



Distanze digitali nella danza disegnata. Schemi sulle coreografie dei *Ballets Russes*

Starlight Vattano

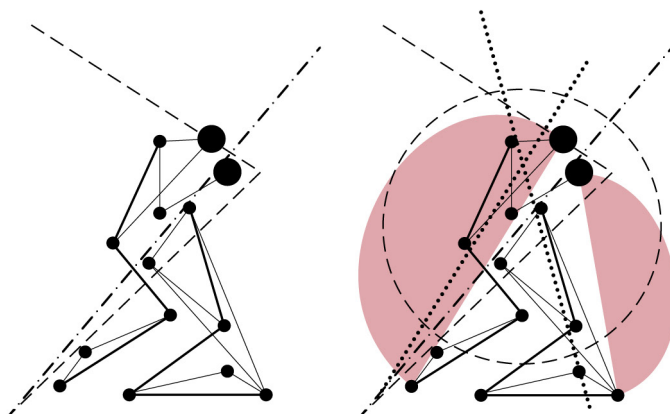
Abstract

Luoghi irreali, esotici e idilliaci, distanti nel tempo, sono gli spazi raccontati per mezzo di scenografie e costumi messi in scena dai *Ballets Russes* in una stagione dell'arte in cui il fascino persuasivo dell'orientale e le sinuose linee art nouveau suggellano il loro connubio già rivolto a un'imminente rivoluzione artistica, politica e sociale. L'articolo propone una lettura grafica di alcuni dei territori astratti rappresentati durante i venti anni di esistenza della compagnia. Spazi pagani e dionisiaci che colmano distanza temporali attraverso la compresenza in scena di danzatori e opere di artisti del calibro di Natalia Goncharova, Pablo Picasso, Anna Pavlova e di molti altri. L'onere imprenditoriale intrapreso da Sergei Diaghilev è manifesto dell'avventura creativa, della responsabilità nazionalistica e dell'ambizione alla sensualità estetica che avrebbero trovato sede nella stagione teatrale russa.

La letteratura scientifica propone un'ampia gamma di testi sulla compagnia e sulle figure di spicco che ne hanno definito la storia, tuttavia ancora carente risulta l'aspetto relativo alle questioni grafiche atte a fare luce sulle relazioni tra la struttura e l'evoluzione dei movimenti. I linguaggi figurativi rintracciati nell'articolo riguardano le direttrici, le geometrie, le forme dinamiche attraverso le quali si configurava la tattilità coreutica dei *Ballets Russes*, fornendo un'analisi grafica che permette di leggere alcune delle possibilità del disegno del movimento.

Parole chiave

analisi grafica del movimento, schema, danza, Ballets Russes, coreografia.



La Chatte, coreografia di G. Balanchine (1927), ri-disegno dello schema dei movimenti (elaborazione grafica S.Vattano).

I Ballets Russes. Cenni storici

La prima scuola di danza a Mosca fu aperta nel 1773 [Andréevskaïa, Smirina 1998], annoverando tra i professori Filippo Beccari e Leopold Paradisi. Nel XIX secolo la danza russa sarà foriera di nuove tendenze coreografiche e di nuovi metodi pedagogici. Tra i fondatori, i migliori coreografi dell'epoca tra cui Franz Hilferding, Gasparo Angiolini, Charles Le Picq, Giuseppe Canziani e il grande riformatore della danza teatrale Jean-Georges Noverre.

Tra il XVIII e il XIX secolo il balletto russo stava già configurando tutte le tappe di sviluppo del balletto mondiale, anche se, ancora nel XVIII secolo si trattava di uno degli elementi che caratterizzavano la struttura dell'opera, che poteva contribuire ad accentuare l'azione teatrale fungendo da intermezzo tra due atti: sarà necessario attendere fino al 1760 affinché si venga a definire come genere indipendente. Il cuore dell'azione teatrale è generalmente rappresentato dalla narrazione del rigore principesco, l'eroe con il suo destino, le sue emozioni, le sue aspirazioni, guidato dall'irresistibile passione per la ragione e il dovere, quei principi fondamentali del teatro classico rintracciabili dunque nel balletto eroico e tragico. Alla fine del XVIII secolo si stavano già formando numerose compagnie teatrali in Russia.

Al contempo si venne a configurare una sostanziale differenza tra le questioni teatrali di San Pietroburgo, fortemente influenzate dalle tendenze europee, aristocratiche e quelle di Mosca, prevalentemente patriarcali, tradizionalmente folkloristiche. Con Alexéi Titov, Catarino Cavos e Frederick Scholz il balletto russo assistette alla sua fioritura, il ballerino e coreografo Ivan Walberg mirò infatti a realizzare il connubio tra lo stile interpretativo russo, la pantomima drammatica, il virtuosismo tecnico del balletto italiano e il rigore formale dell'ecole francese. Quello del melodramma divenne il genere preponderante, Walberg infatti mise in scena storie di persone ordinarie, con le loro passioni, i loro problemi e i loro amori non più quindi legate soltanto alle gesta eroiche di figure fantastiche di mondi irreali completamente distaccate dalla realtà.

La letteratura, la pittura e il teatro stavano volgendo lo sguardo verso un realismo latente di nuovi valori estetici e l'opera del coreografo Marius Petipa, che racconta di safari in Africa con *La Fille du Pharaon* nel 1862, dell'*Ingenioso hidalgo Don Chisciotte* nel 1869, della caccia alla tigre e dei giardini di palazzo del Rajah in *La Bayadère* del 1877 dovrà oltrepassare le



Fig. 1. C. Korovine, scenografia per il balletto *Don Chisciotte*, 1865. Coreografia di M. Petipa.

sue innovazioni ballettistiche in favore di audaci identità estetiche che segneranno un punto di svolta per il balletto.

Le prime riforme approderanno nella dimensione teatrale russa con i due coreografi Michel Fokine a San Pietroburgo e Alexandre Gorsky, a Mosca, intervenendo quest'ultimo sulla versione piomburghese de *La Belle au bois dormant*, nel 1898 e su una versione rinnovata del *Don Chisciotte* di Petipa (fig. 1) facendo appello al lavoro scenografico di Constantin Korovine e di Alexandre Golovine.

Il processo psicologico che legava i personaggi alle danze nelle scenografie di Gorsky è stato utilizzato anche in *Salammbô* concepito sulla base del romanzo storico di Gustave Flaubert; si trattò della produzione di numerosi effetti scenici che contribuirono a dare forma a una "sinfonia di colori e movimenti" [Andréevskaïa, Smirina 1998, p. 54]. La magnificenza dei gruppi pittoreschi ed esotici acui lo splendore di una Cartagine soggetta alla crudeltà di un tiranno; alla fredda sontuosità narrata faceva da contraltare la libertà plastica della dea Tanit che abbandonava il linguaggio accademico per combinare danza e pantomima.

Quando nel 1904 Isadora Duncan svolse una tournée in Russia, portando la sua danza libera sui palchi di Mosca e San Pietroburgo condannando i cliché del balletto tradizionale, Mikhail Fokine non esitò ad accogliere nel suo ideale estetico l'arte della Grecia antica, anche se la sua ricerca incorporò molteplici stili e linguaggi differenti: dall'arte antica nell'*Eunice* (1907), ai bassorilievi egiziani per *Une Nuit d'Egypte* (1908), fino al tradizionale ballo romantico de *Les Sylphides* (1907). Ma fu l'incontro con Alexandre Benois a contribuire in maggior misura all'abbandono dell'accademismo classico. Nel 1898, insieme a Sergei Diaghilev, Benois aveva fondato *Mir Iskousstva* (Il mondo dell'arte) [1], proclamando la formazione di una nuova cultura rivolta che, oltre all'antichità ellenica, guardava alla storia egizia, all'esotismo orientale, all'arte francese tra il XVIII e il XIX secolo e al teatro popolare russo. Nel 1909 fu presentata a Parigi per la prima volta la *Nouvelle Vague*, nell'ambito delle *Saisons Russes*, organizzate dal critico d'arte ed ex funzionario dei teatri imperiali Sergei Diaghilev. L'opera classica russa entrava così nel teatro parigino, le tournée erano precedute da mostre di pittura e concerti di musica che portarono alla ribalta compositori come Serge Rachmaninov e Fedor Chaliapine. La letteratura, la poesia, la pittura, la musica e il teatro subirono il fascino delle *Saisons Russes* che esercitarono una forte influenza sull'arte di tutto il mondo, favorendo lo sviluppo della compagnia di Diaghilev parallelamente in Russia e in Europa (figg. 2, 3).

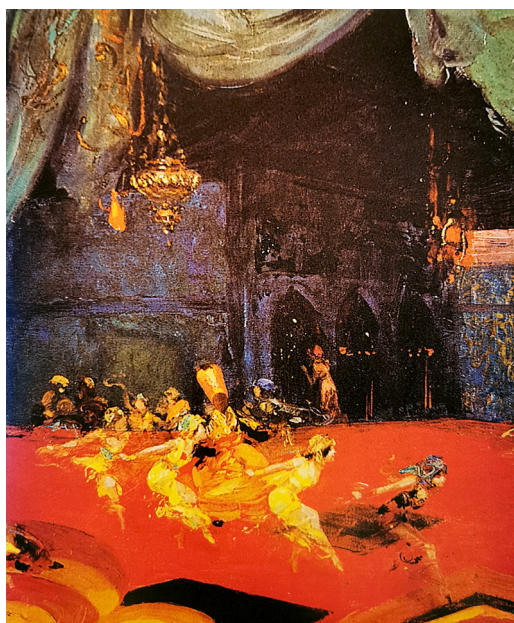


Fig. 2. Scenografia di L. Bakst per *Shéhérazade*, 1910. Coreografia di M. Fokine.



Fig. 3. Anonimo, V. Nijinskij in *Shéhérazade*, 1910.

La riforma del balletto nel XX secolo

La stagione dei *Ballets Russes*, nel 1909, rivelò al pubblico occidentale le nuove tendenze dell'arte coreografica, nella quale l'armonioso apporto della musica e della scenografia nella danza, concorse ad accentuare l'apporto emotivo dell'azione teatrale, la ricchezza coloristica dei tessuti e la raffinatezza fantastica della composizione scenografica. Diaghilev iniziò a trovare desueti gli allestimenti pittoreschi di Fokine, che nel 1912 non era più l'unico coreografo dei *Ballets Russes*, Vaslav Nijinsky a poco a poco avrebbe preso il suo posto, lo stesso anno con *L'Après-midi d'un faune* (fig. 4) e l'anno successivo con *Sacre du printemps* [Spencer 1974]. Appassionato di pittura francese, in particolar modo attratto dall'opera di Paul Gauguin, volse il suo interesse a nuovi canoni di espressione plastica che sarebbero



Fig. 4. L. Bakst, V. Nijinsky in *L'Après-midi d'un faune*, 1912.

Fig. 5. N. Goncharova, costume per San Marco in *La Liturgie*, 1915.



sopravvissuti per decenni. Nonostante la rottura di Diaghilev con Fokine, il succedersi della Prima Guerra Mondiale e il trasferimento della compagnia in Svizzera, l'impulso creativo persistette, infatti i *Ballets Russes* videro la collaborazione di artisti come il ballerino Léonide Massine, i pittori Natalia Goncharova e Mikhail Larionov e il compositore Igor Stravinsky. Tra il 1916 e il 1917 fu messa in scena una nuova produzione, *Parade*, che fece il giro di tutta l'Europa, con il contributo di Jean Cocteau e Pablo Picasso, il quale si era occupato sia delle scenografie che dei costumi. Da questo momento in poi i *Ballets Russes* furono guidati da concezioni moderniste, profondamente radicate nei dettami delle avanguardie artistiche occidentali movimenti (fig. 5).

Il balletto russo divulgò il proprio repertorio nel mondo soprattutto sotto la direzione di Léonide Massine, principalmente a Monte Carlo, di Bronislava Nijinska e di Georges Balanchine, negli anni successivi, negli Stati Uniti, a New York. L'abolizione del regime autocratico nel febbraio del 1917 fu accolta con grande entusiasmo dai circoli artistici, ma la Rivoluzione d'Ottobre li gettò nel caos. Per lungo tempo gli spettacoli sulle scene ex-imperiali cessarono, molti degli artisti del Bolshoi e del teatro Mariinskij si rifiutarono di collaborare con i bolscevichi, rendendosi presto conto però che ogni tentativo di guardare alla propria indipendenza era destinato al fallimento, giungendo al completo soggiogamento dell'intera scena teatrale al governo e all'ideologia al potere negli anni '20 del Novecento. Durante i primi anni della

Rivoluzione il teatro sembrava affermare ancora un'eredità tutta borghese e molti dei più rinomati coreografi e giovani danzatori di talento decisero di emigrare. Il repertorio russo subì una prima rivisitazione con la versione del *Casse-Noisette*, nel 1919, di Alexandre Gorsky in collaborazione con Vladimir Dmitriev, un tentativo di rintracciare quegli elementi plastici della danza che definivano la combinazione libera dei movimenti (fig. 6). Di contro, Fédor Lopukhov, coreografo del balletto di San Pietroburgo, si mostrerà molto più fedele ai canoni classici del balletto russo, analizzando scrupolosamente l'opera dei suoi predecessori, Marius Petipa e Lev Ivanov. Alla fine del XIX secolo la necessità di una visione dell'arte più internazionale e lontana dalle rovine della borghesia divenne sempre cogente, l'impronta delle avanguardie artistiche sulla scena teatrale determinava un ripensamento delle relazioni spaziali e della dinamica delle masse sul palco. I simboli del teatro rivoluzionario entrarono a far parte delle realizzazioni scenografiche dello stesso Lopukhov in *Le Tourbillon rouge* (1924) e di Kasyan Goleizovsky, che risposero allo spirito del tempo con un linguaggio di forme e ritmi nuovi [Spencer 1974]. Da una parte la forte influenza di Isadora Duncan ed Emile Jacques Dalcroze sul movimento libero nella danza, dall'altra l'immagine del pensiero Futurista e dell'estetica Costruttivista in risposta alla precisione geometrica dell'utopia industriale (fig. 7). La funzionalità della forma e lo sviluppo della danza acrobatica educarono il corpo al rigore e allo sforzo fisico trovando l'espressione massima nella *Danza delle Macchine* (1923) di Valentin Parnakh e Nikolai Foregger, che guardarono ai cinematismi della macchina per una rilettura dei movimenti. Lo studio dell'anatomia del corpo umano e delle sue possibilità di azione condusse Vera Maïa a sviluppare un nuovo metodo di analisi sull'esercizio muscolare basato sull'individuazione di direttrici di movimento e punti di torsione (fig. 7). Con Kasyan Goleizovsky il metodo coreografico del balletto russo assistette a un profondo cambiamento, la struttura dell'immagine sulla scena mutò la sua poetica, così come avvenne in *Le Beau Joseph* (1925), le composizioni dinamiche dei corpi disposti nello spazio rispondevano a nuove procedure dinamiche nelle quali il dispositivo scenografico interferiva per l'intero svolgimento dell'azione. L'avanguardia teatrale russa si tradurrà in un armonico sodalizio tra l'esperimento corporeo attuato dal pensiero Costruttivista e l'ascesa ieratica della cinepresa che approderà negli spettacoli di Vsévolod Meyerhold e di Serge Eisenstein, sviluppando una profonda sensibilità estetica applicata all'esercizio di propaganda.



Fig. 6. V. Dmitriev, scenografia per *Casse-Noisette* (*Lo Schiaccianoci*), 1919.

Fig. 7. A destra: K. Goleizovsky costume per *Le Beau Joseph*, 1925; a sinistra, sintesi dei movimenti sul corpo umano, studio di una posa della danzatrice O. Séméniak di V. Maïa, 1920 ca.

Analisi grafica. Le immagini

Tracciati, direzioni e geometrie definiscono la struttura compositiva della coreografia e della gestualità dei *Ballets Russes*. Le seguenti interpretazioni grafiche sintetizzano le operazioni di movimento di alcune delle coreografie realizzate dalla compagnia di San Pietroburgo e sulla base della disposizione dei danzatori in scena, delle direzioni dei corpi e delle traiettorie percorse nello spazio vengono proposti gli schemi di sintesi che ne definiscono la struttura. Gli elementi in gioco riguardano: le linee dei movimenti (spezzate continue), le linee dei

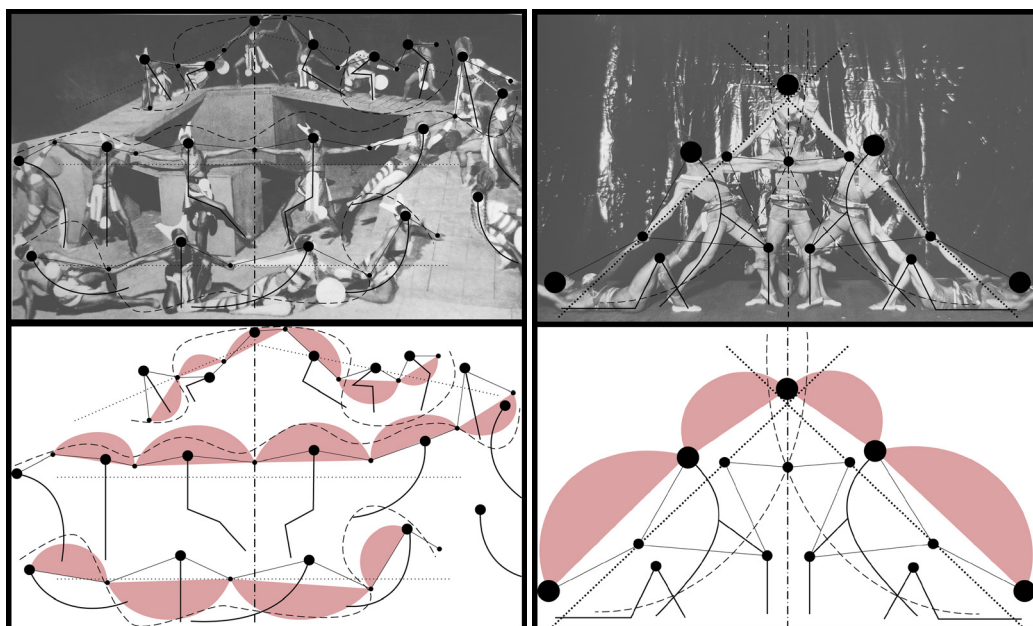


Fig. 8. *Le Beau Joseph*, coreografia di K. Goleizovski (1925), ridisegno dello schema dei movimenti (elaborazione grafica S.Vattano).

Fig. 9. *La Chatte*, coreografia di G. Balanchine (1927), ridisegno dello schema dei movimenti (elaborazione grafica S.Vattano).

corpi (spezzate continue), le direzioni principali dei movimenti (spezzate puntinate), le direzioni principali delle evoluzioni dinamiche (curvilinee tratteggiate), le estremità principali (cerchi grandi), le estremità di snodo (cerchi piccoli), le evoluzioni dinamiche (campiture) e gli assi di simmetria (tratto-punto). In *Le beau Joseph*, il sistema coreografico è organizzato secondo una gerarchia spaziale piramidale, le altezze dei corpi seguono un ordine visivo di profondità che colloca in primo piano posture prevalentemente orizzontali per costruire totale verticalità sul fondo. Il collegamento a catena dei danzatori costringe i movimenti alla sinuosità dei corpi in posizione, tracciando la prosecuzione del movimento fissato nelle pause dei nodi (le mani dei ballerini), (fig. 8).

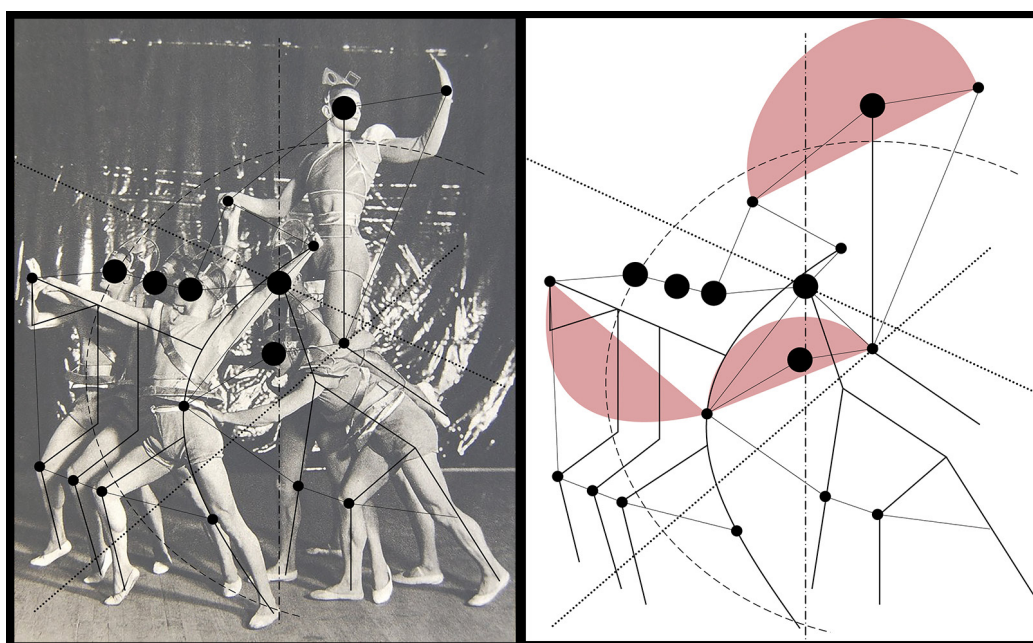


Fig. 10. *La Chatte*, coreografia di G. Balanchine (1927), ridisegno dello schema dei movimenti (elaborazione grafica S.Vattano).

Una delle esperienze più note e audaci di Georges Balanchine fu *La Chatte* (1927). Le scenografie furono realizzate da Naum Gabo e Antoine Pevsner, strutture lineari in metallo e plexiglass che facevano da sfondo a una partizione di scene astratte. I movimenti, in linea con le qualità di trasparenza e riflessione offerte dai materiali impiegati, amplificavano la dimensione dell'architettura-scultura attraverso la rievocazione di strutture geometriche semplici, come quella del triangolo, lasciando al corpo la possibilità di misurare lo spazio nelle sue linearità (fig. 9).

In altri casi gli scenari utopistici e d'avanguardia facevano da sfondo alle direzioni imposte dal movimento all'unisono dei danzatori che diventavano veri e propri ingranaggi della macchina di scena (fig. 10). Il contrasto ottenuto dall'accostamento al tema della metamorfosi voluta da Afrodite con la scenografia costruttivista determina una dimensione a tratti irreali e fortemente idealizzata nelle forme e nel progetto dello spazio. Il grande tessuto che fa da sfondo alla scena in ceylon nero lucido, con l'effetto abbagliante provocato dalle luci acuisce la percezione di un luogo completamente meccanizzato e freddo nel quale il corpo catalizza energia per movimenti rigidi e sincopati.

Nel 1924 Fyodor Lopukhov realizzerà il balletto politico sovietico incentrato sul concetto di turbine purificatore intitolato *Le Tourbillon rouge*, si trattava del primo balletto che affrontava il tema della Rivoluzione del 1917. Il tema teatrale per mezzo del quale i ballerini "forti e aggressivi" [Andréevskaïa, Smirina 1998, p. 97] si oppongono al gruppo passivo e sfuggente trova espressione nella messa in scena di simboli rivoluzionari e di geometrie dinamiche (la spirale in primo piano, le rotazioni dei danzatori intorno a un centro). Il processo allegorico di accumulazione degli elementi dinamici si rivolge a un mondo socialista caratterizzato dalle forze della rivoluzione, forze evidenziate nell'uniformità dei movimenti e dalle direttrici che strutturano la scena: il centro della spirale coincide con il centro della testa, con forza centripeta i danzatori gravitano intorno (fig. 11).

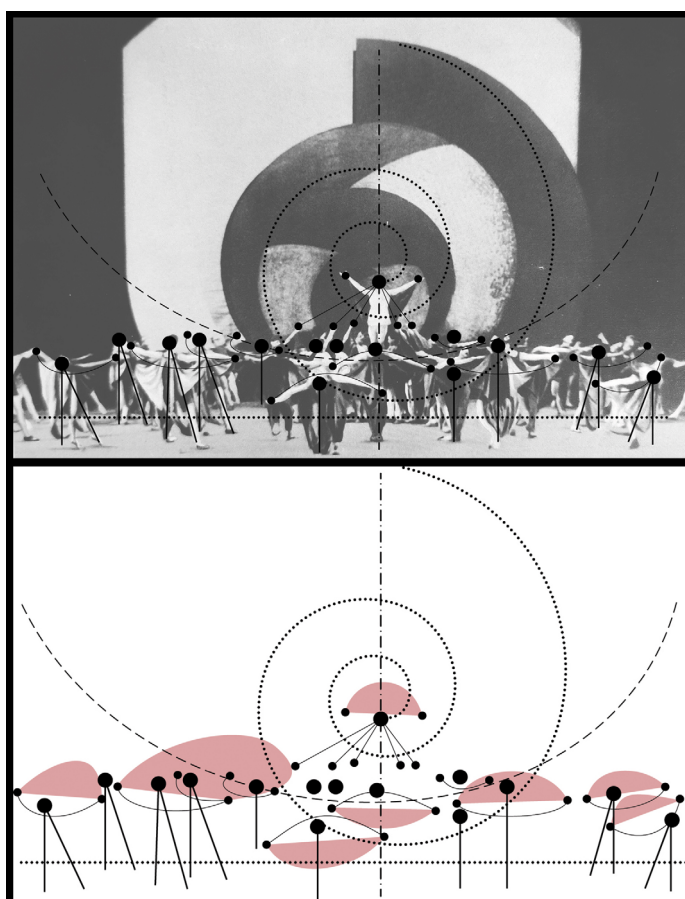


Fig. 11. *Le Tourbillon rouge*, coreografia di F. Lopukhov (1924), ridisegno dello schema dei movimenti (elaborazione grafica S.Vattano).

Analisi grafica. I Fotogrammi

Entro una dimensione deliberatamente classica Vaslav Nijinskij realizza la coreografia de *L'Après-midi d'un Faune*, rispondendo alla stereotipata struttura dell'*Ecole* e lasciando spazio a movimenti più naturali per approdare alle curvilinee forme del vestito, alle spalle nude e dipinte e alle aderenze del tessuto indossato da Nijinskij. Le sequenze gestuali si contrappongono alla sinuosità melodica di Debussy, interpretando le geometrie dei motivi ellenici attraverso movimenti fortemente scanditi nei passaggi e nelle lunghe pause che obbligano lo sguardo a fissare i punti di snodo (mani, spalle, piedi, ginocchia). Il corpo, rannicchiato nel primo fotogramma, spezza i movimenti per giungere a una configurazione finale elastica e alla massima estensione delle parti (fig. 12).

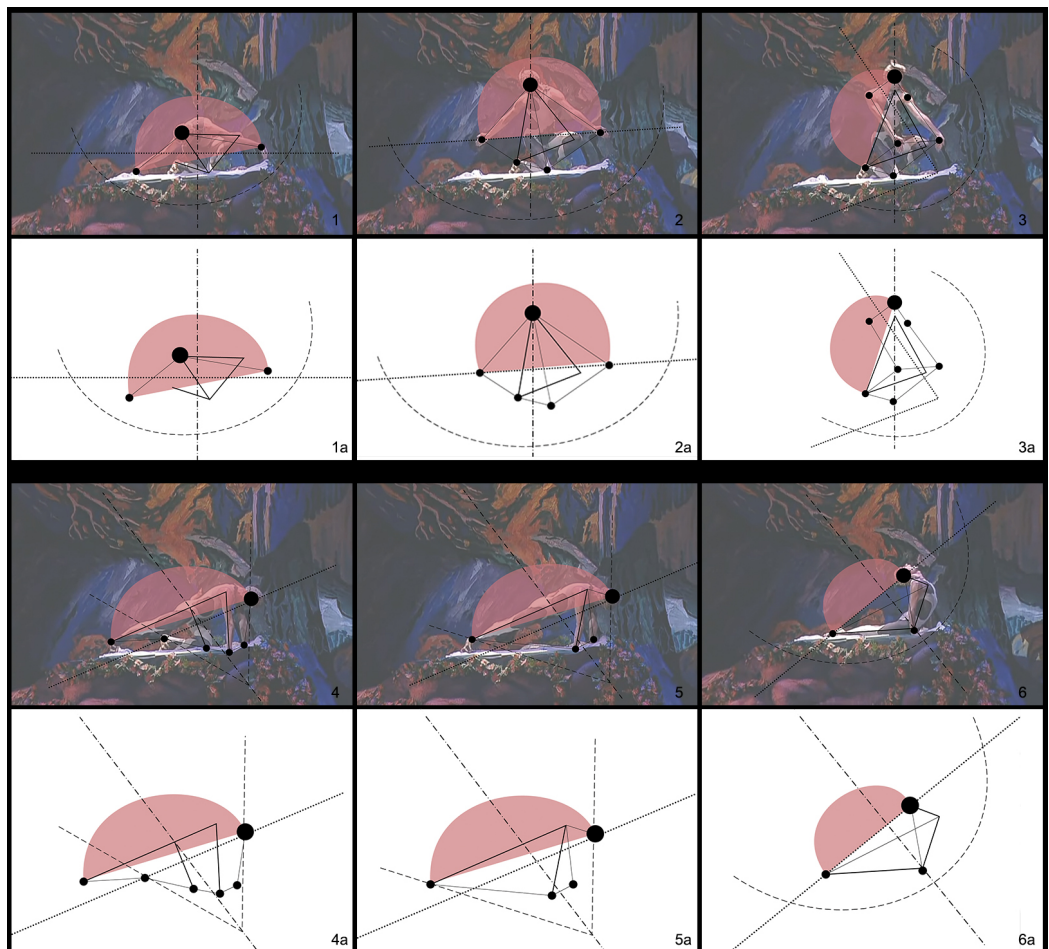


Fig. 12. *L'Après-midi d'un faune*, coreografia di V. Nijinskij (1912), ridisegno dello schema dei movimenti su sei fotogrammi del balletto (elaborazione grafica S.Vattano).

Conclusioni

Il disegno del movimento istituisce un vocabolario di possibilità che si muove nell'ambito dell'interpretazione grafica per la comprensione del movimento nella sua struttura sequenziale e al contempo della lettura formale che segue allo svolgimento della coreografia. Affermava Immanuel Kant che "il tempo è il fondo sul quale si disegnano gli schemi" [Mamiani, Ferri 1880, p. 133], considerandoli nella loro qualità di intuizione pura, al pari delle categorie. In tal proposito, l'analisi di immagini statiche, da una parte e di fotogrammi/immagini dinamiche, dall'altra, permette di rintracciare nella sintesi dello schema il fluire dei valori concettuali e insieme progettuali in esso contenuti per metterlo a servizio di una latenza fenomenica dell'immagine che trova nel luogo del disegno come categoria e come modello la sua funzione intellettuale ed empirica.

Note

[1] Il *Mir Iskousstva* (il mondo dell'arte) fu un movimento fondato da un gruppo di intellettuali russi nel 1890, guidato da Sergei Diaghilev. Si trattava di colti studiosi e raffinati conoscitori d'arte di alta estrazione sociale prevalentemente di origine straniera. Gli adepti del *Mir Iskousstva* si riunivano per tradurre la poesia e la pittura francese, che ritenevano la migliore fonte di rinnovamento dell'arte. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: Pritchard Jane, *Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes. 1909-1929*, Londra 2018.

Riferimenti bibliografici

Andréevskaïa G., Smirina A. (1998). *La grande histoire du ballet russe: De l'art à la chorégraphie*. Bournemouth: Parkstone press.

De Brunoff M. J. (a cura di). (1922). *Collection des plus beaux numéros de Comœdia illustré et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris. 1909-1921*. Parigi: M. de Brunoff Éditeur.

Giubilei M. F. et al. (a cura di) (2019). *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia*. Firenze: Polistampa Edizioni.

Mamiani T., Ferri L. (a cura di) (1880). *La Filosofia delle scuole italiane*, rivista bimestrale, febbraio, anno XI, vol. XXI, Roma: Salviucci, p. 363.

Misler N. (2018). *L'arte del movimento in Russia (1920-1930)*. Torino: Umberto Allemandi.

Pasi M., Rigotti D., Turnbull A.V. (1993). *Danza e balletto*. Milano: Jaka Book.

Pritchard J. (a cura di). (2015). *Diaghilev and the golden age of the Ballet Russes 1909-1929*. Londra: V&A Publishing.

Rennert J., Terry W. (1975). *100 ans d'affiches de la danse*. New York: Henri Veyrier.

Sirotkina I., Smith R. (2017). *The Sixth Sense of the Avant-Garde. Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*. Londra-New York: Bloomsbury Methuen Drama.

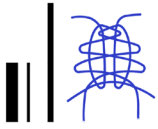
Spencer C. (1974). *The world of Sergej Diaghilev*. New York: The Viking Press.

Veroli P. (a cura di). (1991). *Un mito della danza fra teatro e avanguardie artistiche*. Bologna: Edizioni Bora.

Autore

Starlight Vattano, Università IUAV di Venezia, svattano@iuav.it

Per citare questo capitolo: Vattano Starlight (2021). Distanze digitali nella danza disegnata. Schemi sulle coreografie dei Ballets Russes/Digital distances in the drawn dance. Schemas on the Ballets Russes performances. In Arena A., Arena M., Mediatì D., Raffa P. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Technologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies. Proceedings of the 42nd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1256-1273.



Digital Distances in the Drawn Dance. Schemas on the *Ballets Russes* Performances

Starlight Vattano

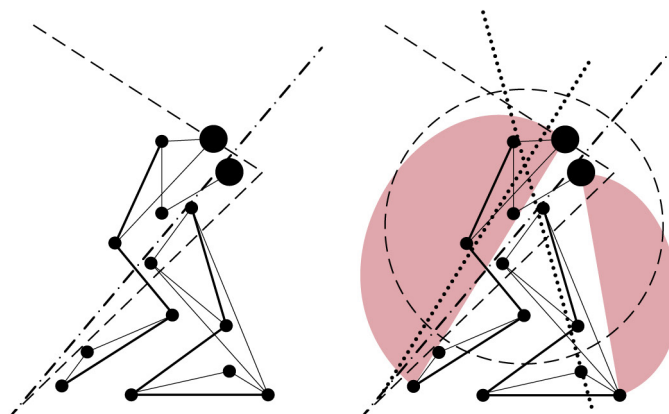
Abstract

Unreal, exotic and idyllic places, distant in time, are the spaces described by the sets design and costumes staged by the *Ballets Russes* in an art season in which the persuasive charm of the Orient and the sinuous art nouveau lines weave their union, aimed at an imminent artistic, political and social revolution. The paper offers a graphic interpretation of some of the abstract territories represented during the company's twenty years of life. Pagan and Dionysian spaces that bridged temporal distances through the co-presence on stage of dancers and works by artists like Natalia Goncharova, Pablo Picasso, Anna Pavlova and many others. The entrepreneurial burden undertaken by Sergei Diaghilev is a manifestation of the creative adventure, nationalistic responsibility and ambition for aesthetic sensuality that would find a home in the Russian theatre season.

The scholarly literature offers a wide range of texts on the company and on the leading figures who defined its history, but there is still a lack of graphical issues that shed light on the relationships between the structure and the evolution of the movements. The figurative languages traced in the article concern the directions, geometries and dynamic forms through which the choreographic tactility of the *Ballets Russes* was configured, providing a graphic analysis that allows us to read some of the possibilities of movement drawing.

Keywords

graphic analysis of the movement, schema, dance, Ballets Russes, choreography.



La Chatte, choreography by G. Balanchine, 1927, redrawing of the movements' schema (graphic elaboration by S.Vattano).

The *Ballets Russes*. Historical background

The first dance school in Moscow was opened in 1773 [Andréevskaïa, Smirina 1998], with Filippo Beccari and Leopold Paradisi among its masters. In the 19th century, Russian dance was the harbinger of new choreographic trends and new pedagogical methods. Among the founders, the best choreographers of the time including Franz Hilferding, Gasparo Angiolini, Charles Le Picq, Giuseppe Canziani and the great reformer of theatrical dance Jean-Georges Noverre.

Between the 18th and 19th centuries, Russian ballet was shaping all the stages of the world ballet development, although, even in the 18th century it was still one of the elements that characterized the structure of the opera that could contribute to accentuate the theatrical action functioning as an interlude between two acts. Only after 1760 it became an independent genre. The fulcrum of the theatrical action is generally represented by the narration of princely rigor; the hero with his destiny, his emotions, his aspirations, guided by the irresistible passion for reason and duty. These were the fundamental principles of classical theatre that can be found in the heroic and tragic ballet. At the end of the 18th century, numerous theatre companies were being formed in Russia.

At the same time, a substantial difference arose between the theatrical issues of St Petersburg, strongly influenced by European, aristocratic trends, and those of Moscow, predominantly patriarchal, traditionally folkloric. With Alexéi Titov, Catarino Cavos and Frederick Scholz, Russian ballet witnessed its flowering. The dancer and choreographer Ivan Walberg aimed to achieve the marriage of Russian interpretive style, dramatic pantomime, the technical virtuosity of Italian ballet and the formal rigor of the French *ecole*. Melodrama became the predominant genre, and Walberg staged stories of ordinary people with their passions, problems and loves, no longer linked only to the heroic deeds of fantastic figures from unreal worlds completely detached from reality.

Literature, painting and theatre were turning their gaze towards a latent realism of new aesthetic values and the work of the choreographer Marius Petipa, who told about safaris in Africa with *La Fille du Pharaon* in 1862, the *Ingenioso hidalgo Don Quixote* in 1869, the tiger hunt and the palace gardens of the Rajah in *La Bayadère* of 1877 was to go beyond his ballet innovations in favor of bold aesthetic identities that would mark a turning point for ballet.



Fig. 1. C. Korovine, set design for the *Don Quixotte*, 1865. Choreography by M. Petipa.

The first reforms arrived in the Russian theatrical dimension with the two choreographers Michel Fokine in St. Petersburg and Alexandre Gorsky in Moscow, the latter intervening on the St. Petersburg version of *La Belle au bois dormant* in 1898 and on a revamped version of Petipa's *Don Quixote* (fig. 1) calling on the set design of Constantin Korovine and Alexandre Golovine.

The psychological process that linked the characters to the dances in Gorsky's sets was also used in *Salammbô*, conceived on the basis of Gustave Flaubert's historical novel. It involved the production of numerous scenic effects that helped shape a "symphony of colors and movements" [Andréevskaïa, Smirina 1998, p. 54]. The magnificence of the picturesque and exotic groups heightened the splendor of a Carthage subjected to the cruelty of a tyrant. The cold narrative magnificence was counterbalanced by the plastic freedom of the goddess Tanit who abandoned the academic language to combine dance and pantomime.

When Isadora Duncan toured Russia in 1904, bringing her free dance on the stages of Moscow and St. Petersburg and condemning the clichés of traditional ballet, Mikhail Fokine did not hesitate to include the art of ancient Greece in his aesthetic ideal, even though his research incorporated many different styles and languages: from ancient art in *Eunice* (1907), to Egyptian bas-reliefs for *Une Nuit d'Égypte* (1908), to the traditional romantic dance of *Les Sylphides* (1907). But it was his encounter with Alexandre Benois that contributed most to his abandonment of classical academicism. In 1898, together with Sergei Diaghilev, Benois founded *Mir Iskousstva* (The World of Art) [1], proclaiming the formation of a new uprising culture which, in addition to Hellenic antiquity, looked at Egyptian history, Oriental exoticism, French art between the 18th and 19th centuries and Russian popular theatre. In 1909 the *Nouvelle Vague* was presented in Paris for the first time as part of the *Saisons Russes*, organized by the art critic and former impresario of the imperial theatres Sergei Diaghilev. Classical Russian opera entered the Parisian theatre, the tours were preceded by painting exhibitions and music concerts that brought composers such as Sergei Rachmaninov and Fedor Chaliapine into the limelight. Literature, poetry, painting, music and theatre were fascinated by the *Saisons Russes*, which exerted a strong influence on art all over the world, fostering the development of Diaghilev's company in parallel in Russia and Europe (figs. 2, 3).

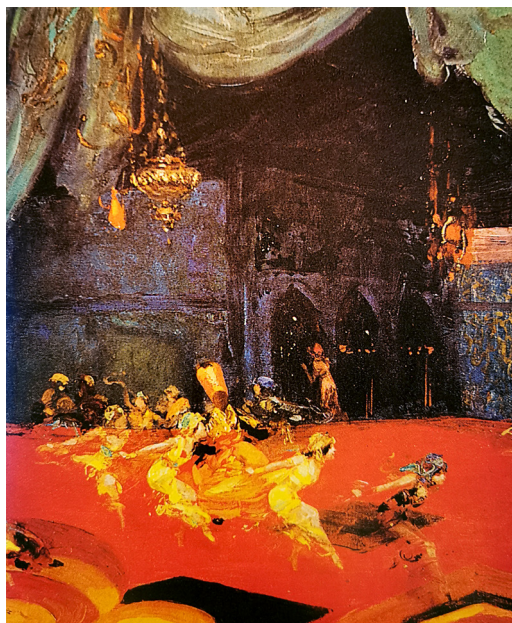


Fig. 2. Set design by L. Bakst for *Shéhérazade*, 1910. Choreography by M. Fokine.

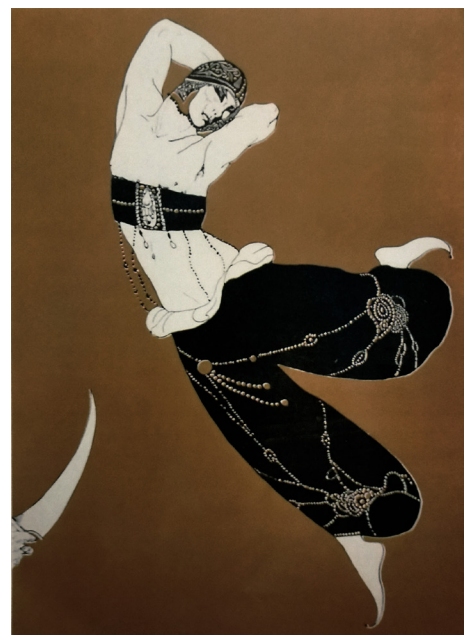


Fig. 3. Anonymus, V. Nijinskij in *Shéhérazade*, 1910.

The ballet reform of the XX century

The *Ballets Russes* season, in 1909, revealed to Western audiences' new trends in choreography, in which the harmonious contribution of music and set design to the dance helped to accentuate the emotional contribution of the theatrical action, the colorful richness of the fabrics and the fantastic refinement of the scenographic composition. Diaghilev began to find Fokine's picturesque stagings obsolete, and by 1912 he was no longer the only choreographer of the *Ballets Russes*. Vaslav Nijinsky would gradually take his place, the same year with *L'Après-midi d'un faune* (fig. 4) and the following year with the *Sacre du printemps* [Spencer 1974]. Passionate about French painting, particularly attracted to the work of Paul Gauguin, he turned his attention to new canons of plastic expression that would survive



Fig. 4. L. Bakst, V. Nijinskij in *L'Après-midi d'un faune*, 1912.

Fig. 5. N. Goncharova, Costume for *St. Mark* in *La Liturgie*, 1915.



for decades. Despite Diaghilev's break with Fokine, the First World War and the company's move to Switzerland, the creative impulse persisted, and the *Ballets Russes* saw the collaboration of artists such as the dancer Léonide Massine, the painters Natalia Goncharova and Mikhail Larionov and the composer Igor Stravinsky. A new production, *Parade*, was staged between 1916 and 1917 and toured Europe, with contributions by Jean Cocteau and Pablo Picasso, who designed both sets and costumes. From this point on, the *Ballets Russes* were guided by modernist concepts, deeply rooted in the dictates of the Western artistic avant-garde movements (fig. 5).

The Russian ballet spread its repertoire around the world mainly under the direction of Léonide Massine, mainly in Monte Carlo, Bronislava Nijinska and Georges Balanchine, in later years, in the United States, in New York. The abolition of the autocratic regime in February 1917 was greeted with great enthusiasm by artistic circles, but the October Revolution threw them into chaos. For a long time performances on the former imperial stages ceased, many of the artists of the Bolshoi and Mariinsky Theatre refused to collaborate with the Bolsheviks, but soon realized that any attempt to look to their own independence was doomed to failure, leading to the complete subjugation of the entire theatre scene to the ruling government and ideology in the 1920s. During the early years of the Revolution,

theatre still seemed to assert an all-bourgeois heritage and many of the most renowned choreographers and talented young dancers decided to emigrate. The Russian repertoire underwent its first revival with the *Casse-Noisette* version in 1919 by Alexandre Gorsky in collaboration with Vladimir Dmitriev, an attempt to trace those plastic elements of dance that defined the free combination of movements (fig. 6). On the other hand, Fédor Lopukhov, choreographer of the St Petersburg ballet, was much more faithful to the classical canons of Russian ballet, scrupulously analyzing the work of his predecessors, Marius Petipa and Lev Ivanov. At the end of the 19th century, the need for a more international vision of art, far removed from the ruins of the bourgeoisie, became ever more compelling. The imprint of the artistic avant-garde on the theatre scene led to a rethinking of spatial relations and the dynamics of the masses on stage. The symbols of the revolutionary theatre became part of the sets design by Lopukhov in *Le Tourbillon rouge* (1924) and by Kasyan Goleizovsky, who responded to the spirit of the times with a language of new forms and rhythms [Spencer 1974]. On the one hand the strong influence of Isadora Duncan and Emile Jacques Dalcroze on free movement in dance, on the other hand the image of Futurist thought and Constructivist aesthetics in response to the geometric precision of the industrial utopia (fig. 7). The functionality of form and the development of acrobatic dance educated the body in rigor and physical effort, finding its greatest expression in the *Dance of the Machines* (1923) by Valentin Parnakh and Nikolai Foregger, who looked to the kinematic mechanisms of the machine for a reinterpretation of movement. The study of the anatomy of the human body and its possibilities of action led Vera Maïa to develop a new method of analyzing muscular exercise based on the identification of movement directions and torsion points (fig. 7). With Kasyan Goleizovsky the choreographic method of Russian ballet underwent a profound change, the structure of the image on stage changed its poetics, as it did in *Le Beau Joseph* (1925), the dynamic compositions of the bodies arranged in the space responded to new dynamic procedures in which the set design device interfered for the entire course of the action. The Russian theatrical avant-garde will result in a harmonious association between the corporeal experiment implemented by Constructivist thought and the hieratic rise of the camera that will arrive in the performances of Vsévolod Meyerhold and Sergei Eisenstein, developing a profound aesthetic sensitivity applied to the exercise of propaganda.



Fig. 6. V. Dmitriev, set design for *Casse-Noisette* (*The Nutcracker*), 1919.

Fig. 7. Left: K. Goleizovsky, costume for *Le Beau Joseph*, 1925; right: V. Maïa synthesis of the movements on the human body, study on a dance position of the dancer O. Séméniak, 1920 ca.

Graphic analysis. Images

Trajectories, directions and geometries define the compositional structure of the choreography and gestures of the *Ballets Russes*. The following graphic interpretations synthesize the movement operations of some of the choreographies created by the St Petersburg company and on the basis of the arrangement of the dancers on stage, the directions of the bodies and the trajectories traversed in space, the synthesis schemas that define the structure are proposed. The elements of the analysis are: the lines of the movements (continuous-broken

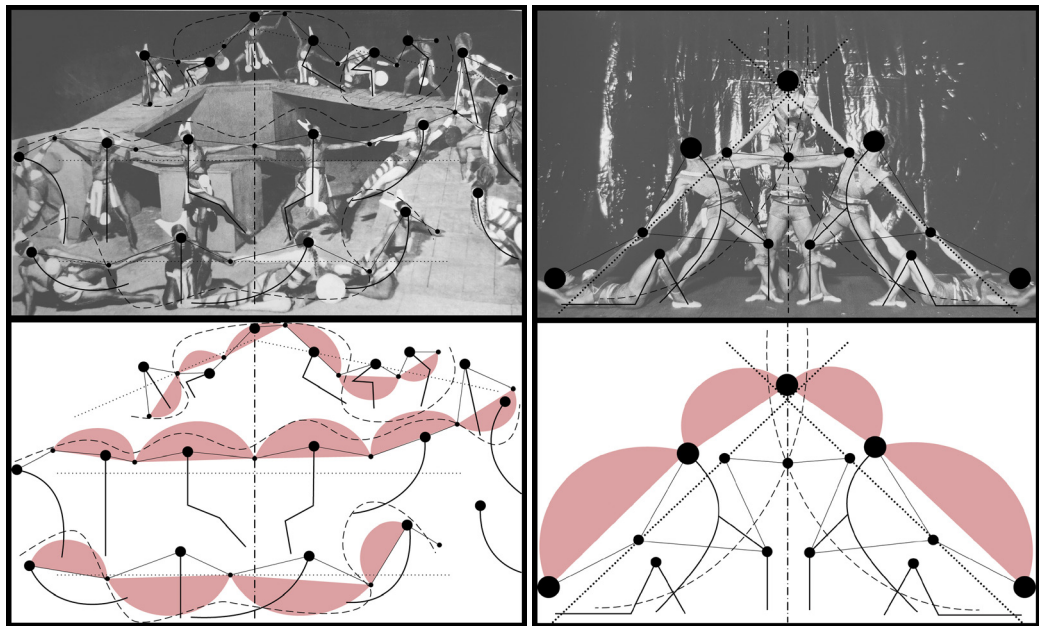


Fig. 8. *Le Beau Joseph*, choreography by K. Goleizovski (1925), redrawing of the movements' schema (graphic elaboration by S. Vattano).

Fig. 9. *La Chatte*, choreography by G. Balanchine (1927), redrawing of the movements' schema (graphic elaboration by S. Vattano).

lines), the lines of the bodies (continuous-broken lines), the main directions of the movements (dotted-broken lines), the main directions of the dynamic evolutions (dotted-curvi-linear lines), the main ends (large circles), the ends of the joints (small circles), the dynamic evolutions (colored backgrounds) and the axes of symmetry (line-point). In *Le beau Joseph*, the choreographic system is organized according to a pyramidal spatial hierarchy, the heights of the bodies follow a visual order of depth that places predominantly horizontal postures in the foreground to build total verticality in the background. The chain connection of the dancers forces the movements to the sinuosity of the bodies in position, tracing the continuation of the movement fixed in the pauses of the knots (the dancers' hands), (fig. 8).

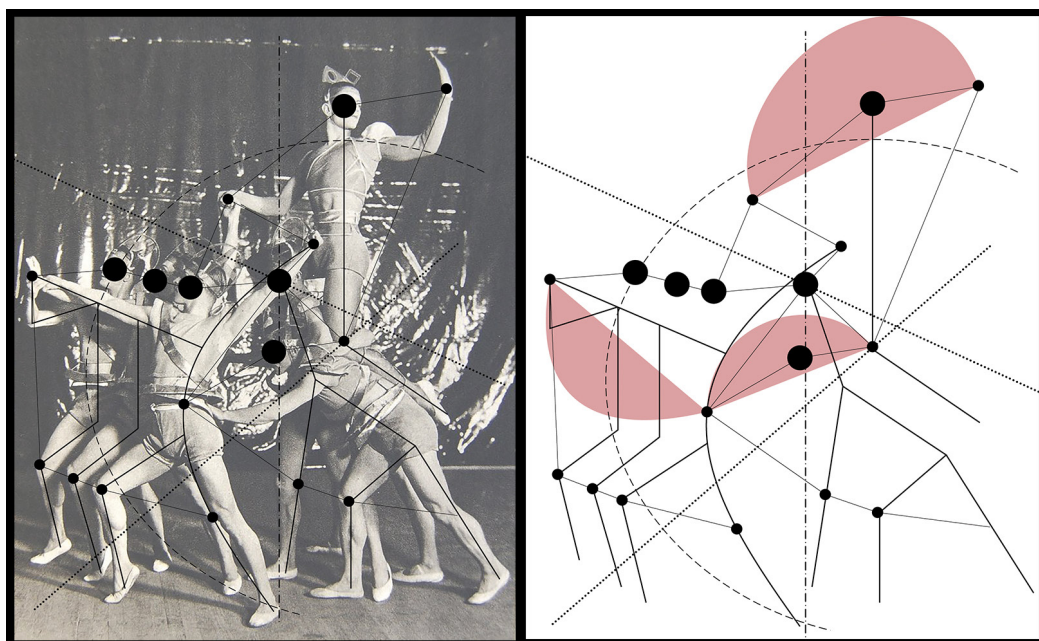


Fig. 10. *La Chatte*, choreography by G. Balanchine (1927), redrawing of the movements' schema (graphic elaboration by S. Vattano).

One of Georges Balanchine's best known, and most daring experiments was *La Chatte* (1927). The sets were created by Naum Gabo and Antoine Pevsner; linear structures in metal and plexiglass that formed the backdrop for a partition of abstract scenes. The movements, in line with the qualities of transparency and reflection offered by the materials used, amplified the dimension of the architecture-sculpture through the evocation of simple geometric structures, such as the triangle, leaving the body to measure the space in its linearity (fig. 9).

In other cases, the utopian and avant-garde scenarios were the backdrop for the directions imposed by the unison movement of the dancers, who became true cogs in the stage machine (fig. 10). The contrast obtained by combining the theme of metamorphosis desired by Aphrodite with the constructivist scenography creates a dimension that is at times unreal and strongly idealized in the forms and design of the space. The large shiny black Ceylon fabric that forms the backdrop to the scene, with the dazzling effect of the lights, heightens the perception of a completely mechanized and cold place in which the body catalyzes energy through rigid and syncopated movements.

In 1924, Fyodor Lopukhov created the Soviet political ballet centered on the concept of the purifying whirlwind entitled *Le Tourbillon rouge*, the first ballet to address the theme of the 1917 Revolution. The theatrical theme through which the 'strong and aggressive' dancers oppose the passive and elusive group [Andréevskaïa, Smirina 1998, p. 97] finds expression in the staging of revolutionary symbols and dynamic geometries (the spiral in the foreground, the rotations of the dancers around a center). The allegorical process of accumulation of dynamic elements addresses a socialist world characterized by the forces of revolution, highlighted in the uniformity of the movements and the directions that structure the scene: the center of the spiral coincides with the center of the head, with centripetal force the dancers gravitate around it (fig. 11).

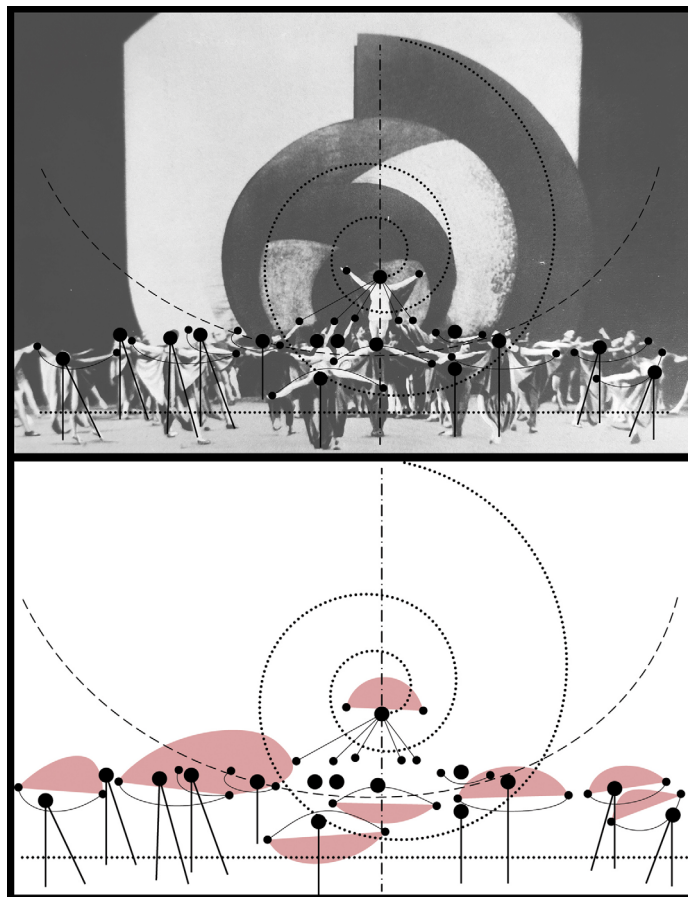


Fig. 11. *Le Tourbillon rouge*, choreography by F. Lopukhov (1924), redrawing of the movements' schema (graphic elaboration by S. Vattano).

Graphic analysis. Frames

Within a deliberately classical dimension Vaslav Nijinsky creates the choreography of *L'Après-midi d'un Faune*, responding to the stereotyped structure of the *Ecole* and leaving space for more natural movements to arrive at the curvilinear forms of the dress, the bare, painted shoulders and the tightness of the fabric worn by Nijinsky. The gestural sequences are contrasted with Debussy's melodic sinuosity, interpreting the geometries of the Hellenic motifs through movements strongly marked in the passages and long pauses that force the eye to fixate on the pivot points (hands, shoulders, feet, knees). The body, huddled in the first frame, breaks up the movements to reach a final elastic configuration and the maximum extension of the parts (fig. 12).

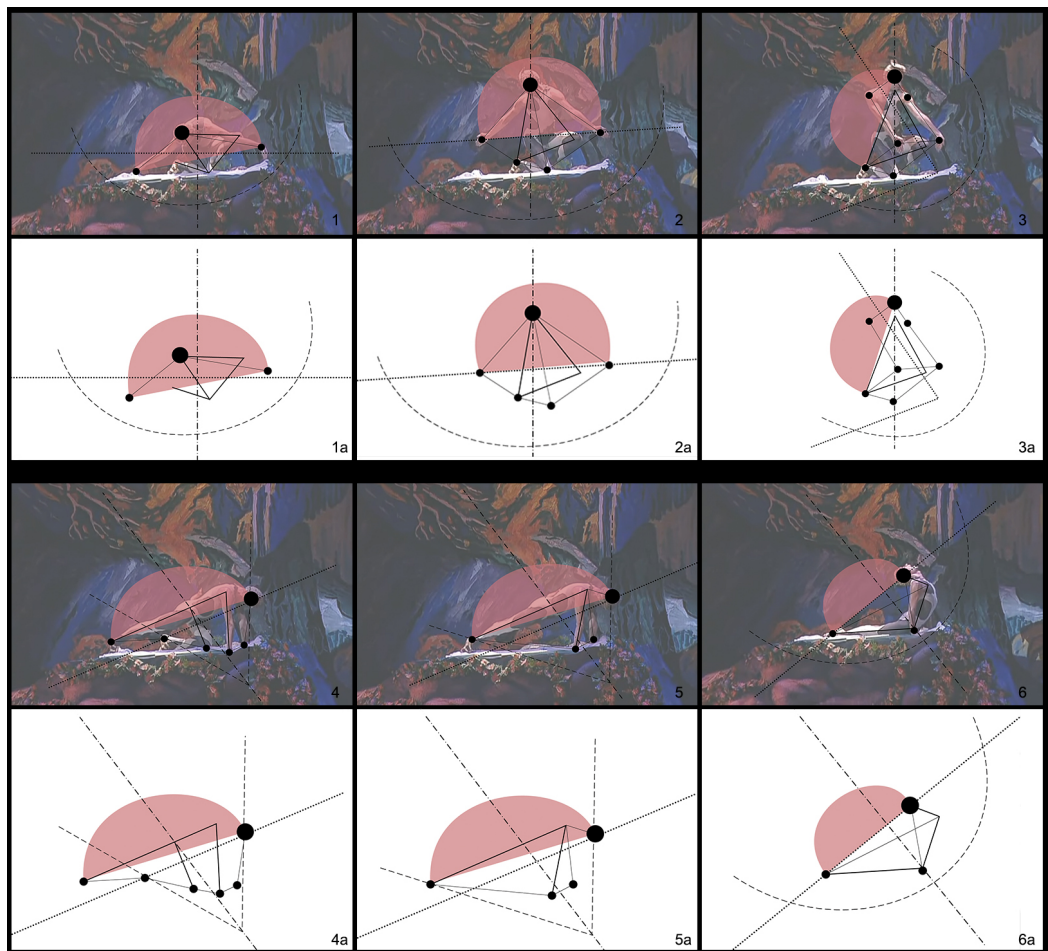


Fig. 12. *L'Après-midi d'un faune*, choreography by V. Nijinskij (1912), redrawing of the movements' schema on six frames of the ballet (graphic elaboration by S. Vattano).

Conclusions

The drawing of the movement establishes a vocabulary of possibilities that moves in the sphere of graphic interpretation for the understanding of the movement in its sequential structure and at the same time of the formal reading that follows the development of the choreography. Immanuel Kant said that "time is the background on which the schemas are drawn" [Mamiani, Ferri 1880, p. 133], considering them in their quality of pure intuition, like the categories. In this regard, the analysis of static images, on the one hand, and of frames/dynamic images, on the other, makes it possible to trace in the synthesis of the schema the flow of conceptual and project values contained in it in order to put it at the service of a phenomenal latency of the image that finds its intellectual and empirical purpose in the functions of drawing as category and as model.

Notes

[1] The *Mir Iskousstva* (the art world) was a movement founded by a group of Russian intellectuals in 1890, led by Sergei Diaghilev. They were cultured scholars and refined connoisseurs of art of high social standing, mainly of foreign origin. The adherents of the *Mir Iskusstva* met to translate French poetry and painting, which they considered to be the best source of renewal in art. For further details see: Pritchard Jane, *Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes. 1909-1929*, London 2018.

References

- Andréevskaia G., Smirina A. (1998). *La grande histoire du ballet russe: De l'art à la chorégraphie*. Bournemouth: Parkstone press.
- De Brunoff M. J. (a cura di). (1922). *Collection des plus beaux numéros de Comœdia illustré et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris. 1909-1921*. Parigi: M. de Brunoff Éditeur.
- Giubilei M. F. et al. (a cura di). (2019). *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia*. Firenze: Polistampa Edizioni.
- Mamiani T., Ferri L. (a cura di). (1880). *La Filosofia delle scuole italiane*, rivista bimestrale, febbraio, anno XI, vol. XXI, Roma: Salviucci, p. 363.
- Misler N. (2018). *L'arte del movimento in Russia (1920-1930)*. Torino: Umberto Allemandi.
- Pasi M., Rigotti D., Turnbull A.V. (1993). *Danza e balletto*. Milano: Jaka Book.
- Pritchard J. (a cura di). (2015). *Diaghilev and the golden age of the Ballet Russes 1909-1929*. Londra: V&A Publishing.
- Rennert J., Terry W. (1975). *100 ans d'affiches de la danse*. New York: Henri Veyrier.
- Sirotkina I., Smith R. (2017). *The Sixth Sense of the Avant-Garde. Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*. Londra-New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Spencer C. (1974). *The world of Sergej Diaghilev*. New York: The Viking Press.
- Veroli P. (a cura di). (1991). *Un mito della danza fra teatro e avanguardie artistiche*. Bologna: Edizioni Bora.

Author

Starlight Vattano, Università IUAV di Venezia, svattano@iuav.it

To cite this chapter: Vattano Starlight (2021). Distanze digitali nella danza disegnata. Schemi sulle coreografie dei *Ballets Russes*/Digital distances in the drawn dance. Schemas on the *Ballets Russes* performances. In Arena A., Arena M., Mediatì D., Raffa P. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Technologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies. Proceedings of the 42nd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1256-1273.