danzatrice.<sup>28</sup>

Più tardi la coppia fu aiutata da Genija Nicolaeva, una solista molto celebre della Staatsoper, che convinse Tat'jana a cercare lavoro come costumista teatrale, e fu così che

---

26. (LK)

27. Ogni domenica, verso le tre del pomeriggio, si tenevano le audizioni per ballerini e attori che si presentavano per ottenere un ingaggio in sale da concerto, cabaret, festival e casinò. Vi si incontrava tutto il mondo dello spettacolo, compresi importanti manager, registi e coreografi. Dopo una di queste audizioni, Vassia Vasil'ev, poi compagno di Karina, fu ingaggiato da Erik Charrel, ex assistente di Max Reinhardt e famoso regista, per un importante spettacolo alla Reinhardt Grosses Schauspielhaus. Un'altra ballerina russa, Valentina Belova, fu ingaggiata da Jurij Južnyj per il suo celebre cabaret *Der Blaue Vogel* (L'uccello azzurro).

28. «Il repertorio di danza che la coppia portò in Germania era probabilmente lo stesso con cui si era esibita in Russia. In seguito, Gzovskij riorganizzò queste danze per i recital, dove fece coppia invece con Dorotea Albu. Il fatto di non avere mai ottenuto un vero e proprio successo, presto lo dissuase da intraprendere la carriera di ballerino». (LK)

Tat'jana fissò un appuntamento con il manager del Baruch, un grande centro di Berlino per le arti decorative teatrali. Ma come avrebbe potuto rendersi presentabile a un così importante appuntamento? «Eravamo poveri», confidò Tat'jana a Ursula von Kardoff, «Avevo ciò che era normale avere: un vestito, un cappotto, un paio di scarpe e una camicia da notte».<sup>29</sup> Nicolaeva le prestò allora una elegante pelliccia e un piccolo cappello, le tagliò inoltre i lunghi capelli, e quando Tat'jana, recandosi da Baruch gli mostrò i figurini, lui esclamò compiaciuto: «Fantastico!» E fu così che le offerse immediatamente di lavorare per una delle più importanti produzioni della compagnia.<sup>30</sup> I percorsi professionali dei due Gzovskij non si separarono però in quel momento. Erano soliti parlare del loro lavoro a casa finendo in lunghe discussioni che avrebbero potuto continuare tutta la notte spesso davanti ai loro ospiti con i quali si intrattenevano bevendo del tè. In ogni caso fu Tat'jana a mantenere la famiglia.

Karina aveva quindici anni ed era un'allieva di Eduardova quando per la prima volta incontrò Gzovskij a Berlino. Fu Vassia Vasil'ev, che aveva servito la sconfitta Armata Bianca e che sarebbe diventato successivamente suo partner, a presentarla al giovane insegnante russo, più vecchio di lei di soli dieci anni. Karina continuò a studiare con Eduardova sino al 1936, quando fu pronta ad immergersi in una esperienza che le avrebbe cambiato la vita.

La Berlino degli anni Venti rivaleggiava con Parigi nello status di capitale artistica e culturale dell'Europa. La città, la cui popolazione si era raddoppiata sino a raggiungere i quattro milioni di abitanti, tra il 1918 e il 1933, era la meta favorita dagli emigrati russi.<sup>31</sup> Spinti in Germania a causa delle terribili condizioni di vita, ma non per sfuggire al regime bolscevico, la cui ideologia in parte condividevano e per la quale avevano lavorato, i due Gzovskij facevano parte della terza ondata della emigrazione russa accolta in Germania, dopo la prima, registratasi nel 1922. Un'intera generazione di artisti apparteneva a questo flusso: pittori come Vasilij Kandinskij (che era ritornato in Russia dopo aver vissuto a Monaco per un lungo tempo), Marc Chagall e, tra i danzatori, Valentina Belova e Saša Leont'ev.<sup>32</sup> A Berlino i Gzovskij trovarono subito una modesta abitazione in Eisenacher Strasse, una strada da cui si diramava Grunewaldstrasse nel distretto di Schöneberg, dove vivevano molti russi; subito questo divenne il luogo di incontro dei loro connazionali, tra i quali molti erano danzatori russi.<sup>33</sup> Nella capitale tedesca, insieme alle idee sull'avanguardia e sull'arte c'era un nuovo modo di guardare ai diritti delle donne, alla libertà ses-

29. Ursula von Kardoff, *Interview mit Tatiana Gsovsky*, «Zeitmagazin», 1° Maggio 1981, 19, pp. 16-18. La traduzione è la mia.

30. Queste informazioni sono in parte contenute nell'intervista che Tat'jana rilasciò a Ursula von Kardoff nel 1981. A quel tempo il suo udito era già molto compromesso. L'intervista assunse così la natura di un lungo monologo durante il quale, secondo l'intervistatore, Tat'jana cantò, mimò e recitò tutta la storia della sua vita.

31. Dopo la Rivoluzione d'Ottobre, circa 300.000 rifugiati russi emigrarono a Berlino, stabilendosi principalmente nel quartiere di Charlottenburg, allora soprannominato "Charlottengrad". Il primo flusso migratorio, intorno al 1918, comprendeva diverse ballerine dei teatri imperiali, tra cui Eugenia Eduardova, Tamara Karsavina, Ol'ga Preobraženskaja, Vera Trefilova e Boris Romanov. Una seconda ondata, a partire dal 1920-21, coinvolse molti dei soldati sconfitti dell'Armata Bianca che si erano esibiti come ballerini (la musica e la danza erano ancora allora elementi importanti nella vita militare russa), tra cui Boris Knjazev e Konstantin Alperov, oltre ad Alisa Vronskaja. La terza ondata migratoria fu provocata sia dalle conseguenze disastrose della Prima Guerra Mondiale sia dalla successiva guerra civile, che portò a una diffusa carestia.

32. Lilian Karina, in Patrizia Veroli, *Milloss: Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità* cit. p. 81.

33. *Ibidem*.

suale, all'androginità e all'omosessualità: un emozionante clima libertario. Come molti degli insegnanti russi che erano arrivati a Berlino, Gzovskij non poteva permettersi di affittare un vero e proprio studio di danza ed era costretto a dare lezione in un pub a Schmar-gendorf: «nella mattinata i tavoli si spostavano in un angolo e c'era un pianoforte. Questo era l'inizio di ciò che sarebbe diventato un centro di danza con più di cento allievi». <sup>34</sup>

La prima allieva di Viktor fu Genija Kaissarova, una giovane danzatrice russa che fece così tanti progressi in poco tempo da diventare subito una solista interessante che ottenne molto successo e questo diede inizio alla carriera di Gzovskij come insegnante. Era probabilmente nel 1926 che Max Terpis, il direttore del ballo della Staatsoper, venendo a sapere delle qualità dell'insegnamento di Gzovskij, lo invitò a tenere delle classi per il *corps de ballet* del teatro, <sup>35</sup> attività che mantenne fino al 1930. Quando Laban fu nominato direttore del ballo alla Staatsoper, Viktor, secondo Lilian Karina, non fu particolarmente sorpreso quando venne licenziato. Questa reazione era tipica della sua indole: tutto sommato quel lavoro che lo forzava a svegliarsi presto al mattino aveva cominciato a stancarlo. Convinto, in generale, come tutti i danzatori appartenenti all'avanguardia russa, della necessità di una formazione di base della danza classica, egli non accettava lo stile e il lavoro di Laban e di Wigman, cosa su cui anche da Tat'jana era d'accordo. <sup>36</sup>

Oltre a queste classi, nel 1928 Gzovskij poté finalmente dare lezione in una vera e propria scuola vicino al nuovo appartamento nel quale si era trasferito con Tat'jana e Lena, che si era nel frattempo trasferita dalla Russia a Fasanenstrasse 68, vicina all'elegante Avenue Kurfürsterdamm. Karina ricorda tuttavia che in precedenza Gzovskij insegnava in uno studio in Vittenberg Platz. Lo studio non era molto spazioso ed era composto di due sale e di uno spogliatoio che veniva usato sia dalle ragazze che dai ragazzi. Era dotato di un pavimento di legno, anche se piuttosto duro e di sbarre. Il costo di una lezione privata era di sette marchi, quella collettiva oscillava da due a tre marchi a testa. Gli allievi potevano pagare mensilmente o alla fine di ciascuna lezione. In ogni modo se un allievo non fosse stato in grado di pagare le lezioni, Gzovskij gli avrebbe permesso comunque di parteciparvi senza alcuna retribuzione. Karina lo ricordava come una persona molto generosa che non teneva in alcuna considerazione il denaro, cosa che rendeva Tat'jana furiosa.

C'erano due classi, una di base per i principianti e una di livello avanzato. Era comunque abitudine di Gzovskij far sì che tutti gli studenti, anche se dotati di una buona tecnica, cominciassero a studiare nelle classi dei principianti per prendere dimestichezza con quel tipo particolare di lezione. Le classi erano frequentate principalmente da adulti, molti dei quali erano danzatori della Staatsoper che cominciarono a prendere le lezioni privatamente quando Gzovskij venne licenziato dal teatro. Molti di loro erano solisti formati principalmente nella danza moderna ed erano attirati entusiasticamente dall'insegnamento di Gzovskij, che aveva dato loro una base di danza classica. Tra loro si

34. Ursula von Kardoff, *Interview mit Tatiana Gsovsky* cit., p. 19.

35. Gzovskij era stato assunto dalla Berliner Staatsoper come Lehrer (insegnante) e non come *maître de ballet*, come erroneamente si crede (LK). Vedi Document no. 6 del 2.12.1929, Gestapo Archiv, Merseburg, *Ballet Allgemeins* (ora presso il Centro del Documento a Berlino).

36. «Quando studiai con Gzovskij, Tat'jana diede lezioni per circa un mese nel suo stile russo 'libero e moderno', che non era accettato dagli allievi che avevano una formazione Laban-Wigman» (LK).



segnalano: Dorotea Albu, Daisy Spies,<sup>37</sup> Jens Keith, Rudolf Kölling, Liselotte Köstler e Jolk Stahl. Raramente erano presenti dei bambini nelle lezioni in quanto era difficile stargli dietro.<sup>38</sup> Spesso Gzovskij si irritava molto quando qualcosa veniva eseguito male, e lo sfortunato allievo veniva relegato in ultima fila. Dopo le lezioni Gzovskij amava intrattenersi con i suoi allievi per spiegare loro i dettagli di qualche passo, discutere di danza, di arte in generale, di qualsiasi cosa, persino di questioni semplici, fatto che gli consentiva così di conoscere chi aveva di fronte. Sapeva ascoltare e sapeva prendere il lato istintivo degli allievi lavorando insieme a loro per acquisire tutti i possibili strumenti per poter sviluppare le loro attitudini creative. Era naturale in verità per Viktor e Tat'jana stabilire una relazione molto personale con i loro allievi, in quanto spesso si incontravano di domenica per prendere tutti assieme il treno verso Wannsee, il grande lago vicino Grunewald, la grande foresta che circonda la città, e meta preferita per una gita fuori porta. In queste ore si accendevano delle discussioni animate che potevano concernere l'arte, il balletto e nuove sperimentazioni didattiche. Vi erano anche dibattiti sulla rivoluzione dei costumi e della moralità, le proibizioni sociali e la misura in cui era giusto accettarli o combatterli. Tat'jana era una strenua ammiratrice di registi come Vsevolod Pudovkin e Sergej Ėjzenštejn, e dello scrittore Il'ja Ehrenburg e spesso dichiarava di essere nichilista. In genere l'attitudine di Viktor e Tat'jana verso la società era un poco anarchica ed erano decisamente contro i principi borghesi e persino contro l'estetica di Mary Wigman e di Rudolf Laban che era percepita come un'arte che dava libero sfogo all'individualismo e alla effusione sentimentale.

### Lo stile di Gzovskij

Dal 1926 al 1936 Gzovskij non utilizzò un metodo didattico prestabilito, seguiva piuttosto in modo rigoroso i propri principi di insegnamento. Agli allievi che mostravano uno spiccato talento artistico era prospettata l'opportunità di ricercare, e trovare in loro stessi, un'originale qualità di movimento. Il suo insegnamento provvedeva anche a far acquisire qualsiasi variante stilistica di base della danza. Ambiva inizialmente a ridurre il movimento alla sua essenza dinamica fondamentale, soltanto più tardi avrebbe dato una finitura formale, arricchendola del dettaglio stilistico.<sup>39</sup> Ancorché fosse uno strenuo sostenitore della danza classica, come tutti gli artisti della danza appartenenti all'avanguardia russa si concentrava sui modi attraverso cui il movimento potesse espandere le proprie qualità dinamiche ed espressive. Questo doveva rimanere però al di fuori di qualsiasi manierismo, estraneo alla natura funzionale del movimento in sé. Forma e funzione dovevano percorrere gli stessi cammini.

---

37. «Spies (che danzò sulle punte nella versione del 1926 del *Triadisches Ballett* di Schlemmer, nel ruolo di *Weissetänzerin*) si era formata nella danza plastica in Russia, mentre Albu, Keith e Kölling avevano molto probabilmente studiato con Laban. Köstler, una delle più giovani ballerine della Staatsoper, aveva già una formazione classica, mentre Stahl era un'allieva di Terpis» (LK).

38. «Più tardi Tat'jana avrebbe iniziato a dare regolari lezioni ai bambini» (LK).

39. Anche altri rappresentanti dell'avanguardia del balletto russo, come Golejzovskij e Lopukhov, cercavano un movimento spogliato dalle convenzioni. Come loro Gzovskij ha coltivato l'interesse per le linee allungate, pur non condividendo (possiamo supporre) le scelte che talvolta hanno portato Golejzovskij, in particolare, ad allontanarsi dal linguaggio accademico. Potremmo mettere in relazione il percorso di Gzovskij con quello di Balanchine, più giovane di lui di tre anni. Entrambi vivevano nella stessa atmosfera artistica in Russia per quanto riguarda la danza, e per entrambi il modernismo implicava uno sforzo di rinnovamento della sintassi classica. Ciò che il primo tentò soprattutto in campo pedagogico, l'altro lo fece soprattutto in campo coreografico.



Ad ogni modo Gzovskij cercava di raggiungere un movimento dallo stile particolare che potesse incorporare la massima espressione dinamica attraverso il dispiego di un'essenziale energia muscolare, funzione probabilmente ispiratagli dagli esperimenti sul movimento avviati da Klavdija Isatčenko che non escludevano a priori la danza classica.<sup>40</sup> Potrebbe avere assorbito da lei il principio compositivo di un *enchaînement* i cui ritmi potevano variare da un energetico *velocissimo* a un pacato *rallentando*, purché ciascuna variazione ritmico-dinamica rispettasse il principio del movimento continuo che poteva conferire alla danza la componente russa della "cantilena".

Secondo Gzovskij i movimenti, per così dire, non dipendevano dalla musica: «il movimento e la musica devono prendersi per mano», era solito dire ai suoi allievi. E così proseguiva: «l'uno non deve sottomettersi all'altra». I suoi allievi così erano consapevoli dell'autonomia della danza poiché la loro danza era in tutto e per tutto una sorta di musica. Gzovskij usò anche tutte le variazioni ritmiche della musica senza mai creare delle costrizioni per il danzatore. Ricorreva anche a tutte le varianti di tempo della musica, come il *ritenuto* e l'*accelerando*, che stimolavano l'allievo a variare i contrasti nelle dinamiche dei movimenti. In particolare, ricorse spesso al *ritenuto* (trattenere, rallentare) che poteva permettergli di godere di differenti prospettive da quello di uno strumentista. Quando spiegava un esercizio il suo conteggio musicale non era mai monotono e schematico, poiché il movimento si sarebbe appiattito. Quando contava la sequenza dei passi l'intonazione della voce sprigionava tutte le qualità dinamiche che ciascun movimento conteneva in sé.

La musica che Gzovskij sceglieva era prevalentemente di Chopin, Prokof'ev, Rubiņštejn e Scriabin, così come anche di Scarlatti e Bach (bisogna tenere in mente che a quel tempo nelle scuole tedesche di danza generalmente si usava la musica di Grieg, Sinding, Schubert, Mozart, Beethoven e di altri compositori tedeschi o del Nord Europa). Siccome era a quei tempi giovane e ben allenato, amava lui stesso dimostrare gli esercizi invece di dare lunghe e tediose spiegazioni e correzioni con una terminologia tecnica asciutta e di difficile comprensione. Questo destava grandi emozioni nella giovane Karina, abituata a Edoardova che non dimostrava praticamente mai alcun passo.<sup>41</sup> Le poche volte che Gzovskij riprendeva un allievo -quasi mai con voce tagliente o con toni beffardi- era in tedesco, ma con la sua tipica pronuncia russa. Le sue dimostrazioni erano sempre di altissimo livello tecnico e interpretativo. Prima di eseguire un *enchaînement*, come ricordava Karina, soleva talvolta cantare per indicare la giusta melodia e dare il ritmo al pianista accompagnatore.

Sebbene si adoperasse affinché ciascun danzatore acquisisse una connotazione artistica personale, Gzovskij funse inevitabilmente da modello. Liselotte Köstler, un'attraente e talentuosa solista della Staatsoper finì per assomigliargli del tutto fisicamente. Magra,

---

40. Claudia Isatčenko, *Le ballet plastique et le culture physique esthétique*, «Archives Internationales de la danse», 1° novembre 1935, 5, pp. 5-6.

41. «Né sarebbe stato possibile, considerando il modo in cui insegnava: si presentava in classe infatti indossando scarpe con il tacco alto. Anche Bronislava Nižinskaja, per come la conobbi a Parigi nel 1930, non era solita dimostrare i passi durante le sue lezioni» (LK). Due metodi di insegnamento della danza godevano all'epoca di un riconoscimento generale: gli insegnanti partecipavano attivamente alla lezione, mostrando l'esecuzione corretta, come faceva Gzovskij, oppure accennavano ai movimenti usando solo le mani. Enrico Cecchetti era un fervente sostenitore del primo sistema e criticava apertamente il secondo (si veda il suo *Manuel des exercices de Danse Théâtrale à pratiquer chaque jour de la semaine à l'usage de mes élèves*, San Pietroburgo, 1894; New York Public Library for the Performing Arts, Dance Division, Cia Fornaroli Collection [\*MGTM-Res.]).

dalle gambe affusolate, aveva un modo di danzare che le permetteva di entrare con sapienza interpretativa in tutte le forme di *Adagio* e di *Allegro*, a cui conferiva un carattere a un tempo seduttivo ed erotico.<sup>42</sup>

Se il movimento concepito da Gzovskij, come ribadiva Karina, poteva essere considerato androgino, in quanto non c'era separazione tra esercizi maschili e femminili, questo non perdeva mai la sua espressione di bellezza classica. Non insegnava la tecnica delle punte e non usava quei tipici passi maschili che necessitavano di grande forza, marchio di interpretazioni eroiche e qualche volta acrobatiche conferite da molti danzatori della Russia sovietica degli anni Trenta.<sup>43</sup>

Mirava a un movimento essenziale in cui i confini tra il maschile e il femminile non erano per niente ovvi. Non più studio delle punte, ma un movimento che ne combinasse i principi. L'abolizione del lavoro delle punte esaltava la lunghezza e la flessibilità del corpo nello spazio. Tutto era portato alla massima estensione senza eccessi acrobatici. Ogni articolazione era studiata nella sua massima espansione di movimento, puntando a una struttura cinetica dinamicamente funzionale. Ciò era fatto osservando strettamente i limiti imposti dalla conformazione di ciascun segmento osseo. Sebbene non possedesse studi scientifici di anatomia alle spalle, Gzovskij era estremamente consapevole delle possibilità di movimento del corpo umano. Conosceva con formidabile intuito quei limiti oltre i quali sapeva di non potersi spingere.

Come tutta la generazione avanguardistica della danza in Russia, Gzovskij considerava obsoleta tutta l'estetica legata al lascito coreografico di Petipa. Era consapevole che il fatto di far muovere in modo geometrico i *corps de ballet*, in cui le singole personalità venivano uniformate, non si confaceva più alla moda dei tempi, ed era dispiaciuto di vedere che queste idee, a suo avviso obsolete e controrivoluzionarie, venivano invece seguite nella nuova scuola Vaganova. Gzovskij riteneva invece che quella forzata uniformità di movimento denotasse una mancanza di rispetto nei confronti della personalità artistica del danzatore. Come ricordava Karina, negli anni Sessanta Gzovskij non poteva che essere in totale disaccordo con i criteri di selezione adottati nelle scuole sovietiche che favorivano individui dai requisiti fisici molto specifici e tendevano a creare danzatori identici tra loro, spersonalizzati e dai corpi perfetti. L'insegnamento di Gzovskij era concentrato sul far emergere la personalità del danzatore al suo massimo grado. E questo era il motivo per il quale gli studenti della Staatsoper seguivano con regolarità le sue classi private e avevano molta stima di lui. Grazie all'insegnamento di Gzovskij, Dorotea Albu, Daisy Spies, Genija Nicolaeva, Jens Keith ed altri furono pronti a far emergere le loro abilità tecniche e mostrarono una sensazione spiccata per tutti i movimenti di ogni parte del corpo. I balletti di Petipa erano fuori moda negli anni Venti e Trenta a Berlino, mentre erano molto popolari le formazioni caleidoscopiche delle danzatrici dei musical come le celebri Tiller Girls, che davano l'im-

---

42. Come ricorda Karina, questa attraente ballerina, come altri colleghi della Deutsche Oper, fu poi invitata (probabilmente in occasione delle Olimpiadi del 1936) come ospite personale di Hitler per spettacoli non ufficiali alla Reichkanzlei Wilhelmstrasse. Dopo la guerra ebbe difficoltà a mantenere la sua posizione di ballerina alla Deutsche Oper, dove tornò dopo uno o due anni (LK).

43. Karina osserva, tuttavia, che «al di fuori delle lezioni regolari, Gzovskij padroneggiava tutte le fasi storiche del balletto classico, come avrebbe poi dimostrato a Parigi. Era generoso nel dare suggerimenti e consigli anche su aspetti della tecnica che non rientravano nello stile che praticava» (LK).

pressione di muoversi come le onde che si infrangono nel mare.

Una componente altrettanto importante dell'insegnamento di Gzovskij consisteva nel cercare di creare una forma del movimento che fosse commisurata con la sua funzione. Non riteneva che il movimento dovesse essere costruito soltanto su principi formali, era per lui necessario darne un impianto funzionale. *L'en dehors*, per esempio, come principio che consente una grande libertà di movimento ai due arti inferiori aveva una funzione molto specifica, in quanto offre al danzatore considerevoli possibilità di movimento, come effettuare di lato quei salti che normalmente si fanno in avanti. In questo modo egli creava l'illusione che lo spazio della danza fosse illimitato. Se si eccede con *l'en dehors* per ottenere una forma determinata e si va oltre le proprie possibilità (delle quali, secondo Gzovskij, il danzatore doveva essere consapevole), si rischia di incorrere in pericolose distorsioni. Per questo Gzovskij faceva in modo che i propri allievi si abituassero a non allineare i piedi su un piano perfettamente laterale, in una prima posizione ruotata a un massimo di 170°. Per capire le posizioni del movimento del corpo era importante capire il principio della simmetria che è la base di tutti gli equilibri. Questo significava che bisognava essere consapevoli della propria linea verticale, del corretto piazzamento delle braccia che non devono oltrepassare la linea centrale del corpo e della testa (che si deve muovere con estrema attenzione) così come della direzione dello sguardo che anticipa il movimento.

Tutti i suggerimenti che dava Gzovskij tenevano in considerazione la caratteristica fisica precipua di ciascun allievo, che avesse o meno completato la sua formazione professionale. In ogni caso era per così dire abituato ad avere un tipo di studente piuttosto esigente. Il giovane maestro russo non chiese mai ai suoi allievi di eseguire un movimento in una forma preconcepita. Non voleva movimenti irregimentati, ma ogni volta ambiva a diversi singoli risultati. L'insegnamento di Gzovskij, in questo modo, rifletteva la società libertaria del tempo; sotto la forma di una ribellione contro abitudini profondamente radicate allignava una modernità che rifuggiva da qualsiasi forma di coercizione.

Per ritornare ai principi di forme di funzione, una posa *croisée* rappresentava la stabilità, ovvero la solidità da un punto di vista funzionale. Concepito come un bilanciamento armonioso tra forze contrastanti, la ragione d'essere della posa *croisée*, secondo Gzovskij era ciò che poteva esprimere in sé. Il suo senso plastico, la sua struttura lo portava a essere scelto per dare incisività all'attitudine del danzatore. Era adoperato quando si voleva dare allo spettatore un'immagine definita di sé. Prova di ciò sta nel fatto che la posa *croisée* è quasi usata sempre negli inchini finali alla fine di uno spettacolo, probabilmente per lasciare un'immagine più incisiva del danzatore nella mente dello spettatore. Ed è per questo motivo che Gzovskij preferiva la posa *croisée* a quella *effacée*, la cui linearità rimandava all'idea di un volo e tendeva a conferire all'immagine una consistenza più effimera. Si pensi per esempio quanto è stata popolare la posa *effacée* nella coreografia all'inizio del XIX secolo e quanto questa rendesse l'idea della sublimazione eterea della danzatrice.

Amante dei contrasti, Gzovskij si spingeva da un maestoso *Adagio*, nel quale ogni livello spaziale era esplorato, a un intricatissimo *Allegro*. L'*Adagio* (quasi ogni giorno ne componeva uno nuovo) non era un semplice passaggio da una posa ad un'altra, ma un arrangiamento di passi di grande complessità che avevano sempre una propria logica. Nell'estremo *ralenti* (decelerazione) della composizione c'era un gioco di equilibri. «Una posa dev'essere una posa», affermava Gzovskij, «e per questo deve rispettare il tempo e un flusso continuo di movimenti». Oltretutto, nel dare importanza al momento dell'equi-

librio in una posa, il maestro richiedeva una massima concentrazione nel passaggio intermedio, prima di passare allo stadio successivo. «La danza diventa arte tra equilibrio e disequilibrio», ripeteva spesso. L'allievo poteva eseguire il movimento tra questi due equilibri con la consapevolezza di essere in un tempo dai confini dilatati. Così i disequilibri e le discese da un salto dovevano essere fatti anche con movimenti lenti, uno di seguito all'altro in sospensione, anche se solo per un istante, come accade prima che si esegua un *tombé* finito in quinta posizione o in una posa.

L'*Adagio* di Gzovskij, preparato alla sbarra con movimenti ampi, coinvolgeva principalmente la colonna vertebrale e le braccia (*corps et bras*). Era estremamente vario ed espressivo. Oltre a un grande uso delle direzioni, venivano esplorati i livelli dello spazio. L'*adagio* poteva terminare in ginocchio o in una posizione seduta su una gamba con l'altra tesa davanti (come nella posa finale della *Morte del Cigno* di Fokin interpretato da Anna Pavlova). Oppure in una posa *effacée*, con la gamba libera *pointe tendue* dietro e con la gamba portante in un profondo *demi-plié*: un finale che considerava più attraente e interessante della stessa posa eseguita in avanti.

Il suo studio dell'*Allegro*, con il cosiddetto *sauter sans sauter*, era in contrasto con il suo tentativo di espandere i movimenti. Gzovskij amava i contrasti, lo scatto improvviso, i passaggi a sorpresa, come in quei passi eseguiti senza una reale elevazione, o quasi salti, che richiedevano di essere rapidamente incorporati dagli studenti. Gzovskij, dopo aver dimostrato un *enchaînement* anche in modo veloce, esortava con impazienza il suo allievo a eseguirlo subito. «In quel grande vortice», ricorda Karina, «era difficile distinguere un singolo passo, era un impressionante turbinio di velocità verso la quale mi sentivo incredibilmente attratta. Ogni esecuzione era per me una nuova sfida».

Eccezionalmente dotato nella creazione di passi di *Allegro*, Gzovskij ha attribuito grande importanza alla composizione dell'*Allegro au ralenti*. Questo particolare settore, che comprendeva tutti i passi dell'*Allegro*, dava l'illusione al pubblico che il corpo del ballerino potesse quasi sospendersi contro ogni legge di gravità.<sup>44</sup> Lo studente acquisiva la consapevolezza del proprio peso e individuava le coordinate di uno spazio non più immaginario, ma quasi tangibile nella densità e nella forma.

Grazie a questa consapevolezza dello spazio circostante, il corpo della ballerina poteva acquisire quel senso di leggerezza che sta alla base di gran parte della danza classica. Nella tecnica dell'*Allegro au ralenti*, Karina ricordava che il suo corpo era come un concentrato di una energia pronta a esplodere in seguito in un più veloce e intricato *Allegro*.<sup>45</sup> Lo studente, quello dotato di intuito e sensibilità, era capace allora di percepire come far fluire l'energia, e questo gli consentiva di raggiungere in brevissimo tempo i massimi livelli nella prestazione.

La fluidità del movimento, sia per l'*Adagio* che per l'*Allegro*, era raggiungibile attraverso la consapevolezza del punto esatto dello spazio nel quale ci si voleva dirigere. E del luogo in cui ci si voleva fermare. La stessa consapevolezza permetteva ai danzatori di

---

44. Questa capacità, posseduta in misura straordinaria da Nijinskij, aveva molto stupito il pubblico de *Le Spectre de la rose*. Danzando il ruolo di protagonista in un costume ricoperto di petali di rosa di seta, aveva dimostrato non solo leggerezza, ma sembrava quasi possedere la sostanza stessa di un petalo, soggetto alla minima forza di gravità possibile.

45. «L'interpretazione di Pavlova, come quella di altri artisti russi, possedeva una sorta di energia fluida che pervadeva anche le parti più piccole del suo corpo, trasformandolo nella più alta forma di danza» (LK).

rispettare il ritmo musicale. Con Gzovskij si perveniva ad assimilare inevitabilmente un forte senso della posizione e del movimento del corpo, elementi che era impossibile non acquisire al momento in cui si studiava con lui.

Dal 1925 al 1936 Gzovskij considerava che lo specchio fosse inadatto per acquisire familiarità col proprio corpo. La scuola di Fasanenstrasse ne aveva uno nella piccola aula attigua a quella in cui normalmente si svolgevano le lezioni. Lì gli studenti potevano osservarsi allo specchio, anche durante le lezioni mentre gli altri gruppi lavoravano *au milieu*, per controllare se la percezione che avevano del proprio corpo in una posa o in un movimento confermasse l'immagine che di esso si aveva. Lo specchio non serviva solo a correggere le imperfezioni delle posizioni ma anche ad acquisire la capacità ottica di orientarsi nello spazio, una qualità necessaria per dare sicurezza ai ballerini al momento in cui si doveva affrontare l'oscurità in teatro al momento della performance.

Gzovskij era sempre pronto a dare spiegazioni sui principi del movimento. Le sue correzioni, anche se rare, miravano al centro del problema. Il grande dono che Gzovskij offriva ai suoi allievi era la capacità di apprendere tutti gli elementi della danza da un punto di vista artistico e da un ambito pratico, di padroneggiare tutti gli stili, e anche di scoprirne i fondamenti teorici. Ecco perché gli allievi finivano presto per acquisire quelle abilità che li avrebbero aiutati a diventare a loro volta insegnanti. Forse dovremmo concludere questa discussione sul suo stile con le parole stesse di Gzovskij.

La danza inizia con l'*adagio*.<sup>46</sup> Durante l'*adagio* abbiamo tutto il tempo per controllare lo scorrere del movimento. Per i salti questo controllo deve essere sviluppato. Durante l'*adagio* i danzatori acquisiscono il senso dello spazio, dell'equilibrio e l'*épaulement*.

Non i salti, ma le *glissades*, i *pas de bourrée*, i *faillis* e gli *chassés* danno l'opportunità di trasmettere al pubblico la personalità del danzatore. La danza è arte della transizione. Ecco perché l'*adagio* ha una importanza capillare nell'allenamento quotidiano.<sup>47</sup>

Controllare il corpo e il suo movimento, questa è la danza accademica. Ogni articolazione deve acquisire la capacità di muoversi autonomamente. Il danzatore "sente" durante il suo lavoro: "Questo è il mio piede, la parte inferiore della mia gamba, la mia coscia". Non "tutta" la gamba (il contrasto è quando i ballerini slanciano le loro gambe come delle Tiller girls).<sup>48</sup> La stessa cosa vale per le braccia. Il danzatore sente le dita, la mano, l'avambraccio, la parte superiore del braccio. Il movimento della spalla, le scapole e il collo che insieme danno origine all'*épaulement*.<sup>49</sup>

### **L'insegnamento di Gzovskij: i principi<sup>50</sup>**

Per illustrare gli esempi dell'insegnamento di Gzovskij a Berlino tra il 1926 e il 1936, Lillian Karina individuava quelle peculiarità che permettevano ai suoi allievi di progredire, rapidamente e ciascuno con le sue possibilità nell'arte della danza. Pertanto, non ci sarà una discussione esaustiva di tutti i movimenti alla sbarra e al centro secondo un ordine preciso,

46. «Secondo Gzovskij lo studio della danza classica ha inizio con l'*adagio*» (LK).

47. «Tipico dello stile di Gzovskij era l'uso espressivo dei movimenti "ausiliari". Il ritenuto dei *tombés*, l'accelerando delle *glissades* o dei *pas de bourrée*, persino ogni movimento in bilico tra equilibrio e caduta dipendeva da movimenti successivi» (LK).

48. «O lo "Schwung" (slancio) della tecnica Laban-Wigman» (LK).

49. Viktor Gsovsky, *Vorwort*, «Das Ballett der Hamburgischen Staatsoper», 1969/70, 3, programma: «La propriocezione è la nostra capacità di diventare consapevoli dei movimenti di qualsiasi parte del nostro corpo, grazie alla concentrazione».

50. La terminologia della danza classica qui adottata si riferisce a quella in uso presso la scuola russa.

o un elenco completo degli *enchaînements* di Gzovskij. Questa modalità è stata utilizzata da un piccolo gruppo di lavoro composto da Lilian Karina, che ha spiegato la metodologia e fornito gli esempi degli esercizi di Gzovskij, da Ellinor Larsson, la danzatrice ed insegnante svedese che ha dimostrato gli esercizi e da me, che ho provveduto a metterli su carta. Definiamo concetti generali, come l'*en dehors*, e i temi basilari, come i *corps et bras*. Tuttavia, ai fini di questo articolo, ho effettuato una selezione di alcuni tra gli esercizi preparatori più caratteristici. Successivamente, per ciascun tema, salvo poche eccezioni, ho descritto quegli *enchaînements* che dimostrano le particolari modalità compositive di Gzovskij durante il periodo in questione, concludendo con alcuni suggerimenti che era solito dare ai suoi studenti.

### Esercizi preparatori

Gli studenti di Gzovskij raggiungevano il massimo grado di abilità ed espressione dinamica sulla base di un ricchissimo repertorio di esercizi preparatori al movimento e ai passi, sia alla sbarra che al centro. Questi esercizi non erano basati sul movimento “ginocchico” ma su elementi tratti dal balletto; ogni esercizio preparatorio poteva essere sottoposto a un più complesso processo.<sup>51</sup> Gli studenti si rendevano conto che ogni singola azione conteneva l'essenza di diversi movimenti. Ogni movimento veniva analizzato, scomposto e poi ricomposto. Era sempre importante ricordare la fluidità di ogni movimento, importante nel legato, senza trascurare lo staccato.

### L'*en dehors*

Gzovskij insegnava ai suoi allievi come ottenere il massimo grado di rotazione esterna della gamba, rispettando sempre le proprie possibilità. Stando con i piedi in prima posizione, i ballerini dovevano “sentire” il proprio *en dehors* nel punto d'origine, ovvero nell'articolazione dell'anca, utilizzando le possibilità di mobilitare le altre articolazioni della parte inferiore della gamba, come il ginocchio, la caviglia e il piede.<sup>52</sup> Conoscere i limiti del proprio *en dehors* è altrettanto fondamentale, per ragioni di equilibrio, nelle posizioni in cui il peso del corpo è sostenuto su una sola gamba. Per gli studenti non dotati di una rotazione esterna che arriva nell'articolazione dell'anca a un massimo di 70°, un appoggio ben distribuito sui tre punti del piede può essere basilare ai fini dell'ottenimento dell'*en dehors*.<sup>53</sup> In *Diseases and Injuries of Ballet Dancers*, così scrive Eivind Thomasen, il celebre insegnante del Balletto Reale danese:

Questa capacità dipende dall'elevato grado di rotazione esterna dell'articolazione dell'anca. Nei ballerini la rotazione esterna delle anche deve essere di circa 60-70°. Estendendo il ginocchio, la parte inferiore della gamba viene ruotata esternamente di 5° e la normale articolazione della caviglia ha un asse con rotazione esterna di 15°. Ciò significa che un ballerino con rotazione esterna dell'articolazione dell'anca di 70° è in grado di ruotare la gamba nelle posizioni classiche dei piedi.<sup>54</sup>

50. Era profondamente convinto che la danza classica contenesse tutte le possibilità di movimento del corpo umano. Si alterava molto quando sorprendevo uno dei suoi allievi che si esercitava con movimenti di altre discipline motorie.

51. Poteva accadere che gli studenti di Gzovskij si esercitassero alla sbarra e al centro senza che i piedi fossero completamente “ruotati” in fuori. Gorskij e Golejzovskij, i cui esperimenti coreografici erano già avanzati, utilizzavano movimenti in cui le gambe non erano completamente ruotate in fuori. Per maggiori informazioni cfr. Lilian Karina, David Crawford, *Dansanatomi*, Stockholm, Naturia Förlag, 1990, p. 11, fig. 2.

52. Per maggiori informazioni cfr. Lilian Karina, David Crawford, *Dansanatomi*, Stockholm, Naturia Förlag, 1990, p. 11, fig. 2.

53. Eivind Thomasen, *Diseases and Injuries of Ballet Dancers*, Århus, Universitetsforlaget, 1982, p. 11.

### Esercizi per sviluppare l'*en dehors*

Le classi di Gzovskij iniziavano alla sbarra con *grands pliés* in tutte le posizioni.<sup>55</sup> Prima che eseguissero i *demi-pliés*, Gzovskij voleva che i suoi allievi si concentrassero sulle proprie anche. Il successivo piegamento delle ginocchia era considerato esclusivamente funzionale a una maggiore rotazione. I risultati migliori per l'*en dehors* erano ottenuti grazie a esercizi realizzati con i *demi-pliés* piuttosto che con quelli realizzati con le gambe tese. Un *plié* finalizzato all'aumento dell'*en dehors*, secondo il metodo di Gzovskij, mirava a sfruttare la funzionalità del movimento con specifici stratagemmi didattici. Come ricordava Karina: «Quando iniziai a studiare con Gzovskij nei corsi di base, mi chiese di effettuare un profondo *plié*, cercando di sentire la pianta del mio piede ben distesa sul pavimento. In questo modo, potevo sentire molto bene il mio tendine d'Achille che si distendeva. Solo successivamente mi furono spiegate in modo esaustivo tutte le più sottili sfumature connesse con la flessione del ginocchio sia per la funzione del movimento, sia per lo stile.»<sup>56</sup>

### Osservazioni

Nei *grands pliés* nelle cinque posizioni Gzovskij voleva che i suoi studenti percepissero la sensazione di equilibrio del peso distribuito esattamente tra i due piedi. Ovviamente la quarta posizione richiede la massima attenzione in quanto non è sempre facile distribuire il peso uniformemente su entrambi i piedi incrociati.

Il *rond de jambe*, il primo movimento circolare eseguito alla sbarra, era uno dei migliori movimenti eseguiti con la gamba tesa per sviluppare l'*en dehors*.

Nel *grand rond de jambe* a 90°, per fissare e stabilizzare la rotazione, Gzovskij suggeriva di concentrarsi esclusivamente sull'articolazione dell'anca in relazione a un forte spinta verso l'alto della colonna vertebrale nel momento in cui si sollevava la gamba davanti. Gli alunni imparavano che le loro rotazioni esterne aumentavano gradatamente quando si portava la gamba di lato (mantenendone allo stesso tempo l'altezza). Allo stesso tempo prestavano grande attenzione a mantenere le anche laterali, sentendo sempre il punto centrale del movimento nell'articolazione dell'anca.<sup>57</sup>

Quando si porta indietro la gamba, con il leggero sollevamento della gamba mentre questa passa dalla posizione laterale a quella posteriore, si sente che la rotazione esterna diminuisce (tra le seconde e l'*écarté derrière*). Per aiutare l'anca ad adattarsi alla rotazione esterna della gamba libera e all'inclinazione in avanti del bacino, sono necessari una minima flessione in avanti della parte lombare della schiena e la sensazione di allungamento dei muscoli dell'interno coscia della gamba portante.<sup>58</sup>

55. Gzovskij preferiva le sequenze di *grands pliés* alla sbarra. I *grands pliés* erano esercizi a sé stanti, con un posizionamento specifico del corpo. Potevano essere utilizzati anche come inizio di una *pirouette* o come discesa da un salto.

56. Annotazioni di LK del 1984.

57. «I movimenti dell'articolazione dell'anca sono molto più limitati di quanto possano sembrare. Il movimento dell'articolazione dell'anca in avanti raggiunge un limite di 60 gradi, di lato di 40 gradi e indietro di 15 gradi» (Celia, Sparger, *Anatomy and Ballet*; London, Adam and Charles Black, 1949, p. 26, fig. 10).

58. Il limite dell'*en dehors* nel passaggio dalla seconda alla posizione posteriore sembra essere "neutralizzato" nel *fouetté en dedans (par tour lent)* per un quarto di giro, grazie al cambio di direzione del corpo nel passaggio della gamba libera dalla seconda posizione all'*arabesque*. Nonostante la maggiore difficoltà nel cambiare la posizione del corpo, nel *fouetté en dedans (par tour lent)* l'allievo riesce a evitare quel senso di "frustrazione" percepita nel *grand rond de jambe* quando porta la gamba dalla seconda posizione all'*arabesque*.

È interessante vedere come Gsovsky abbia affrontato tutte le posizioni delle gambe a 90°, prima attraverso il movimento del *développé* e poi attraverso il *relevé lent*, entrambi movimenti di base dell'*Adagio*. Solo per mezzo del piegamento della gamba libera si poteva acquisire le capacità di ruotare in fuori la gamba.

### Esercizi preparatori per il *développé*

Nei seguenti esercizi abbiamo basato i conteggi su una distribuzione uniforme delle battute totali del movimento. Gzovskij spesso aveva bisogno di molti tempi musicali quando voleva fissare la posizione o enfatizzare una posa che dava un'irregolarità al ritmo. La sua scelta ritmica tendeva ad evidenziare quelle posizioni o quei movimenti che risultavano più impegnativi per l'alunno.

Primo esercizio alla sbarra da un *développé* più basso a uno più alto<sup>59</sup>

Cominciare dalla prima o dalla quinta posizione (gamba destra davanti)

1 *retiré* con la gamba destra (punta davanti al ginocchio)

2 portare lentamente la gamba in *attitude devant*

3 stendere la gamba in quarta *devant*

4 chiudere in prima o quinta posizione

Ripetere l'esercizio di lato e poi dietro; ripetere con l'altra gamba

Secondo esercizio alla sbarra

Cominciare dalla prima o dalla quinta posizione (gamba destra davanti)

1 *retiré* con la gamba destra (punta davanti al ginocchio)

2 portare la gamba in *attitude devant*

3-4 stendere la gamba in quarta *devant*

5 portare la gamba in *attitude à la seconde*

6 ritornare in *retiré* (punta davanti al ginocchio)

7-8 stendere la gamba *à la seconde*

1 ritornare in *retiré* (punta dietro al ginocchio)

2 portare la gamba in *attitude derrière*

3-4 stendere la gamba *derrière*

5 ritornare in *retiré* (punta dietro al ginocchio)

6 portare la gamba in *attitude à la seconde*

7-8 stendere la gamba *à la seconde* e chiudere in quinta posizione davanti

Eseguire tutto l'esercizio *en dedans* (chiudere in quinta posizione dietro dopo averlo eseguito *en dehors* e in quinta davanti dopo averlo eseguito *en dedans*).

Terzo esercizio alla sbarra

Cominciare dalla prima o dalla quinta posizione (gamba destra davanti)

1 *retiré* con la gamba destra (punta davanti al ginocchio)

2 portare la gamba in *attitude à la seconde*

3 *grand rond de jambe en dedans* finito in *attitude devant*

4 stendere la gamba *devant* e chiudere in quinta posizione

59. In questo esercizio le posizioni sono scandite dalle fermate, invece di osservare la fluidità del movimento del *battement développé*.



- 5 *retiré* con la gamba destra (punta davanti al ginocchio)
- 6 portare la gamba in *attitude devant*
- 7 *grand rond de jambe en dehors* finito in *attitude à la seconde*
- 8 stendere la gamba di lato e chiudere in quinta posizione dietro
- Continuare l'esercizio *en dedans*

Quarto esercizio alla sbarra

Cominciare dalla prima o dalla quinta posizione (gamba destra davanti)

- 1 *retiré* con la gamba sinistra (punta di lato al ginocchio)
- 2 effettuare un quarto di giro *en dehors* con la gamba destra sino ad arrivare con due mani di fronte alla sbarra
- 3 stendere la gamba *derrière en l'air*
- 4 inclinare la gamba portante indietro stendendo entrambe le braccia, sino ad effettuare con i muscoli posteriori della coscia un leggero *stretching*; continuare a sollevare leggermente la gamba libera indietro
- 5 riportare la gamba portante in posizione verticale, cercando di mantenere la gamba libera alla stessa altezza
- 6 riportare la gamba libera in *retiré*
- 7 effettuare un quarto di giro *en dehors* lasciando la mano destra sulla sbarra
- 8 chiudere la gamba libera in quinta posizione, gamba sinistra davanti
- Ripetere tutto l'esercizio con l'altra gamba

Osservazioni

Questo esercizio è utile per allungare i muscoli posteriori della coscia e la muscolatura della gamba portante al fine di facilitare il sollevamento della gamba libera *derrière*

Quinto esercizio alla sbarra

Cominciare dalla prima o dalla quinta posizione (gamba destra davanti)

- 1 *développé devant* a 45°
- 2 *demi-plié* sulla gamba portante
- 3-4 chiudere in quinta posizione davanti in *demi-plié* e poi stendere entrambe le ginocchia

Eseguire un *battement développé à la seconde*, portare la gamba *derrière*, e poi eseguire il tutto dall'altro lato. Dopo avere eseguito questo esercizio a 45°, ripetere da entrambi i lati a 90°

Osservazioni

Durante il *demi-plié* della gamba portante sollevare la gamba libera corrispondentemente alla profondità del *plié*. Questo movimento è molto utile per far sì che la gamba libera mantenga l'altezza raggiunta quando si atterra da un salto, come in un *grand jeté entrelacé*, un *grand fouetté*, e così via.

**Corps et bras**

Altri esercizi molto importanti che Gzovskij privilegiava erano i *corps et bras* che, come spiega la locuzione includono i movimenti della colonna vertebrale e delle braccia. Questi movimenti estremamente ampi ed espressivi fungevano da preparazione

all'*adagio*. Ovviamente, prima di eseguire movimenti così complessi e strutturati, bisognava garantire la stabilità funzionale di tutto il corpo. La spiegazione di Gzovskij a questo proposito era illuminante. Fin dall'inizio, i suoi studenti comprendevano che la colonna vertebrale veniva mantenuta eretta grazie al lavoro sinergico di tutti i muscoli addominali e spinali. Potevano sentire l'allineamento delle vertebre e l'asse verticale con cui il corpo era diviso in due parti simmetriche. Quello era l'elemento essenziale per ritrovare l'equilibrio.

Gzovskij non dava raccomandazioni speciali per la postura della regione lombare, alla quale prestavano attenzione diversi insegnanti.<sup>60</sup> Una volta raggiunta la stabilità, gli studenti di Gzovskij erano pronti ad affrontare l'ampia gamma di movimenti che coinvolgevano la colonna vertebrale. Si poneva grande enfasi sul fatto che, quando il movimento veniva eseguito con tutto il tronco o con parte di esso, in una data direzione si localizzavano molti riflessi diversi in ciascuna delle diverse parti della colonna vertebrale. Gzovskij spiegava agli studenti quando potevano correre dei rischi e quando invece dovevano fare attenzione.<sup>61</sup> Per i movimenti che coinvolgevano la regione cervicale una grande attenzione era prestata ai movimenti della testa. Gzovskij insegnava che i movimenti della testa dovevano essere eseguiti con cautela, a differenza del movimento estremamente ampio e fluido della regione cervicale. Nell'effettuare i movimenti della testa bisognava essere consapevoli dei movimenti conseguenziali della colonna vertebrale, così come accade per i movimenti dei piedi che aiutano a proteggere le ginocchia e la colonna vertebrale.

#### Esercizi per la testa

Si consiglia di eseguire questi esercizi lentamente e ciascuno con il proprio ritmo. Non sono date indicazioni ritmiche ma solo la successione dei movimenti.

#### Primo esercizio circolare della testa

- 1 abbassare la testa in avanti
  - 2 con un movimento circolare ruotare la testa a destra
  - 3 inclinare la testa indietro
  - 4 con un movimento circolare ruotare la testa a sinistra
- Eseguire l'esercizio a sinistra e poi iniziando da dietro

#### Secondo esercizio circolare della testa

- 1 abbassare la testa in avanti
- 2 muovere la testa di un quarto di giro a sinistra inclinandola leggermente a destra

---

60. A partire dalla codificazione dell'Académie Royale de Danse del 1661, gli insegnanti della danza hanno sottolineato l'importanza della postura della zona lombare e in particolare della separazione tra torace e fianchi, fondamentale per ottenere stabilità ed equilibrio. Questo principio è stato considerato valido fino all'inizio del XX secolo. Anche Cecchetti e Vaganova, come documentato nei loro scritti, prestarono grande attenzione, seppur con diversa enfasi, alla suddetta «forza della colonna vertebrale inferiore».

61. Le tre curve della colonna vertebrale presentano diversi gradi di escursione del movimento. La flessione è più completa nella regione cervicale, toracica e lombare. L'estensione è più facile nelle regioni cervicale e lombare, mentre i processi spinali nella zona toracica la limitano. La flessione laterale è ampia nella regione cervicale e lombare, mentre è limitata nella zona toracica (a causa della presenza delle costole). La rotazione raggiunge il massimo livello nel collo e nel torace ed è notevolmente ridotta nella regione lombare.

- 3 con un movimento circolare continuare a mantenere la testa inclinata a destra sino a che l'orecchio destro non sia sulla spalla destra
- 4 inclinare la testa indietro
- 5 inclinare la testa a sinistra sino a quando l'orecchio sinistro non sia sulla spalla sinistra
- 6 con un movimento circolare muovere la testa di un quarto di giro a destra inclinandola leggermente a sinistra
- 7 raddrizzare la testa

#### Osservazioni

Nel primo esercizio ho preso in considerazione solo due movimenti: inclinazione e rotazione, eseguiti ciascuno singolarmente nella loro massima escursione. Nel secondo esercizio i due movimenti sono stati combinati.

I movimenti della testa in entrambi gli esercizi sono di estrema importanza nella danza classica, allo scopo di controllare tutte le articolazioni del corpo. In questo caso il controllo è sul collo.

Era anche possibile avere una combinazione simile di movimenti per ogni singola parte della colonna vertebrale. Come spiegherò in seguito, si potranno eseguire esercizi per la parte superiore del torace (all'altezza del bordo inferiore della scapola), oppure per la vita e il tronco. Gzovskij richiedeva la massima escursione dei movimenti della parte superiore del torace. Ciò non solo per una migliore estensione delle braccia, ma anche per proteggere, come Karina avrebbe capito più tardi, grazie ai suoi studi di anatomia, la regione lombare, che era coinvolta nel sollevare la gamba libera indietro. Gzovskij usò diverse varianti di esercizi di *corps et bras* alla sbarra e poi al centro nell'*Adagio*.

#### **Corps et bras. Esercizi alla sbarra**

##### Primo esercizio

L'esercizio può iniziare da tutte le posizioni dei piedi (per la seconda posizione non ruotare completamente i piedi)

1-2-3-4 (1-2) flettere il torace in avanti

5-6-6-8 (3-4) estendere il torace indietro; con la gamba destra davanti eseguire un *dégagé devant*

1-2-3-4 (1-2) flettere il torace in avanti

5-6-6-8 (3-4) estendere il torace indietro; con la gamba sinistra indietro (gamba interna) eseguire un *dégagé derrière*

1-2-3-4 (1-2) flettere il torace in avanti

5-6-6-8 (3-4) estendere il torace indietro

Le braccia in questo esercizio eseguono un *port de bras* dalla prima alla terza posizione o dalla prima posizione in *arabesque*.

Con la gamba destra davanti eseguire un *dégagé devant*, gamba sinistra in *demi-plié*

1-2-3-4 (1-2) flettere il torace in avanti

5-6-6-8 (3-4) estendere il torace indietro; con la gamba sinistra indietro (gamba interna) eseguire un *dégagé derrière*, gamba destra in *demi-plié*

1-2-3-4 (1-2) flettere il torace in avanti

5-6-6-8 (3-4) estendere il torace indietro

Con la gamba destra davanti eseguire un *dégagé devant*

1-2 flettere il torace in avanti

3-4 raddrizzare il torace e allo stesso tempo sollevare la gamba destra in avanti ad una delle diverse altezze

5-6-7-8 portare il torace indietro lasciando la gamba libera alla stessa altezza, raddrizzare il torace e chiudere in quinta posizione

Con la gamba sinistra indietro (gamba interna) eseguire un *dégagé derrière*

1-2 Piegare il torace in avanti

3-4 raddrizzare il torace e allo stesso tempo sollevare la gamba indietro in una delle diverse altezze

5-6-7-8 portare il torace indietro lasciando la gamba libera alla stessa altezza, raddrizzare il torace e chiudere in quinta posizione

### Secondo esercizio

Cominciare dalla prima o quinta posizione (gamba destra davanti)

1-2 movimento di preparazione del braccio in seconda posizione (braccio di lato)

3-4 piegare il torace verso la sbarra formando una concavità con la parte superiore del corpo e allo stesso tempo portare il braccio in terza posizione, testa girata a sinistra

5-6 raddrizzare il corpo, abbassando il braccio in seconda posizione

7-8 abbassare il braccio in posizione di preparazione

### Osservazioni

Nel primo esercizio usiamo l'espressione "piegare il torace" sebbene per la prima parte del movimento si tratti in effetti di una inclinazione in avanti di tutto il tronco, almeno fino a che esso non formi un angolo retto con le gambe

Le braccia eseguono di norma un primo *port de bras* durante il piegamento in avanti del torace e l'estensione del torace distribuito nel modo che segue: al momento in cui il torace si piega in avanti passano dalla seconda alla prima posizione; quando il torace si raddrizza passano in terza posizione; durante l'estensione indietro del torace rimangono in terza posizione; quando il torace si raddrizza passano gradatamente in seconda posizione.

Ci possono essere anche altri movimenti per le braccia: quando si estende il torace indietro, Gzovskij raccomandava di tenere le braccia in una terza posizione non troppo allungata per permettere alla parte superiore della schiena di eseguire un movimento più ampio. Per non caricare eccessivamente la regione lombare, il movimento doveva iniziare a partire dalla parte più alta del torace (appena sotto le scapole), che è più mobile rispetto alla parte inferiore. Solo in seguito, il movimento poteva distribuirsi nella parte bassa del torace, usando un piccolo trucco che Karina utilizzava e cioè quello di far slittare la pelvi in avanti in modo tale da non "schiacciare" la regione lombare. Allo stesso modo, per evitare di comprimere le vertebre del collo la testa doveva essere mantenuta ruotata senza abbandonarla durante l'estensione indietro del torace.

Una volta che questi movimenti di piegamento e raddrizzamento del torace sono stati effettuati si può proseguire utilizzando movimenti di rotazione a livello della parte

alta, media e bassa del torace (a livello del tronco), usando combinazioni di movimenti simili a quelli della testa.<sup>62</sup>

*Corps et bras* negli esercizi alla sbarra e al centro

I numeri indicano le sequenze dei movimenti e non il loro ritmo

Primo esercizio

Prima o quinta posizione (gamba destra davanti)

1 portare le braccia dalla posizione di preparazione alla terza

2 ruotare la parte superiore del petto a sinistra abbassando il braccio destro in *allongé devant*, il sinistro in *allongé derrière* (braccia in quarta *arabesque*)

3 raddrizzare il torace chiudendo le braccia in prima o terza posizione

4 abbassare le braccia in prima e poi in posizione preparatoria (se le braccia sono in terza, abbassarle in posizione preparatoria passando attraverso la seconda)

Osservazioni

Lo stesso esercizio può essere eseguito cominciando con il braccio sinistro in terza e il braccio destro in seconda posizione.

Secondo esercizio

Quinta posizione (gamba destra davanti)

1 portare il braccio sinistro in terza e il destro in seconda posizione

2 ruotare la parte superiore del torace a sinistra portando il braccio destro orizzontalmente in *allongé devant* e abbassando il sinistro in *allongé derrière* (braccia in quarta *arabesque*)

3 ruotare la parte superiore del torace a destra, estenderlo indietro e allo stesso tempo sollevare il braccio sinistro passando da sotto sino alla terza posizione, e portare il braccio destro orizzontalmente in *allongé derrière*, la testa leggermente ruotata a sinistra e inclinata indietro (preparazione per *renversé*)

4 raddrizzare il petto e portare le braccia in seconda posizione

5 chiudere le braccia in prima posizione

Osservazioni

Questo esercizio è molto utile per preparare il movimento di *renversé* che Gzovskij usava sia per l'*adagio* sia per l'*allegro*.

### **I conteggi musicali**

Desidero qui sottolineare brevemente che Gzovskij faceva uso di una grande varietà di tempi musicali e ritmi quando creava i movimenti, i passi e gli esercizi. Non ci si annoiava mai nelle lezioni di Gzovskij per la diversità di ritmi che rendeva il movimento ogni volta diverso. Prendo il caso dei *grand battements* (cominciando dalla prima o dalla quinta posizione) e ne mostro gli accenti e i ritmi.

---

62. Per maggiori informazioni sui movimenti del collo e del torace cfr. Lilian, Karina, *Dansen, kroppen, rörelsen*, Stockholm, Prisma Förlag, 1978.

Primo esempio

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  valzer

1 (uno-due-tre) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

2 (uno-due-tre) abbassare lentamente la gamba in prima o quinta posizione

3 (uno-due-tre) pausa

4 (uno-due-tre) pausa

Secondo esempio

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  valzer

1 (uno) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

1 (due-tre) abbassare lentamente la gamba in quinta posizione

Terzo esempio

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  valzer

1 (uno) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

2 (due) abbassare la gamba in quinta posizione

3 (tre) pausa

Quarto esempio

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  valzer

Sul levare (due-tre) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

1 (uno) abbassare in quinta posizione

Quinto esempio

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  valzer

Sul levare (due) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

Sul levare (tre) chiudere in quinta posizione

1 (uno) pausa

Sesto esempio

Tempo musicale  $\frac{2}{4}$  marcia

1 (uno) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

Sul levare (e) chiudere in quinta posizione

Settimo esempio

Tempo musicale  $\frac{2}{4}$  marcia

Sul levare (e) sollevare la gamba a  $90^\circ$  *devant*

1 (uno) chiudere in quinta posizione

Osservazioni

Questi sono tra i numerosi esempi dei tempi musicali e dei ritmi che Gzovskij creava non solo per *il grand battement* ma anche per tutti i movimenti e passi della danza classica.

Con gli stessi ritmi qui riportati *il grand battement* può terminare ogni volta nelle posizioni di *retiré* e di *grand battement développé*.

Come si è visto nel primo esempio veniva favorita la chiusura lenta in quinta posizione. Gzovskij applicava questa soluzione per preparare una discesa in modo soffice e fluido da un grande salto. Nello scendere da un grand *jeté entrelacé*, per esempio, Gzovskij suggeriva di “sentire” il passaggio graduale e continuo “attraverso” tutte le articolazioni del piede e della gamba (punta, avampiede, tallone, ginocchio e anche). Pretendeva che questi movimenti fossero eseguiti il più possibile *au ralenti*. Questo espediente dinamico, di grande effetto, quanto altrettanto di grande complessità, dava allo studente la possibilità di comprendere gli obiettivi del movimento, con una visione quanto mai ampia del panorama abbracciato dalla danza.

### L'Adagio

Gli adagi che Gzovskij componeva erano combinazioni per sviluppare la postura e la resistenza di tutto il corpo in movimenti e pose. Erano anche dei piccoli capolavori coreografici. Non erano effettivamente delle vere e proprie variazioni, ma piccoli studi come quelli che Czerny compose da brani di Chopin. Erano inclusi anche i movimenti delle braccia studiati alla sbarra, che Gzovskij chiamava *corps et bras*.

Negli esercizi di Gzovskij le braccia erano molto allungate con movimenti che cominciavano dall'articolazione della scapola (un aspetto che Gzovskij condivideva con Cecchetti).<sup>63</sup> Ma potevano anche essere accorciate (Gzovskij amava i contrasti) se richiesti dalla funzionalità del movimento (come si è visto per i *corps et bras*), dal tempo musicale o dalla espressività dell'intero passo, in breve, dallo stile.

I passaggi da posa a posa erano molto intricati, conferendo variazioni dinamiche ed espressive. Erano inseriti frequentemente dei *grands pliés*, finiti in una grande posa o in una preparazione per un *tour* in una grande posa. Gli adagi erano realizzati anche con molti *grands ronds de jambe, fouettés e renversés*. L'inserimento di grandi salti (come un grand *jeté entrelacé* o un *saut de basque*) richiedeva un considerevole controllo e rendeva l'*adagio* forte e dallo stile deciso. L'uso frequente e variato di passi ausiliari come i *pas de bourrée, chassé, failli, tombé, piqué* o *posé* contribuiva a creare delle connessioni vivaci ed inaspettate. Tutte le sfumature dei movimenti erano attentamente studiate. Prima di eseguire un *failli* finito in quarta posizione avanti, la gamba dietro doveva essere sollevata un pochino più in alto prima di passare nella posizione richiesta; questo creava delle connessioni fluide e soffici. Quando si doveva eseguire un *piqué*, la gamba libera doveva cominciare con un piccolo *développé* dalla quinta posizione e mai con la gamba tesa, fatto che avrebbe conferito al movimento una certa rigidità.

### L'Allegro

#### *Sauter sans sauter*

Questi passi sono caratterizzati da un salto che dipende come sensazione ancora dal radicamento nella terra; è necessario elevare solo quel tanto che basta a stendere le punte, che devono essere lasciate a “brucare il terreno”, per così dire. Questi esercizi sono molto

---

63. Gzovskij richiedeva ai suoi studenti movimenti estremamente ampi e fluidi delle braccia e della parte superiore del corpo, che si adattavano alle loro diverse altezze e forme del corpo. Kari Sylvan, nel corso di una intervista rilasciata a Francesca Falcone e Lilian Karina a Stoccolma il 23 settembre 1998, ricordava che Gzovskij aveva braccia molto lunghe ed espressive. Sylvan, allora direttrice della Danshögskolan di Stoccolma e allieva di Karina, aveva anche studiato per brevi periodi alla fine degli anni Cinquanta con Gzovskij a Zurigo e a Parigi.

utili per acquisire al massimo forza nelle caviglie e nelle articolazioni dei piedi.

I *sauter sans sauter* sono preparati alla sbarra con movimenti specifici come i *battement tendu*, *battement jeté* e i *battement frappé*<sup>64</sup> e con esercizi preparatori dei quali si daranno alcuni esempi più avanti. Gli esercizi per sviluppare la sensibilità dei piedi a contatto con il pavimento dotano i piedi, per usare una metafora, di un altro paio di occhi.<sup>65</sup>

Esempio di esercizi preparatori per i piedi

Prima o quinta posizione (gamba destra davanti); entrambe le mani posate sulla sbarra.

1 *dégagé à la seconde* con la gamba destra

2 passare in un'ampia seconda posizione

3 sollevarsi sulle punte

4 piegare entrambe le ginocchia

5 stendere le ginocchia

6 scendere morbidamente dalle punte posando i talloni sul pavimento

7 spostare il peso sulla gamba sinistra, lasciando la destra *pointe tendue*

8 chiudere il piede nella posizione di partenza.

Osservazioni

Nel sollevarsi e abbassarsi dalle punte si deve avere la sensazione di articolare distintamente ogni parte del piede.<sup>66</sup> Una buona occasione per acquisire forza nei piedi è nel momento in cui si passa dalla seconda posizione sulle punte con le ginocchia piegate alla seconda posizione con le ginocchia tese. Le punte, al massimo della loro estensione durante l'esercizio con le ginocchia piegate, dovrebbero mantenere la posizione ben spinta in fuori del collo del piede nel mentre si distendono le ginocchia.<sup>67</sup>

Al *sauter sans sauter*, forte e molto veloce, si unisce un altrettanto veloce *plié*. Il *plié* di Gzovskij aveva diversi gradi di profondità legati alla dinamica dello scatto. Un salto veloce con poca elevazione ha bisogno di un *plié* corto. La sua struttura era usata in forte connessione con il passo perché ne determinava l'inizio e la fine. Ciò non significava che il *plié* non potesse essere eseguito in questo caso con la sua massima profondità. Bisognava essere consapevoli che il *plié* in questo caso acquisiva una propria autonomia,

---

64. Gzovskij faceva eseguire ai ballerini *battements frappés* con tre diverse altezze delle posizioni di *cou-de-pied*: con le dita dei piedi appoggiate sul pavimento; con il piede completamente teso e le dita che sfiorano il pavimento; e, una posizione più alta, con la punta appoggiata sul malleolo della gamba portante. È chiaro che i *battements frappés* che partono da queste diverse altezze di *cou-de-pied* servono come preparazione a tre diversi livelli di salto; per il *sauter sans sauter*, i *battements frappés* partono dalla posizione di *cou-de-pied* con le dita dei piedi appoggiate a terra (cfr. posizione di *cou-de-pied* di Cecchetti), per poi estendere la gamba libera di lato, sollevata di circa 10 cm dal pavimento.

65. Questa sensibilità propriocettiva va particolarmente stimolata quando il danzatore deve spostarsi nel buio di scena in palcoscenico.

66. Questa risalita sulle punte è caratteristica della scuola francese. L'altro procedimento, che prevede una risalita sulle punte con un piccolo sbalzo, appartiene al metodo Cecchetti.

67. I particolari che riguardano questi esercizi che trattano l'elevazione sulla punta fanno parte in effetti dell'insegnamento di Karina piuttosto che di quello di Gzovskij, che come detto, almeno nella sua prima fase berlinese dell'insegnamento a cui si riferisce Karina, non faceva uso di uno studio dedicato esclusivamente alle punte.



separata dal contesto del passo in questione.<sup>68</sup>

Gzovskij amava, come ho più volte detto, i contrasti.<sup>69</sup> Egli usava diverse velocità per uno stesso *enchaînement*, affermando che il nucleo della danza era contenuto esattamente nel momento di passaggio tra il lento e il veloce. Gzovskij spesso iniziava l'*allegro* con due passi di base, la *glissade* e il *petit jeté*. Rispetto all'*assemblée*, il *petit jeté* a suo avviso conteneva un meccanismo più semplice e naturale. Era questo il passo che, in ordine di difficoltà, doveva essere insegnato subito dopo avere appreso un salto “da due su due piedi”, come lo *changement*. Il *petit jeté* era più vicino, nella sua struttura dinamica, alla corsa che prevede il passaggio di peso da un piede all'altro. Riteneva che l'*assemblée* fosse un passo dotato di una struttura fortemente complessa. Specialmente nel momento in cui i due piedi arrivano insieme in aria nella quinta posizione per poi atterrare sul pavimento. Gzovskij definiva questo momento come una sorta di “blocco costrittivo”.

#### Primo esercizio al centro

Iniziare con l'esecuzione di tre *glissades* e di uno *changement*, ripetuto anche con l'altra gamba. Di seguito. Ripetere sostituendo un *petit assemblé* con lo *changement*. Continuare eseguendo tre *glissades*, variando il finale con *petit jeté*, *pas de bourrée*, *glissades-dégagé-pas de bourrée*, o *pas de chat-pas de bourrée*.<sup>70</sup>

Primo *enchaînement* (per “punto” ci si riferisce ai numeri dati nell'orientamento della sala di Vaganova)

1-2 *échappé* in quarta posizione *croisée* finito in quinta posizione, gamba destra davanti (punto 8)

3-4 *échappé* in seconda posizione *en face* finito in quinta posizione, gamba sinistra davanti (punto 2)

5-6 *échappé* in quarta posizione *croisée* finito in quinta posizione, gamba sinistra davanti (punto 2)

7-8 *échappé* in seconda posizione *en face* finito in quinta posizione, gamba destra davanti (punto 3)

1-2 *échappé* in quarta posizione *effacée* finito in quinta posizione, gamba destra davanti (punto 2)

3-4 *échappé* in seconda posizione *en face* finito in quinta posizione, gamba sinistra davanti (punto 3)

5-6 *échappé* in quarta posizione *en face* finito in quinta posizione, gamba sinistra davanti (punto 4)

68. Ad esempio, in una serie di *enchaînements* eseguiti con il principio del *sauter sans sauter*, in qualsiasi tempo, il terzo cambio può terminare con un *plié* più profondo per riempire la quarta pausa. Questo *plié* acquisisce una sua specificità nel contesto della sequenza e Gzovskij sosteneva che non avesse alcuna relazione con la dinamica dei passi precedenti e successivi.

69. Per dare vivacità al movimento variava la velocità della musica o dimezzava la durata del movimento all'interno di un *enchaînement*. Kari Sylvan mi ha confessato che quando Gzovskij componeva un *enchaînement*, voleva che questo fosse eseguito a tre velocità diverse: media, veloce e lenta (intervista rilasciatami a Stoccolma il 28 settembre 1998).

70. Il *pas de chat* con entrambe le gambe piegate in aria, in questo caso va eseguito senza un vero e proprio salto. Per eseguirlo correttamente “*sans sauter*”, bisogna affidarsi alla sensazione di gravità senza sollevare il bacino come in un salto normale. Le *glissades* possono essere eseguite anche nelle direzioni *croisées* ed *effacées*.

7-8 *échappé* in seconda posizione *en face* finito in quinta posizione, gamba destra davanti (punto 5)

Continuare per altre sedici battute per completare il giro a destra. Nell'ultimo *échappé* in seconda posizione, finire di fronte al punto 8, gamba destra davanti.

#### Osservazioni

La caratteristica di questo *enchaînement* non consiste nella varietà dei passi ma nel continuo cambio di direzioni. Una *sissonne fermée* può sostituire l'*échappé* negli *épaulements effacés* e *croisés*. Questo *enchaînement* può essere eseguito con *sissonnes* ed *échappés* sulle punte.

#### Secondo *enchaînement*

Tempo musicale 2/4

Quinta posizione (gamba sinistra di fronte)

1-2 *échappé* in seconda *en face* finito *sur le cou-de-pied*, piede destro dietro (punto 2)

3 *pas de chat* finito in quinta posizione, piede destro davanti (punto 8)

4 *pas de bourrée* iniziando con la gamba destra tesa, con cambio di piedi, finita in quinta posizione *plié*, gamba destra davanti (punto 8)

5 *petit pas jeté* con la gamba sinistra di lato venendo in avanti, finito con il piede destro *sur le cou-de-pied* dietro (punto 2)

6 *temps levé en tournant battu* finito *sur le cou-de-pied* con il piede destro davanti (punto 8)

7 *assemblé* in avanti con il piede destro in *croisé* finito in quinta posizione con la gamba destra davanti (punto 8)

8 *changement* finito in quinta posizione con la gamba destra davanti (punto 2)

1 *glissade* di lato senza cambiare i piedi (punto 1)

2 *cabriole à la seconde en face* con la gamba destra finita con la gamba destra *sur le cou-de-pied* dietro (punto 1)

e 3 *coupé* con la gamba destra e *assemblé* avanti in *croisé* con la gamba sinistra finita in quinta posizione con la sinistra davanti (punto 2)

e 4 *assemblé* con la gamba destra di lato venendo in avanti finendo in quinta posizione con la gamba destra davanti (punto 8)

5-6 *sous-sous* (punto 8)

7-8 una o due *pirouettes en dehors* finite in quinta posizione con la gamba destra dietro (punto 2)

#### Osservazioni

Mi rendo conto che questi due esempi non possono che dare una remota idea dell'inesausta creatività di Gzovskij nel comporre i suoi *enchaînements*. Gli intrecci estremamente variati dei passi stimolavano velocità e destrezza negli studenti, che sviluppavano una personale attitudine alla composizione, in modo creativo e sistematico al contempo. Gzovskij amava accompagnare i suoi *enchaînements* con mazurke polacche, specialmente di Chopin. Un passo che adattava spesso per questa musica era il *pas de basque par terre* durante il quale enfatizzava il *demi-rond de jambe* sul battere del primo tempo. I ports de bras che si accompagnavano a questi passi erano appartenenti allo stile *demi-caractère*

(un braccio piegato con la mano su un fianco con l'altro che effettua un port de bras di preparazione dalla prima alla seconda posizione). Per questo passo è significativo accentuare l'opposizione tra le spalle e le anche (*épaulement*).

Esempio di un *enchaînement*

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  mazurka

Quinta posizione (piede destro davanti)

1-2-3 con la gamba destra *pas de basque par terre en dehors* finito in quinta posizione con la gamba sinistra davanti (punto 2)

1-2-3 con la gamba destra *pas jeté* di lato venendo in avanti poi con la gamba sinistra coupé dietro e con la destra *assemblé* in *croisé* davanti finito in quinta posizione con la gamba destra davanti (punto 8)

1-2-3 con la gamba destra *pas jeté* di lato, andando indietro, finito *sur le cou-de-pied* con il piede sinistro davanti (punto 2), con la gamba sinistra *chassé* di lato en face, con la gamba destra *pas de bourrée* con le gambe tese finito in quinta posizione con la gamba destra davanti (punto 8)

1-2-3 con la gamba sinistra *assemblé* di lato venendo in avanti finito in quinta posizione con la gamba sinistra davanti (punto 2), *sissonne simple en tournant en dehors* (punto 2).

### **Passi di grande sbalzo**

Il fatto che sono passata dai passi che “sfiorano il terreno” ai grandi salti dotati di un grande slancio non comporta il fatto che Gzovskij non utilizzasse i salti di medio e grande sbalzo. Il mio obiettivo era selezionare solo quegli esercizi che avevano un approccio particolare al suo insegnamento.

Gzovskij sapeva come dare a ciascuno dei suoi studenti gli strumenti per acquisire un preciso slancio dinamico per i salti, sia che questi fossero eseguiti sul posto che in movimento. All'inizio non voleva che questi movimenti fossero eseguiti con perfezione formale, se ciò finiva con l'inibire l'impeto del salto. I suoi allievi assorbivano la qualità dello sbalzo in una sorta di riflesso incondizionato. Erano curiosi e allo stesso tempo desiderosi di provare l'ebbrezza del viaggio dello sbalzo.

La scuola a Fasanenstrasse non era adatta ai grandi movimenti nello spazio, che si limitavano a pochi passi lungo la diagonale. Quando la classe era molto affollata, i grandi salti venivano eseguiti sul posto.

### **La stabilità nella *pirouette***

Quando l'allievo riusciva a terminare una *pirouette* con il piede della gamba portante esattamente dove si trovava all'inizio, Gzovskij riteneva che fosse stato raggiunto il picco della stabilità.<sup>71</sup> Come al solito, spiegava i modi funzionali e concisi attraverso cui ottenere un buon giro. Fondamentale era la consapevolezza del proprio allineamento verticale e della divisione del corpo in due parti simmetriche. La prima sensazione nel giro era quella

---

71. In questo modo Gzovskij insegnava l'uso dello spazio per eseguire i passi richiesti nella sala o sul palcoscenico. Questo era utile quando i ballerini dovevano muoversi insieme in uno spazio estremamente limitato.

di spingere indietro la metà del corpo che imprime lo slancio al giro e portare avanti l'altra metà. Le braccia svolgono un compito essenziale, poiché devono contribuire alla forza centrifuga in opposizione a quella verticale. Gzovskij non voleva che i suoi allievi perdessero il senso della forma. Dovevano mirare innanzitutto a liberarsi dalle resistenze e dalle paure. Solo in questo modo il movimento poteva diventare parte dell'esperienza motoria dei ballerini. I ballerini dovevano incuriosirsi e abbandonarsi al brivido di una sensazione nuova quanto emozionante, come quella che si prova quando si va per la prima volta sott'acqua.

#### Osservazioni

Gzovskij aveva due stratagemmi per i suoi allievi. Il primo riguardava la posizione di *retiré*, che doveva essere raggiunta in modo molto dinamico, come se si trattasse quasi di un'esplosione.<sup>72</sup> Il secondo era il momento della discesa che doveva passare attraverso tutte le articolazioni dei piedi, quelle del ginocchio e dell'anca, con la gamba libera che raggiungeva la sua posizione solo alla fine.

Il movimento della testa doveva essere associato alla qualità del movimento: veloce e in anticipo col movimento nella *pirouette sur le cou-de-pied*, con un movimento integrato nei *tours* nelle grandi pose.

#### *Enchaînements con tours*

Queste combinazioni venivano eseguite di norma in diagonale. Gzovskij non era particolarmente amante degli esercizi basati sulle ripetizioni di uno stesso passo. Invece di passi ripetuti (ad esempio i *tours fouettés*) preferiva concentrarsi su passi variati e intrecciati tra loro in modo fluido.

#### Esempio di un *enchaînement*

Tempo musicale  $\frac{3}{4}$  valzer

1-due-tre *tour piqué en dedans*

2 *tour piqué en dedans*

due *coupé* dietro e  $\frac{1}{4}$  di giro nella grande posa *effacée* davanti (punto 2)

tre *tombé* in avanti in quarta posizione *effacée*, gamba sinistra tesa

3-due-tre  $\frac{1}{4}$  di giro *en attitude* (con il torace ben ruotato ed esteso indietro, cioè *renversé*)

4-due-tre *tombé* di lato (punto 4), *pas balancé en tournant* e ritornare di fronte al punto 8, pronti per ricominciare la sequenza di nuovo.

#### Osservazioni

Questa ultima sequenza era utile per preparare gli allievi ad eseguire dei piccoli *manèges* attorno al proprio partner, come spesso richiesto nei passi che si eseguono in un *pas de deux*.

---

72. Un modo altrettanto "esplosivo" di salire sulle punte ("come un colpo di rivoltella") fu adottato più tardi da Balanchine. Cfr. Suki Schorer, *Balanchine Pointework*, New York, Society of Dance History Scholars, 1995, p.18.

Per concludere, Lillian Karina così riassumeva alcuni punti principali che rendevano l'insegnamento di Gzovskij tanto speciale.

Il corso di studi con Viktor non prevedeva alcuna formazione secondo un programma definito, semmai esattamente il contrario: Gzovskij era contrario a tutto ciò su cui era fondato il metodo Vaganova. I fondamenti del suo insegnamento poggiavano su quel potenziale che poteva sprigionarsi dalle scuole professionali e private a lui contemporanee e sulle capacità del singolo studente, compresi i professionisti che frequentano le sue lezioni ad ore. Il metodo di Viktor era dettato da condizioni generali che gli erano state imposte. Ma allo stesso tempo erano condizioni basate su proprie convinzioni artistiche. Tutto questo non aveva molto a che fare con guerre e rivoluzioni, ma con l'evoluzione generale in Germania e all'interno della danza e delle rivoluzioni pedagogiche in ogni settore.

1. Lo studio della danza classica non deve necessariamente iniziare in tenera età (cioè da bambini), poiché il metodo di Viktor consentiva agli adulti di iniziare lo studio della danza classica. Con questo intendo, se ricordo bene, non solo i ballerini dilettanti, ma ancor più i ballerini professionisti che erano stati formati in altri stili, in particolare Laban e Wigman.

2. Durante il periodo a cui mi riferisco (dal 1926 al 1936 circa), il metodo di Viktor era rivolto sia agli uomini che alle donne. I suoi *études* erano composti tenendo in mente come obiettivo l'ottenimento del successo artistico e della assunzione di rischi che venivano affrontati da donne e uomini in modo paritario. Erano composti tenendo conto di una sorta di principio basato sull'androginia, se messo a confronto con l'insegnamento di Duncan in cui i ragazzi erano esclusi.

3. Riconosco che la diminuzione della rotazione esterna (*en dehors*) è il risultato di queste aspirazioni e obiettivi.

4. L'aumento del raggio di movimento nelle articolazioni delle anche e delle braccia e la spiegazione delle possibilità di movimento nella colonna vertebrale (compreso il collo), sono elementi tipici anche dello stile e del modo di esprimersi artisticamente di Gzovskij, a partire dal suo tentativo di rinverdire il balletto classico.

5. A tutto ciò bisogna aggiungere il riconoscimento dell'equilibrio tra forma e funzione, l'impegno verso movimenti liberamente efficaci e contemporaneamente l'adesione alle rigorose esigenze dello stile.

Le varie gradazioni di profondità dei *pliés* a paragone con quelle dei *demi-pliés*.

Le varie *arabesques effacées* e *attitudes*, non solo definite dalle leggi della prospettiva, ma che trovano una loro definizione espressiva nella stasi come nel movimento.

Il flusso di movimento e il consapevole spostamento del peso del corpo

L'importanza della ripetizione per sviluppare il senso di consapevolezza profonda del proprio corpo che è chiamata "propriocezione".

### Ringraziamenti

Questo articolo è il culmine di un lungo progetto che si è potuto realizzare solo grazie alla dedizione e alla collaborazione con Lillian Karina, le cui spiegazioni, i cui suggerimenti e il cui instancabile incoraggiamento e supporto ne hanno reso possibile la pubblicazione. Ho anche un grande debito di gratitudine verso il Professor Bengt Häger, che sostenne personalmente la mia ricerca, e la Fondazione Carina Ari di Stoccolma, che mi

assegnò due borse di studio nel 1995 e nel 1996 per ricostruire l'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino. Desidero anche ringraziare Frank Manuel Peter che mi ha fornito alcune fonti stampate conservate nel Deutsches Tanzarchiv di Colonia riguardanti l'incarico di Gzovskij come direttore del ballo a Monaco e a Düsseldorf; Elisabeth Souritz, per le informazioni su Klavdija Isatčenko; Michael Heuermann, per alcuni dettagli sulla vita di Tat'jana Gzovskij.

Lillian Karina ringrazia Boris von Düren (Boris von Düren de Marvé, il ballerino e maestro di ballo tedesco alla Staatsoper di Berlino, il Teatro Reale dell'Opera e il Balletstudio di Stoccolma), uno studente di Gzovskij a Parigi che ammirava molto il suo insegnamento, per averla incoraggiata e aiutata a riportare alla memoria Viktor e Tat'jana. Entrambe desideriamo ringraziare Ellinor Larsson, un'allieva di von Düren, per essersi spesa nel dimostrare praticamente gli esercizi tratti dall'insegnamento di Gzovskij.





**AIRDanza**  
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

