

disegno 8.2021



unione italiana disegno
8.2021

disegno

ISSN 2533-2899

english version



diségnó

8.2021

CONNECTING. DRAWING FOR WEAVING RELATIONSHIP

diségno



Biannual Journal of the UID Unione Italiana per il Disegno Scientific Society
n. 8/2021
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Editorial Director

Francesca Fatta, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno

Editor in Chief

Alberto Sdegno

Journal manager

Enrico Cicalò

Editorial board - scientific committee

Technical Scientific Committee of the Unione Italiana per il Disegno (UID)

Giuseppe Amoruso, Politecnico di Milano - Italia
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italia
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italia
Mario Centofanti, Università degli Studi dell'Aquila - Italia
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari - Italia
Antonio Conte, Università degli Studi della Basilicata - Italia
Mario Doca, Sapienza Università di Roma - Italia
Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania - Italia
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova - Italia
Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria - Italia
Fabrizio Gay, Università Luav di Venezia - Italia
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italia
Elena Ippoliti, Sapienza Università di Roma - Italia
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italia
Anna Osello, Politecnico di Torino - Italia
Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara - Italia
Lia M. Papa, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Italia
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italia
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine - Italia
Chiara Vernizzi, Università degli Studi di Parma - Italia
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italia

Members of foreign structures

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glaucia Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codoñer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Editorial board - coordination

Paolo Belardi, *Enrico Cicalò*, *Francesca Fatta*, *Andrea Giordano*, *Elena Ippoliti*,
Francesco Maggio, *Alberto Sdegno*, *Ornella Zerlenga*

Editorial board - staff

Laura Carlevaris, *Massimiliano Ciammaichella*, *Enrico Cicalò*, *Luigi Cocchiarella*,
Massimiliano Lo Turco, *Giampiero Mele*, *Valeria Menchetelli*, *Barbara Messina*,
Cosimo Monteleone, *Paola Puma*, *Paola Raffa*, *Veronica Riavis*, *Cettina Santagati*,
Alberto Sdegno (delegate of Editoria board – coordination)

Graphic design

Paolo Belardi, *Enrica Bistagnino*, *Enrico Cicalò*, *Alessandra Cirafici*

Editorial office

piazza Borghese 9, 00186 Roma
redazione.disegno@unioneitalianadisegno.it

Cover

Paul Klee, *Revolving house*, 1921. Detail.

The articles published have been subjected to double blind peer review, which entails selection by at least two international experts on specific topics. For Issue No. 8/2021, the evaluation of contributions has been entrusted to the following referees:

Fabrizio Agnello, *Piero Albisinni*, *Marinella Arena*, *Marcello Balzani*, *Carlo Bianchini*,
Enrica Bistagnino, *Stefano Brusaporci*, *Massimiliano Campi*, *Maria Grazia Cianci*,
Alessandra Cirafici, *Francesco Di Paola*, *Tommaso Emler*, *Laura Farroni*,
Massimiliano Lo Turco, *Federica Maietti*, *Marco Muscogiuri*, *Pilar Chías Navarro*,
Sandro Parrinello, *Maria Elisabetta Ruggiero*, *Salvatore Santuccio*,
Giovanna Spadafora, *Roberta Spallone*, *Marco Vitali*, *Andrea Zerbi*

Consultant for English translations *Elena Migliorati*.

Published in June 2021

ISSN 2533-2899



8.2021

diségno

7 *Francesca Fatta*

Editorial

9 *Agostino De Rosa*

Cover

So Distant, almost Close

22 *Mario Ridolfi*

Image

Love Knot

23 *Massimo Mariani*

Mario Ridolfi's *Love Knot*

CONNECTING. DRAWING FOR WEAVING RELATIONSHIP

29 *José María Gentil Baldrich*

Prometheus. Theory and Technique

A Reflection on the Spanish *Expresión Gráfica Arquitectónica* at the Zaragoza Congress "*Pingui Minerva*"

35 *Alessio Bortot*

The Sphere between Stereotomy and Cartography. From Stony Traits to the Representation of the Cosmos

47 *Giorgio Buratti*
Sara Conte
Valentina Marchetti
Michela Rossi

Weaving Ontology. Patterns of Textile Structures from the Knot to the Digital Lace

59 *Matteo Del Giudice*
Emmanuele Iacono

Algorithmic Approach for the Application of Graphic Standards in the BIM Environment

73 *Francesco Cervellini*

Metis. The Mutation of Form

Connecting. Notes and Exercises for a Theory of the Practice of *Disegno* of the Visual Form

87 *Pablo J. Juan-Gutiérrez*

Reversible Ideas, Irreversible Drawings.
Time as a Connector in Architectural Drawing

97 *Nicolas Turchi*

The Architecture of Spacetime: Memory as a Project

109 *Starlight Vattano*

Bodily Simultaneity in Avant-garde Art. Graphic Readings and Schemas

Mnemosyne. The Construction of Memory

- 123 Giuseppe Amoruso The Crown of Thorns of Notre-Dame de Paris, Mythological Representations of Memory
- 131 Salvatore Damiano Drawing Space in the Places of Myth: Luigi Moretti and Sicily
- 143 Giuseppe Antuono
Valeria Cera
Vincenzo Cirillo
Emanuela Lanzara *In-between Places. Multi-Scale Digital Hybridations of the Campania Caves&Quarries System*
- 157 Ilaria Trizio
Francesca Savini
Adriana Marra
Andrea Ruggieri The Virtual Tour as a Digital Tool for Linking the Disciplines of the Drawing and the Archaeology of Buildings
- 169 Fabrizio Agnello
Laura Barrale Reconnecting Past and Present with Old Photos. Reconstruction of the Church of the Stimmate in Palermo

Hermes. The story of Place and Things

- 183 Alessandra Cirafici Armed Architecture/Weapons of Architecture
- 197 Elena Ippoliti
Andrea Casale Representations of the City. The Diffuse Museum *The Esquilino Tales*
- 211 Graziano Mario Valenti
Alessandro Martinelli Aspects and Criticalities of the Fruition in Subjective of the Digital Space: the 'First Person View'
- 221 Giorgio Garzino
Maurizio Marco Bocconcino
Mariapaola Vozzola
Giada Mazzone From the Representation of Urban Vulnerability: the Drawing of Graphic Abacuses for the Project

RUBRICS

Readings/Rereadings

- 237 Massimiliano Ciammaichella Remember, You Are an Artist, Not a Scholar. Six Drawing Lessons by William Kentridge

Reviews

- 247 Ornella Zerlenga Massimiliano Ciammaichella (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice
- 250 Francesco Maggio Elena Ippoliti (2020). *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronache e storia*. Milano: Franco Angeli
- 253 Andrea Giordano Veronica Riavis (2020). *La Chiesa di Sant'Ignazio a Gorizia tra architettura e pittura. Analisi geometrica e restituzioni per la rappresentazione tattile*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste
- 256 Eduardo Carazo Lefort Roberta Spallone, Marco Vitali (2020). *Sistemi voltati complessi: geometria, disegno, costruzione*. Canterano (Roma): Aracne editrice
- 259 Enrica Bistagnino Alessandra Cirafici, Ornella Zerlenga (2020). *WordLikeSignMovie. Content switch*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice

262 *Emanuela Chiavoni* Giorgia Aureli, Fabio Colonnese, Silvia Cutarelli (a cura di). (2020). *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*. Roma: Artemide edizioni

Events

267 *Cecilia Bolognesi* *Documentazione & Digitale 2020 Rome*. Knowledge and communication of Cultural Heritage

270 *Elena D'Angelo* Workshop 3D Modeling & BIM. *Digital Twin*

273 *Letizia Bollini* *Remediating Distances*. Presentation of IMG Journal 3/2020

276 *Alessandro Luigini* Second Annual Travelling Meeting of the *XYdigitale* Project and the *XY* Journal

281

The UID Library

285

UID Awards 2020

Bodily Simultaneity in Avant-garde Art. Graphic Readings and Schemas

Starlight Vattano

Abstract

Starting from the graphic expressions pertaining to the artistic avant-garde and their influence on the performing arts, the aim of the article is to investigate the relationship between geometry and bodies in motion in costume and set designs dedicated to dance. The proposed readings concern the analysis of some emblematic representations of the artistic avant-garde that shared a profound interest in costume and set-design with those choreographers, dancers and music composers who were contributing to establish a vision of theatre strongly rooted in the socio-political worries of the time. The graphic interpretation dwells in the first instance on the sketches and costumes with the aim of tracing those geometric and distributive connections that exist between the totality of the human figure and the parts that define its dynamics. Subsequently some analytical schemas are proposed on the photograms of two ballets performed for the first time by Sergei Diaghilev's company, La Chatte (1927) and Les Noces (1923). In this case the choreographic structure, the arrangement of gestures in space, the directions and the dynamic elements are analyzed in order to frame and distinguish relationships between things and movements by means of force lines, in a mosaic of weights and graphic balances, seeing in the drawing a possible dimension of choreographic explication.

Keywords: schema, graphic analysis, avant-garde art, choreography, set-design.

Introduction

Following the theories developed by Adolphe Appia and Edward Gordon Craig, who experimented a vision in open rupture with the realist and naturalist style of the set-design tradition, the contribution of Russian theatre worldwide also revealed an aesthetic panorama now far removed from the exotic charm of the *Schéhérazade* of the *Ballets Russes*, of 1910, arriving at the *Victory over the Sun* that Kazimir Malevich created together with numerous poets and painters in 1913, proposing an intermediate space in which words, images and movements defined an abstract territory, thus directing the set-design and costume design towards a new scenic shape. From this moment on, the frenetic Russian theatrical activity developed through

the coexistence of multiple art fields and multifaceted personalities who gave a contribution strongly rooted in the socio-political issues of the time and, during the first decade of the twentieth century, imbued with those subversive theories that were feeding the great masses of the October Revolution.

Dance, costumes and set-design of the Avant-garde art

Many of the Ukrainian avant-garde artists, travelling in Italy and France, as well as in Russia, showed a deep interest in the trends that were developing in visual arts although maintaining a strong connection with

their native language. The result was the definition of a nationalistic style that saw the representation of human figures using bright colors and costumes with dynamic shapes, characterized by blurred and bright contours.

One of the painters who contributed to the Russian theatrical turning point in the association between the figurative arts and ballet was Vadym Meller, who collaborated with the choreographer Bronislava Nijinska, starting work in 1920 at the Kiev Opera House, by then a place of design experimentation aimed at constructivist issues (figs. 1, 2).

In the same year he was costume and set designer at the Shevchenko Theatre, soon becoming a precursor of modern constructivism in the Ukrainian Soviet Republic [Mudrak 1986]. Meller's cube-futurist approach and the development of forms in space were influenced by Alexandra Exter's teachings and would also be the expression of a copious production of paintings and sculptures also accepted at the Berezil Theatre [1], which was founded as an artistic association that had renounced traditionalist aesthetics to embrace left-wing arguments linked to the cause of the proletarian revolution.

In 1923, he created one of his best-known works for the play staged on the work of the German playwright Georg Kaiser entitled *Gas I* (fig. 3), a symbolic representation of how industrialization led to destruction and skillfully told by the costumes designed by Meller [Bowit 1977]. Until the 1930s, the artist maintained, a style very similar to Exter's, exploring a dynamic three-dimensionality expressed in the construction of costumes and the choice of colors that influenced a large number of Russian artists of the time.

In general, the geometric construct, with a clear constructivist matrix, favored the recognition of the compositional structure, as occurs in the eccentric characters and costumes drawn by Anatol Petritsky, who defined his sketches by means of the emotional and behavioral value of the character, often favoring the rigor of the geometric structure over the choreographic one (fig. 4).

Together with Alexandra Exter and Vadym Meller, Anatol Petritsky was among the leading figures to dominate the Ukrainian constructivist scene in Russia and worldwide. After working for Exter like Meller, he drew numerous costumes for Bronislava Nijinska's

company (figs. 5, 6), working as a set and costume designer for many theatres, including the Berezil.

After 1917, Petritsky turned much more to a traditional style, as in the *House of Interludes* of 1917 made for a theatre directed by Bonch-Tomashevsky. The large panel shows a simplification of forms contrasted in color and emphasized by the gestures of the characters, a realistic representation of the subjects, far from the abstraction of forms in favor of a simplification of the parts that manifest the emotional state through the sinuosity of the lines and the thickness of the contours.

His bodily transformations in drawing seem to follow the principle already expressed by Charles Darwin according to whom "movements [...] always have a close relationship of dependence and correspondence with the form that produces them" [Tombari 2019, p. 22]. This transformation of the body during movement is also interpreted by Kasyan Goleizovsky who, in addition to his activity as a dancer and choreographer, left a significant latent graphic legacy of that symbiotic spirit between movement and its representation that defined a gestural language sacralized in the trace of the annotation (fig. 7).

Goleizovsky's costumes, like Meller's ones, became true masks that altered the human body, structuring repetitions and translations of forms, combining color and geometry in the aesthetics of action (fig. 8).

Constructivism entered the design and realization of stage costumes and sets as well as choreography, by means of a shift from composition on the plane to composition in space.

This process was implemented mainly by virtue of the collaboration of artists coming from different places and not only from Russia or Ukraine, as in the case of Meller, Petritsky or Nathan Altman, but also from Armenia, as in the case of Georgy Yakulov, artists who highlighted the differences between nationalistic visions for the resolution of theatrical issues and design choices.

In this context, the figure of filmmaker Vsevolod Meyerhold was of fundamental importance for the evolution of Russian theatre design in the 20th century; thinking of theatre as an extension of the actor, Meyerhold provided the artists who began to train with him the opportunity to use the stage as a space of integration between the body and the set [2].

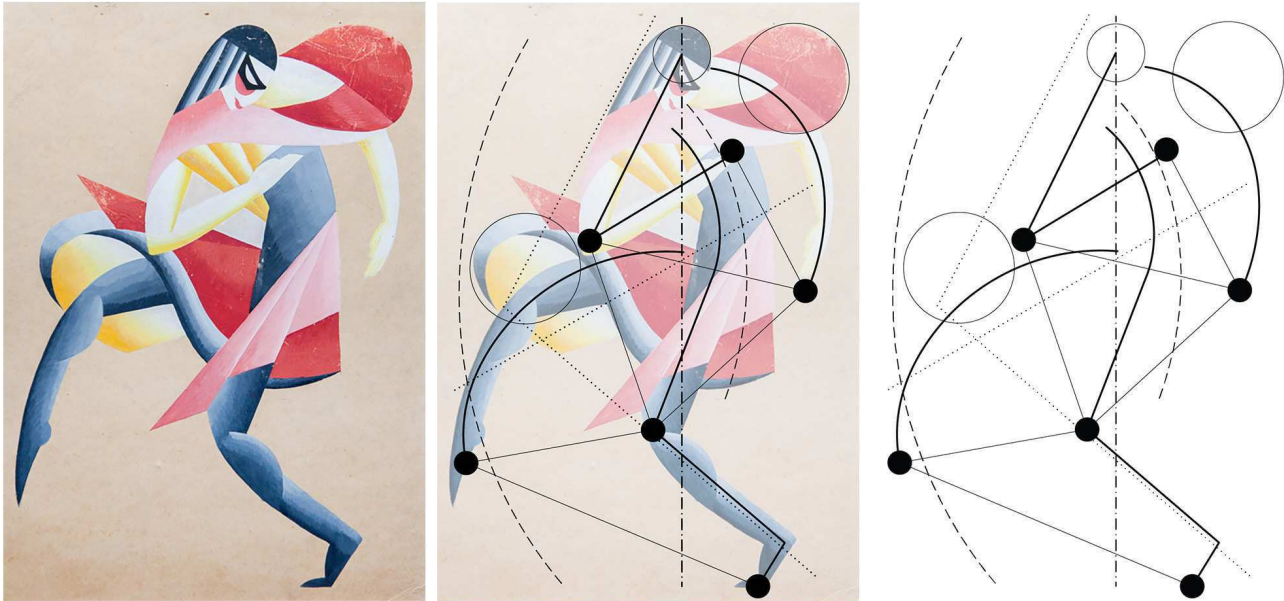


Fig. 1. V. Meller, costume for the choreography *Masks*, 1919 (elab. by Starlight Vattano).

In fact, the use of mobile elements and kinematics that could be activated directly on stage accentuated the emotional emphasis of the themes inspired by the drastic transformation that was no longer just theatrical but predominantly social.

Constructivism in Meyerhold's work thus made it possible to resolve the dichotomy between the conventional two-dimensional mode of set-design and the three-dimensionality of movement. A synthesis occurred in 1906 with Alexandr Blok's production, together with Meyerhold, *The Fairground Booth*, in St Petersburg, which staged the profound process of disenchantment with Symbolist ideals and at the same time the inevitability of existence, estrangement and the double [Bowit 1977].

The rejection of excessive stage decorations in favor of a scene undressed and completely shown to the public in its volumetric and compositive structure left space for the evolution of gestures and the movement expression, anticipating many of the principles later taken up in the works of the theatre artistic avant-garde.

Schemas and graphic constructions

The graphic analysis focuses on two types of images, static and dynamic ones, produced in the context of the artistic avant-garde theatre. In the first case, some drawings of stage costumes are schematized, then the graphic reading of the frames of two ballets is proposed. The type of graphic language used for the analysis is based on the synthesis of the objects, in the plane and space, in the form of meshes of lines and hierarchies of signs, according to an order of gesture execution that takes shape from the same scheme of analysis. The geometries that define the distribution of movements allow us to trace two and three-dimensional elements through which it is possible to grasp their unfolding in temporal fragments.

The graphic factors through which the schematic structures are configured are: the lines of the bodies (thick continuous lines), the directions of the main movements of the dancers (dotted lines), the spatial relationships/distances between the dancers (light

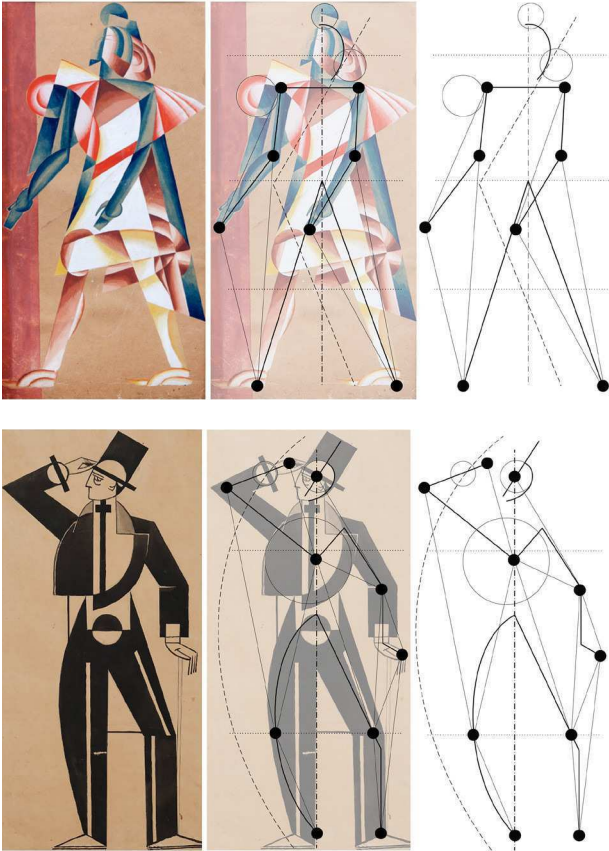


Fig. 2. V. Meller, costume for Assirian dances, 1919 (elab. by Starlight Vattano).

Fig. 3. V. Meller, costume of the capitalist for the opera Gas I by G. Kaiser, 1923 (elab. by Starlight Vattano).

continuous lines), the position marks (large circles), the pivot elements (small circles), the axis of symmetry (dash-dot).

The images

Vadym Meller was confronted with an artistic language that drew simultaneously on Expressionism, Cubism and Constructivism. Moving in both the theatrical and architectural spheres, his interpretations for stage costumes were influenced by the spatial issues between the body and the scenic object. The chromatic strength of his costumes does not require a clear outline but follows the plasticity of movement in geometric contrasts.

In the costumes drawn for *Le Maschere*, the artist concentrates the action in the curvature of the torso, which arches to the right concluding the expansion of movement with the arching of the left arm, whose hand once again indicates the origin of the action: the circumference at the top right which brings attention back to the figure's face.

The pivot points (black circles) define the relationships between the limbs (light continuous lines), while a game of cross-references and rebounds (dotted-lines) heralds a shift to the left (dotted curved-line) of the entire figure and the continuation of the movement with a slight rotation to the right (dotted right-curve) (fig. 1).

Her cubo-futuristic constructions anticipated the dynamic action of the choreographies realized by Bratislava Nijinska. The curved lines assumed by the body contrast with the sharpness of the contours, the pivot points (wrists, hands, shoulders and heels) interrupt the continuity of the movement, the broken dashed line shows the synthesis of the movements and the dotted lines the directions in which the limbs are arranged (fig. 2).

In 1923, Vadym Meller was director of set-design at Berezil theatre. In that year he staged *Gas I* based on Georg Kaiser's play, experimenting with a system of linear structures and curved surfaces defining a completely innovative theatrical effect. This work became a reference point for expressionist theatre, loaded with symbols and paradoxes latent with a strongly ethical message. The figure of the capitalist becomes one of the stage machines, the limbs move like parts

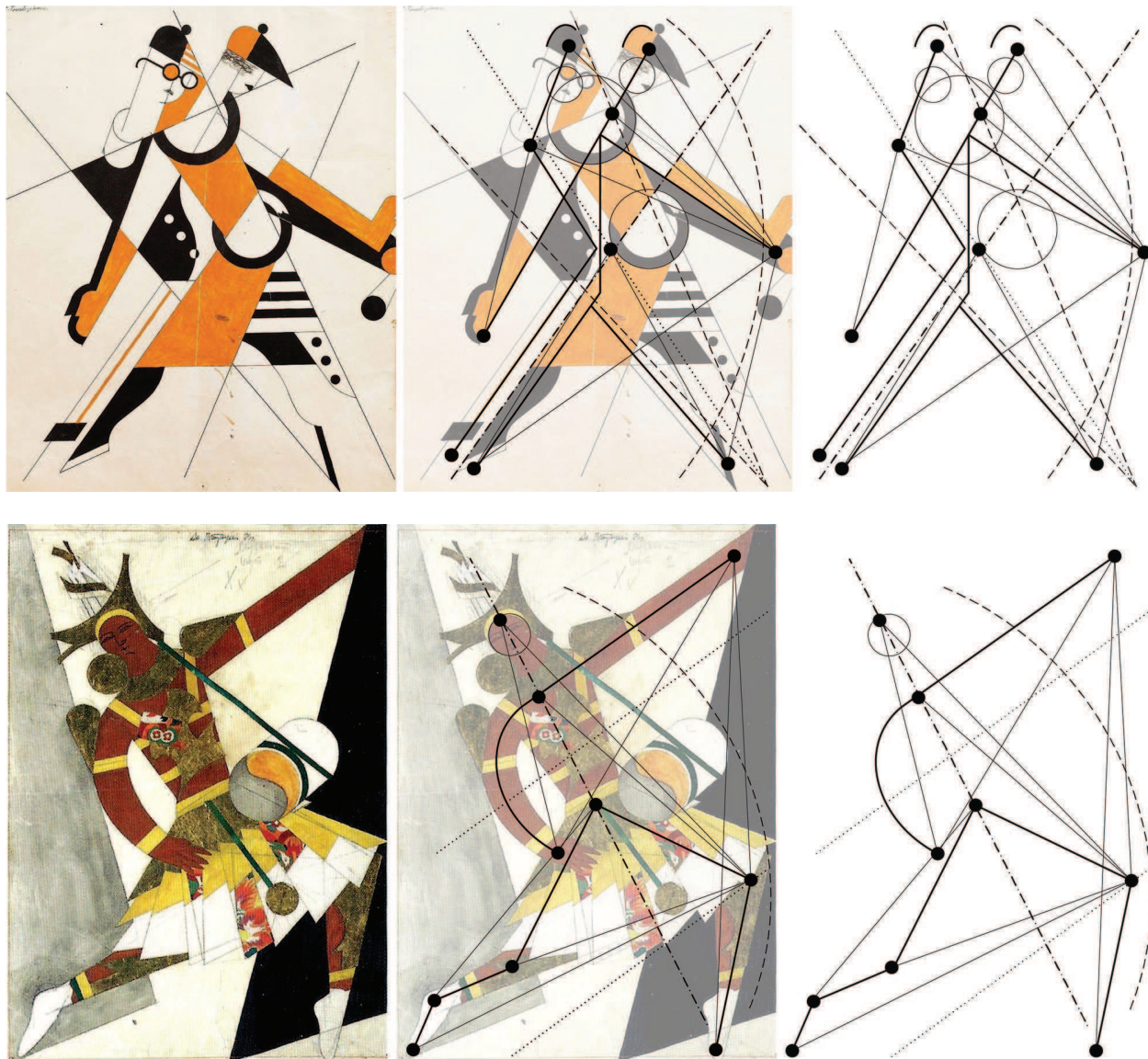


Fig. 4. A. Petritsky, costume for Eccentric dances, 1923 (elab. by Starlight Vattano).

Fig. 5. A. Petritsky, musician's costume for the ballet Nur and Anitra, 1923 (elab. by Starlight Vattano).

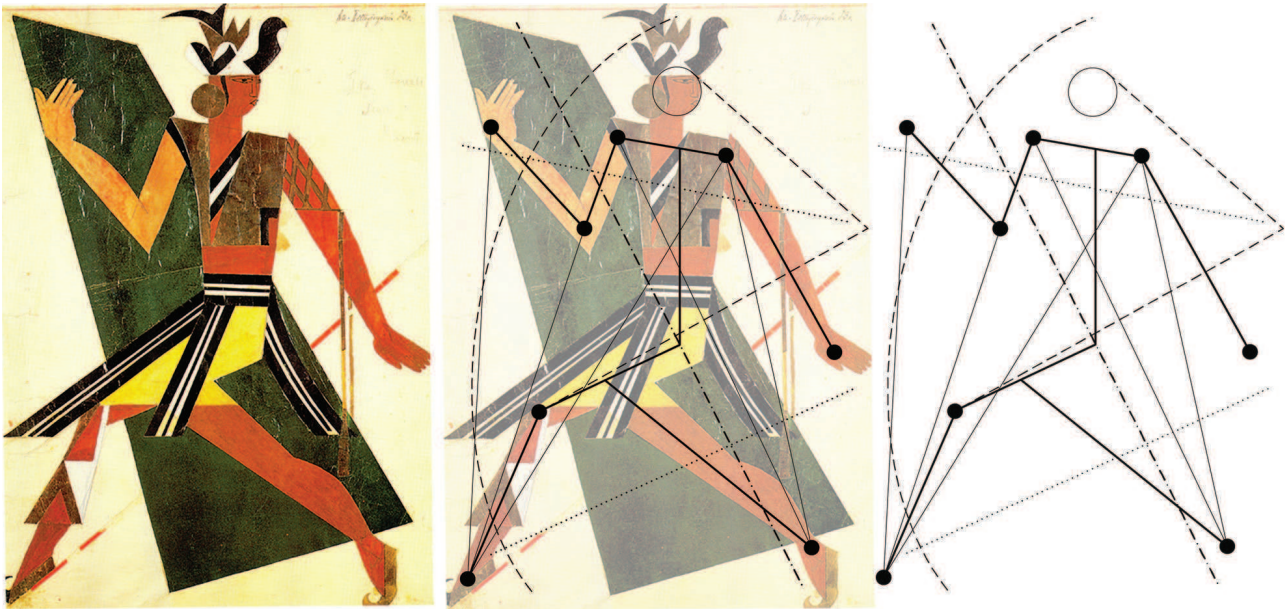


Fig. 6.A. Petritsky, costume for the ballet *Nur and Anitra*, 1923 (elab. by Starlight Vattano).

of a kinematism, and the rotations occur intermittently, the axis of symmetry stiffens the action turned almost completely to the left (dotted-curved line). The relations between the different parts of the body take place from a center (circumferences) to branch out towards the ends (the hands) arranged diagonally (fig. 3).

At the beginning of the 20th century, Ukrainian theatre became a place where national cultural traditions and international artistic currents mingled. Anatol Petritsky's work often aimed at the engineering of parts, the geometric unit rigor and the use of very bright colors. The two figures are translated into their parts and organized in three sections: the first, the heads; the second, the busts; the third, the legs (fig. 4).

His work always looked to the constructivist theme on the one hand and to expressionistic pathos on the other, aiming at a geometric and chromatic aesthetic under the control of convergent balances, made dynamic by the inclination of the symmetry axes. His

approach to costume drawing is characterized by a multifaceted gaze that at times refers to monumental figures, iconic of a pasted tradition. In the musician's costume for the ballet *Nur and Anitra*, Petritsky used a geometric contrast between the circular shapes of the instruments and the broken shapes of the body. Only one arm curves, closing the diagonal movement that ascends from the bottom left to the top right (fig. 5).

Anatol Petritsky's imaginative gaze permeates the human form in movement with constructivist and strongly tactile accents. His drawings juxtaposed surfaces, the composition of the image is that of a cubist collage which, through the use of different materials and textures, explored the body in its movement from different points of view. In this case, too, the action takes place along a diagonal line (dash-dotted line), highlighted by a green quadrilateral that does not correspond to the direction of the body, facing to the right (dotted-lines) (fig. 6).

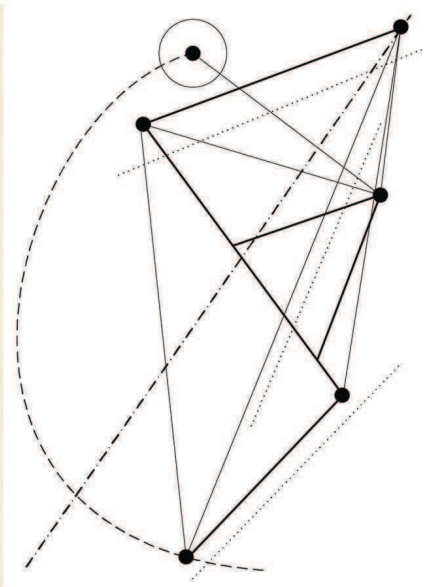
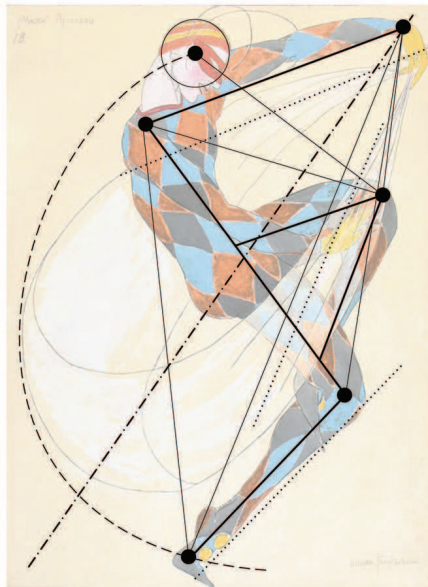
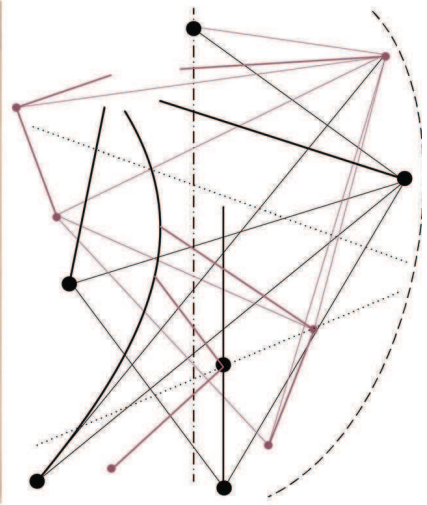
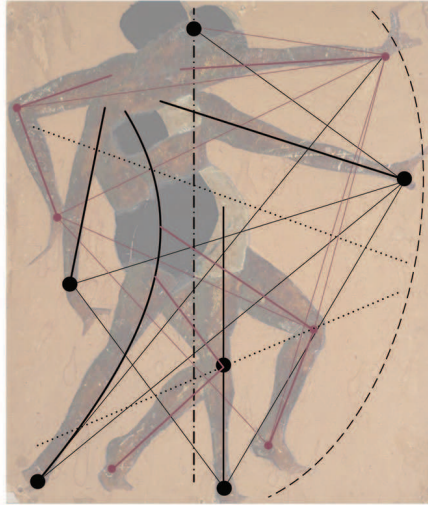


Fig. 7. K. Golezovsky, *Dancing couple*, 1920 (elab. by Starlight Vattano).

Fig. 8. K. Golezovsky, *Harlequin, costume for Masks*, 1918 (elab. by Starlight Vattano).

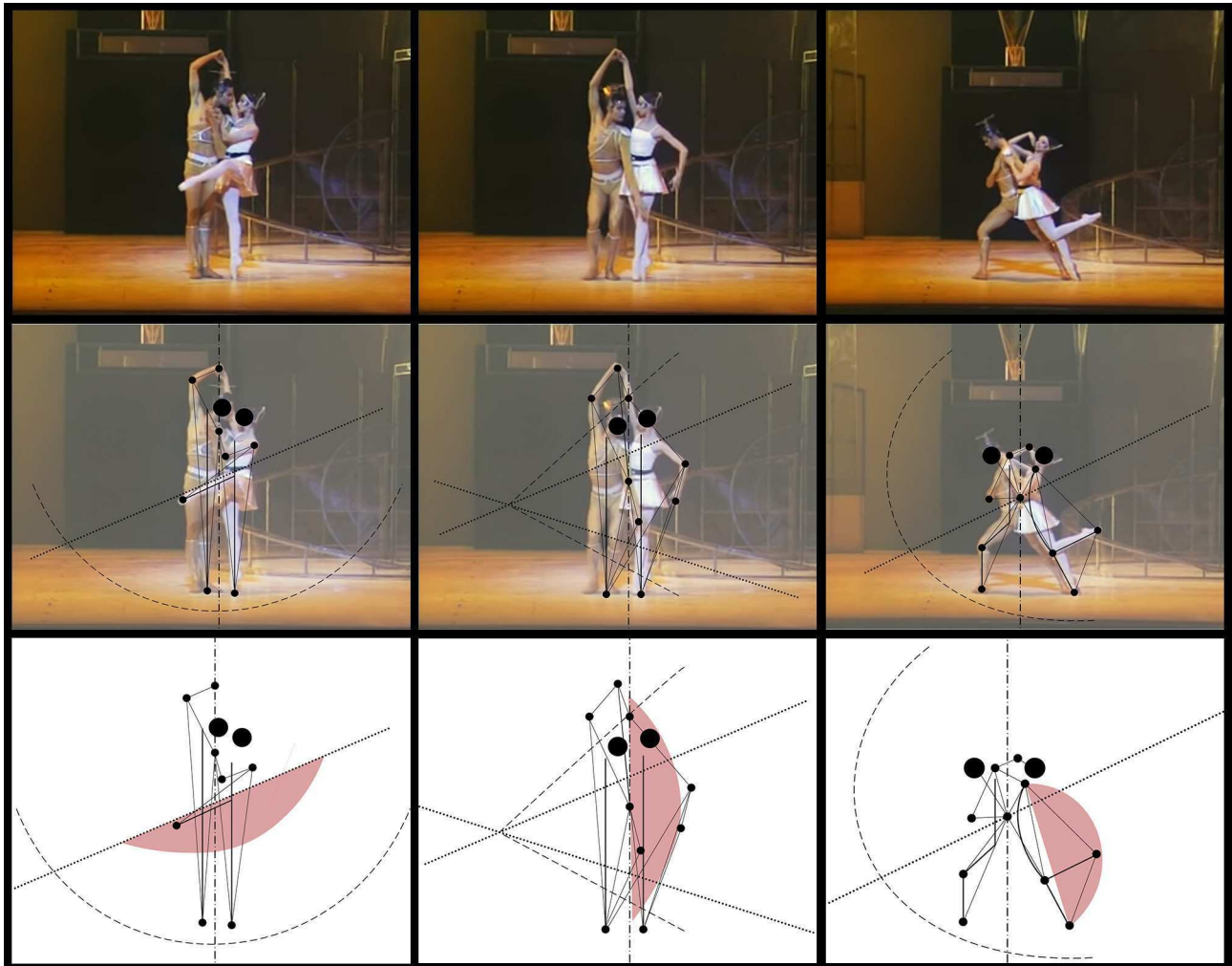


Fig. 9. Photograms taken from the ballet *La Chatte*, 1927 (elab. by Starlight Vattano).

Both choreographer and dancer, Kasyan Goleyzovsky succeeded in describing through his drawings for costumes and sets, the dynamic operation of the body with language that recalled the linearity of ancient Greek sculptures to interpret a dance far removed from the tradition of national ballet. In the *Dancing Couple*, Goleyzovsky positioned the two bodies facing to the right, represented in front and side views, thus providing information on the static posture and the evolution of the movement once the rotation is complete. The two colors in the diagram correspond to this offset between the figures but coincide with the expression of the two movements performed by the same body (fig. 7).

Starting from the basics of classical dance, Goleyzovsky experimented with the possible combinations of the body in movement on stage with the use of set and costume drawing as a means of completing the dance. His research aimed at exploring irregular movements, synthesized with broken-lines no longer extended in the verticality or horizontality of the stage, according to the choreographer "the line is broken, curved, softened, without internal force, as would be the case in circus or acrobatic, but refined and delicately bizarre, with a constant rejection of everything that resembles the classical" [Souritz 1988, p.16] (fig. 8).

The photograms

Diaghilev's production, *La Chatte* (1927) took up the constructivist themes in the three-dimensionality of both the set and costume design by Naum Gabo and Antoine Pevsner and the choreography by George Balanchine. The abstract forms on the stage, the lighting system, the transparencies and the use of reflective materials are a direct reference to the themes of the 1924 movie *Aelita*. The ballet developed in a constant crossing of the set-design device, the symbolism of the materials used, and the futuristic shapes of the costumes underlined the dimension rigorously controlled by the geometries and the linear verticality of the background [Bowit 1977]. In the schematic frames the poses are broken up in the gestures, the arms interrupt the fluidity of the movements, the pivot points (black circles) highlight the system of in-

terruption and continuation of the action, the main directions (dotted-lines) describe a sequentially by pauses during which it is possible to trace the successive positions that the two dancers will perform (dotted-lines) (fig. 9).

In 1923, the ballet *Les Noces* was staged to music by Igor Stravinsky, with choreography by Bratislava Nijinska and set design by Natalia Goncharova. The Russian artist also designed the costumes, representing a peasant setting that evokes Russian tradition. The action is performed in a small space above the dancers who move in front of the stage, following different choreographic schemas which, together with the music, make the figures of the two main characters look more and more like puppets manipulated in an atmosphere of implacable solitude.

The structure of the ballet is very simplified, the study scheme of the frames highlights the static nature of the figures in the background, which leave all the space to the central body. The main movement is all upwards, the opening of the arms, the closing and the identification of an intermediate position describe the impossibility of escaping the hierarchy of gestures decided by the choreographer: the axis of symmetry interrupts the scene in two portions of space that do not come never into contact (fig. 10).

Conclusions

The first topic highlighted by the schemas study of both static and dynamic images concerns the final configuration of the graphic structure: directions, position marks and pivot elements function as coding and translation devices.

The coding process is affected by the migrations of meaning that weave the new relationships between the determinate and indeterminate into an event whose contours are defined by the rationality of operation. A further relationship that is revealed in this process of codification-translation is that between language and image, between language and painting. In this regard, Foucault asserted that "the relationship between language and painting is an infinite one. Not that the word is imperfect and, in the face of the visible, in a deficiency that it would strive in vain to fill. They are irreducible to each other: in vain do we

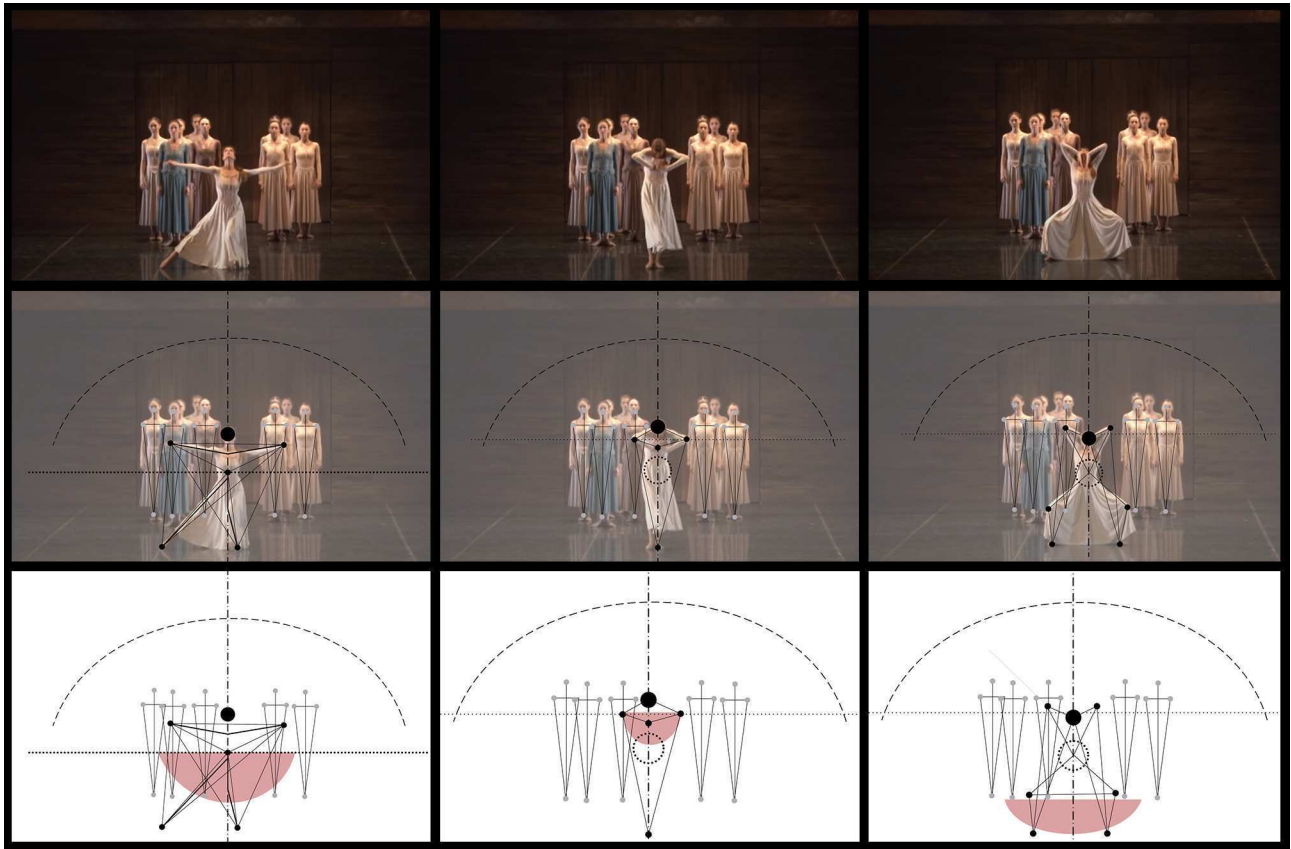


Fig. 10. Photograms taken from the ballet Les Noces, 1923 (elab. by Starlight Vattano).

try to say what we see; what we see is never in what we say; just as in vain do we try to show, by means of images, metaphors, comparisons, what we are saying; the place in which these figures shine is not that unfolded by the eyes, but that defined by the successions of syntax" [Cometa, Vaccaro 2007, pp. 42, 43]. A metaphor understood as a place in which the figures converge and unfold in their sequence of meaning, to define the invisible filled by the image in the absence of words.

The theoretical dimension of the movement representation, of the 'succession of syntaxes', is followed by that of the "double", of the external object that exercises its absence. The transcription of a movement in the form of a sign-object, and again of a hi-

erarchy of signs, poses the question of the relationship between the image and its schema, between the set of signs and their 'other'. An 'other' produced by the immobility of the schema, by its duration and its isolation of meaning. On the moving images of cinema, Gilles Deleuze argued that "they no longer have anything to do with poses, if they are privileged moments, they are so by way of remarkable points that belong to movement" [Deleuze 2002, p. 16]. The 'double' expressed by the diagram contains a section of duration, a 'remarkable point' that manifests directions and relationships, revealing the hidden configurations on which the bodies rest to give form to the image as its double, to the image as a model of itself.

Notes

[1] The Berezil Theatre, recognized as the national theatre of the Ukrainian Soviet Republic, was established in 1922 in Kiev. It was an artistic association founded under the direction of Les Kurbas with the aim of developing experimental studies on avant-garde theatre and new teaching methods for actors and artistic directors. Les Kurbas never devoted himself to a single ideology or a specific program, but looked to Berezil as a dogma, a ceaseless research into new forms of artistic expression. For further details see: Rudnitskii K., Milne L. (1989). *Russian and Soviet Theater 1905-1932*.

New York: Harry N Abrams Inc.

[2] In the 1920s there were many artists who trained and worked with Vsevolod Meyerhold. Among them: Yurii Annenkov, Nikolai Evreinov, Alexandra Exter, Alexandre Vesnin, Georgy and Vladimir Stenberg, Alexandr Tairov, Ignatii Nivinsky, Liubov Popova, Alexandr Rodchenko and Varvara Stepanova. Please refer to: Mudrak M. M. (1976). The Development of Constructivist Stage Design in Soviet Russia. In *Soviet Union*, n.3, pp. 253-268.

Author

Starlight Vattano, Department of Architecture and Arts, luav University of Venice, svattano@juav.it

Reference List

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

Bowitz, J. E. (1977). Constructivism and Russian Stage Design. In *Performing Arts Journal*, Vol. 1, n. 3, pp. 62-84.

Cometa, M., Vaccaro, S. (a cura di). (2007). *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi editore.

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

Deleuze, G. (2002). *L'Immagine-movimento*. Milano: Ubulibri.

Houghton, N. (1956). Soviet Theatres, 1917-1941. In *American Slavic and*

East European Review, Vol. 3, n. 15, pp. 437-439.

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

Mudrak, M. M. (1976). The Development of Constructivist Stage Design in Soviet Russia. In *Soviet Union*, n. 3, pp. 253-268.

Mudrak, M. (1986). *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research.

Mudrak, M. M. (2015). From the Easel to the Stage Set: The Avant-Garde Painter and the Theater. In M. Mudrak, T. Rudenko (eds.). *Staging the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s*. New York: The Ukrainian Museum, pp. 16-43.

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.

Rudnitskii, K., Milne, L. (1989). *Russian and Soviet Theater 1905-1932*. New York: Harry N Abrams Inc.

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.

Souritz, E. (1988). Soviet Choreographers in the 1920s: Kasian Yaroslavich Goleizovsky. In *Dance Research Journal*, Russian issue, Vol. 20, n. 2, pp. 9-22.

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

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

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

La simultaneità corporea nelle avanguardie artistiche. Lecture grafiche e schemi

Starlight Vattano

Abstract

A partire dalle espressioni grafiche afferenti alle avanguardie artistiche e al loro influsso nelle arti performative, l'obiettivo dell'articolo è quello di approfondire il rapporto tra geometrie e corpi in movimento nei disegni di costumi e scenografie dedicati alla danza. Le lecture proposte riguardano l'analisi di alcune rappresentazioni emblematiche dell'avanguardia artistica che ha condiviso un profondo interesse per la progettazione scenografica e costumistica con quei coreografi, danzatori e compositori che stavano contribuendo a istituire una visione del teatro fortemente radicata nelle inquietudini sociopolitiche del tempo. L'interpretazione grafica si sofferma in prima istanza sui bozzetti e sui costumi di scena con l'obiettivo di rintracciare quelle connessioni geometriche e distributive che intercorrono tra la totalità della figura umana e le parti che ne definiscono la dinamica. Successivamente vengono proposti alcuni schemi analitici sui fotogrammi di due balletti eseguiti per la prima volta dalla compagnia di Sergei Diaghilev, La Chatte (1927) e Les Nocces (1923). In questo caso vengono analizzati la struttura coreografica, la disposizione dei gesti nello spazio, le direzioni e gli elementi dinamici, al fine di inquadrare e distinguere relazioni tra cose e movimenti per mezzo di linee forza, in un mosaico di pesi ed equilibri grafici, scorgendo nel disegno una dimensione possibile dell'esplicitazione coreografica.

Parole chiave: schema, analisi grafica, avanguardie artistiche, coreografia, scenografia.

Introduzione

A seguito delle teorie sviluppate da Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig che attuarono una visione sperimentale in aperta rottura con lo stile realista e naturalista della tradizione scenografica, anche l'apporto del teatro russo a livello mondiale rivelò un panorama estetico ormai lontano dal fascino esotico dello *Schéhérazade* dei *Ballets Russes*, del 1910, approdando a quella Vittoria sul sole che Kazimir Malevic realizzò insieme a numerosi poeti e pittori nel 1913, proponendo uno spazio intermedio nel quale parole, immagini e movimenti definissero un territorio astratto, instradando così il progetto scenografico e costumistico verso una nuova plastica scenica. Da questo momento la frenetica attività teatrale russa si venne

a configurare attraverso la coesistenza di molteplici campi dell'arte e di poliedriche personalità che diedero un contributo fortemente radicato nelle questioni sociopolitiche del tempo e, durante il primo decennio del Novecento, intriso di quelle teorie sovversive che stavano alimentando le grandi masse della Rivoluzione d'Ottobre.

Danza, costumi e scenografie dell'Avanguardia artistica

Molti degli artisti dell'avanguardia ucraina, viaggiando in Italia e in Francia, oltre che in Russia, mostrarono un profondo interesse per le tendenze che si stavano

sviluppando nel mondo delle arti visive mantenendo al contempo un forte legame con il linguaggio nativo. Il risultato fu la definizione di uno stile nazionalistico che vedeva la rappresentazione di figure umane attraverso l'utilizzo di colori accesi e costumi dalle forme dinamiche, caratterizzate dai contorni sfumati e brillanti. Uno dei pittori che contribuì alla svolta teatrale russa nel sodalizio tra le arti figurative e il balletto fu Vadym Meller, che collaborò con la coreografa Bronislava Nijinska, iniziando nel 1920 a lavorare nel Teatro dell'Opera di Kiev, ormai luogo di sperimentazione progettuale rivolto alle questioni costruttiviste (figg. 1, 2). Nello stesso anno Meller fu costumista e scenografo al Teatro Shevchenko divenendo presto un precursore del costruttivismo moderno nella Repubblica sovietica ucraina [Mudrak 1986]. Il suo approccio cubo-futurista e lo sviluppo delle forme nello spazio risentono degli insegnamenti di Alexandra Exter e sono manifesto di una copiosa produzione di opere pittoriche e scultoree accolte anche presso il Teatro Berezil. Nel 1923 Meller realizzò uno dei suoi lavori più noti basato sull'opera del drammaturgo tedesco Georg Kaiser dal titolo *Gas I* (fig. 3), una rappresentazione simbolica di come l'industrializzazione conducesse alla distruzione, abilmente raccontata nei costumi disegnati dall'artista ucraino [Bowit 1977]. Fino agli anni Trenta del Novecento il suo stile si mantenne fortemente in linea con quello della Exter; attraverso l'esplorazione della tridimensionalità dinamica espressa nella costruzione dei costumi e nella scelta dei colori, influenzando un gran numero di artisti prevalentemente russi.

In generale, il costruito geometrico di matrice costruttivista concorre al riconoscimento della struttura compositiva e delle forze dinamiche rispetto alle quali si configura l'immagine finale, come avviene anche nei personaggi eccentrici e nei costumi disegnati da Anatol Petritsky che definisce i suoi bozzetti per mezzo del valore emotivo e caratteriale del personaggio, spesso privilegiando il rigore della struttura geometrica su quella coreografica (fig. 4). Insieme ad Alexandra Exter e a Vadym Meller, Anatol Petritsky fu tra le personalità di spicco a dominare la scena del costruttivismo ucraino in Russia e nel mondo. Dopo aver lavorato per la Exter anche lui, come Meller, disegnò numerosi costumi per la compagnia di Bronislava Nijinska (figg. 5, 6), svolgendo attività di scenografo per molti teatri tra cui il Berezil [1], nato sottoforma di associazione artistica che ave-

va rinunciato all'estetica tradizionalista per accogliere le argomentazioni di sinistra legate alla causa della rivoluzione proletaria.

Dopo il 1917 Petritsky si rivolse prevalentemente ad uno stile tradizionale, ne è un esempio la *House of Interludes* del 1917 realizzata per un teatro diretto da Bonch-Tomashevsky [Mudrak 2015]; il grande pannello mostra una semplificazione delle forme contrastate nei colori ed enfatizzate dalla gestualità dei personaggi, una rappresentazione realistica dei soggetti, ormai lontana dall'astrazione delle forme in favore di una semplificazione delle parti che manifestano lo stato emotivo attraverso la sinuosità delle linee e gli spessori dei contorni. Le sue trasformazioni corporee nel disegno sembrano ricalcare quel principio già espresso da Charles Darwin secondo il quale «i movimenti [...] hanno sempre una stretta relazione di dipendenza e corrispondenza con la forma che li produce» [Tombari 2019, p. 22].

Questa trasformazione del corpo durante il movimento viene interpretata anche da Kasyan Goleizovsky il quale, oltre alla sua attività di danzatore e coreografo, lasciò un significativo patrimonio grafico latente di quello spirito simbiotico tra il movimento e la sua rappresentazione che ha definito un linguaggio gestuale sacralizzato nella traccia dell'annotazione (fig. 7).

I costumi di Goleizovsky, come quelli di Meller, si tramutano in vere e proprie maschere che alterano il corpo umano, strutturando ripetizioni e traslazioni di forme, combinando il colore e la geometria nell'estetica dell'azione (fig. 8). Il costruttivismo entrò nell'ideazione e nella realizzazione dei costumi e delle scenografie come anche delle coreografie, per mezzo di un passaggio dalla composizione sul piano a quella nello spazio.

Tale processo fu attuato soprattutto in virtù della collaborazione di artisti provenienti da luoghi differenti e non solo dalla Russia; oltre che dall'Ucraina, come nel caso di Vadym Meller, Anatol Petritsky o Nathan Altman, anche dall'Armenia, come Georgy Yakulov, artisti che misero in luce le differenze tra le visioni nazionalistiche per una risoluzione, delle questioni teatrali e delle scelte progettuali, efficaci e funzionali. In questo contesto la figura del regista Vsevolod Meyerhold fu di fondamentale importanza per l'evoluzione del progetto teatrale russo nel ventesimo secolo; pensando al teatro come estensione dell'attore, Meyerhold fornì agli artisti che si iniziavano a formare con lui l'opportunità di usare il palco come uno spazio di integrazione tra il corpo e la scenografia [2].

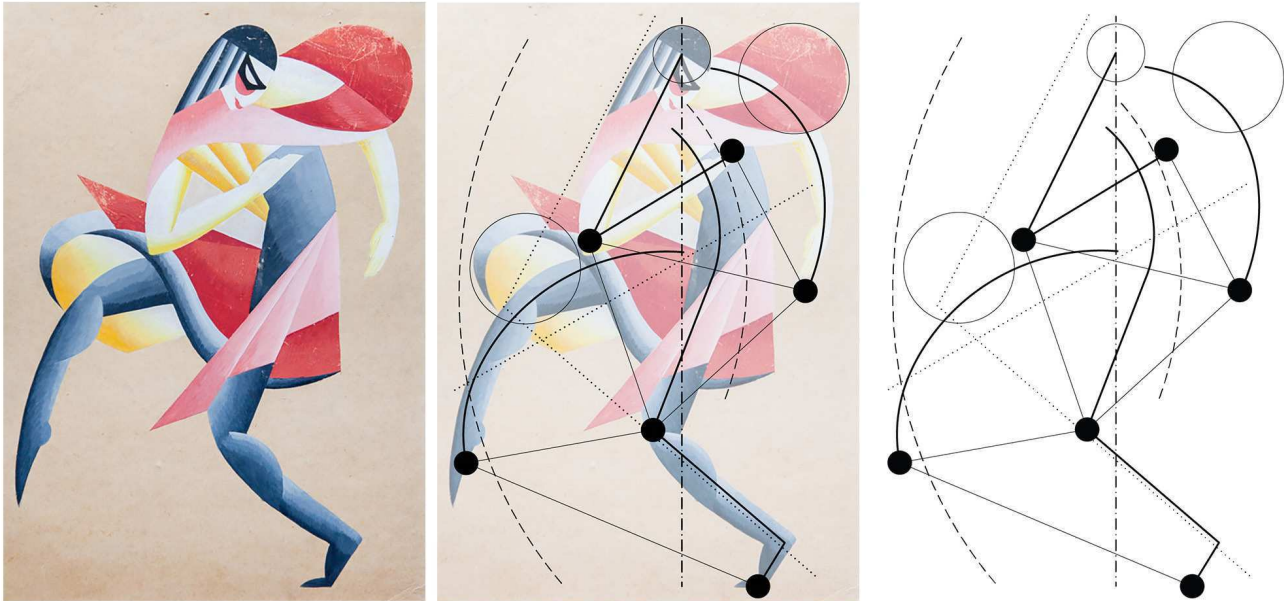


Fig. I.V.Meller, Disegno di costume per la coreografia *Le Maschere*, 1919 (elaborazione Starlight Vattano).

Infatti, gli elementi mobili e i cinematismi attivabili direttamente in scena accentuarono l'enfasi emotiva delle tematiche ispirate dalla drastica trasformazione in atto non più soltanto teatrale ma primariamente sociale.

Il Costruttivismo nel lavoro di Meyerhold ha quindi permesso di risolvere la dicotomia tra la convenzionale modalità della scenografia bidimensionale e la tridimensionalità del movimento. Una sintesi avvenuta nel 1906 con il lavoro *The Fairground Booth* realizzato insieme ad Alexandr Blok a San Pietroburgo, che portava in scena il profondo processo di disincanto degli ideali Simbolisti e al contempo di ineluttabilità dell'esistenza, dello straniamento e del doppio [Bowit 1977]. Il rifiuto per le eccessive decorazioni scenografiche in favore di una scena scarna e completamente mostrata al pubblico nella sua struttura volumetrica e compositiva lasciava spazio all'evoluzione dei gesti e all'espressione del movimento, anticipando quindi molti dei principi ripresi successivamente nelle opere dell'avanguardia artistica per il teatro.

Schemi e costruzioni grafiche

L'analisi grafica si sofferma su due tipologie di immagini, statiche e dinamiche, prodotte nell'ambito dell'avanguardia artistica teatrale. Nel primo caso vengono schematizzati alcuni disegni di costumi di scena, successivamente viene proposta la lettura grafica dei fotogrammi di due balletti. Il tipo di linguaggio grafico utilizzato per l'analisi si basa sulla sintesi degli oggetti, nel piano e nello spazio, sottoforma di maglie di rette e gerarchie di segni, secondo un ordine di lettura basato sull'esecuzione del gesto che prende quindi forma dallo stesso schema di analisi. Le geometrie che definiscono la distribuzione dei movimenti permettono di rintracciare elementi bidimensionali e tridimensionali attraverso i quali è possibile coglierne lo svolgersi nei frammenti temporali.

I fattori grafici rispetto ai quali si configurano le strutture schematiche sono: le linee dei corpi (linee continue spesse), le direzioni dei movimenti principali dei ballerini (linee tratteggiate), le direzioni dei movimenti principali (linee puntinate), i rapporti spaziali/distanze tra i balle-

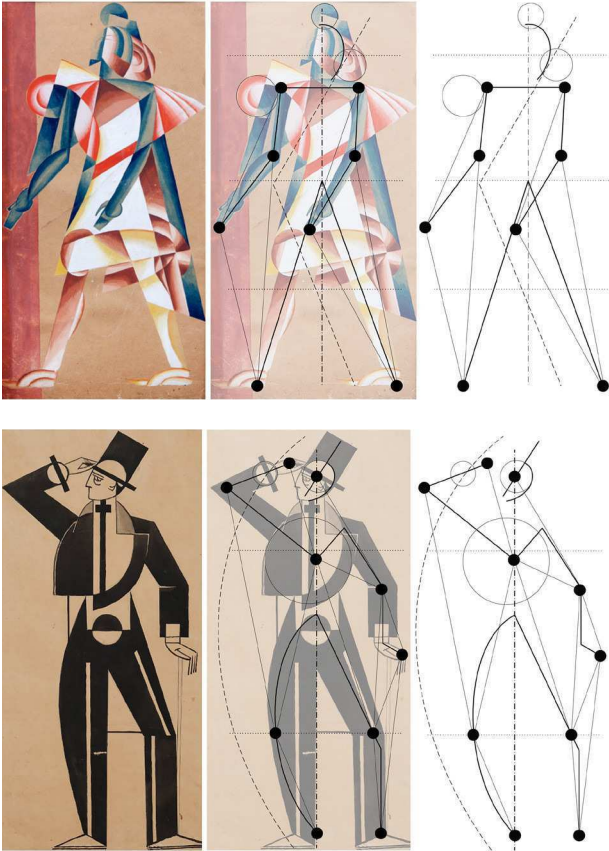


Fig. 2. V. Meller, disegno di costume per *Danze assire*, 1919 (elaborazione Starlight Vattano).

Fig. 3. V. Meller, disegno per il costume del capitalista per l'opera *Gas I* di G. Kaiser, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

rini (linee continue leggere), i segni di posizione (cerchi grandi), gli elementi di snodo (cerchi piccoli), l'asse di simmetria (tratto-punto).

Le immagini

Vadym Meller si confrontò con un linguaggio artistico che attingeva contemporaneamente all'espressionismo, al cubismo e al costruttivismo. Muovendosi sia nell'ambito teatrale che architettonico, le sue interpretazioni per i costumi di scena risentirono delle questioni spaziali che si interponevano tra il corpo e l'oggetto scenografico.

La forza cromatica dei suoi costumi non necessita di un contorno netto, ma ricalca la plasticità del movimento nei contrasti geometrici. Nei costumi disegnati per *Le Maschere*, l'artista concentra l'azione nella curvatura del busto che si piega verso destra per concludere l'espandersi del movimento con l'inarcatura del braccio sinistro, la cui mano indica nuovamente l'origine dell'azione: la circonferenza in alto a destra riporta l'attenzione sul volto della figura. I punti di snodo (cerchi neri) definiscono le relazioni tra gli arti (linee continue leggere), mentre un gioco di rimandi e rimbalzi (linee puntinate) preannuncia una traslazione a sinistra dell'intera figura (linea curva tratteggiata) e la prosecuzione del movimento con una leggera rotazione a destra (curva tratteggiata destra) (fig. 1).

Le sue costruzioni cubo-futuriste anticipano l'azione dinamica delle coreografie realizzate da Bratislava Nijinska, le linee curve assunte dal corpo si contrappongono alla nettezza dei contorni e i punti di snodo (i polsi, le mani, le spalle, i talloni) interrompono la continuità del movimento. La spezzata tratteggiata nel costume per *Danze assire* mostra la sintesi degli spostamenti, mentre le rette puntinate indicano le direzioni rispetto alle quali si dispongono gli arti (fig. 2).

Nel 1923 Vadym Meller fu direttore per le scenografie al Berezil. In quell'anno mise in scena il *Gas I* basata sull'omonima opera di Georg Kaiser, sperimentando un sistema di strutture lineari e di superfici curve che contribuivano a definire un effetto teatrale completamente innovativo. Si trattava, infatti, di un'opera che divenne un punto di riferimento per il teatro espressionistico, carica di simboli e paradossi latenti di un messaggio fortemente etico. La figura del capitalista diventa una delle

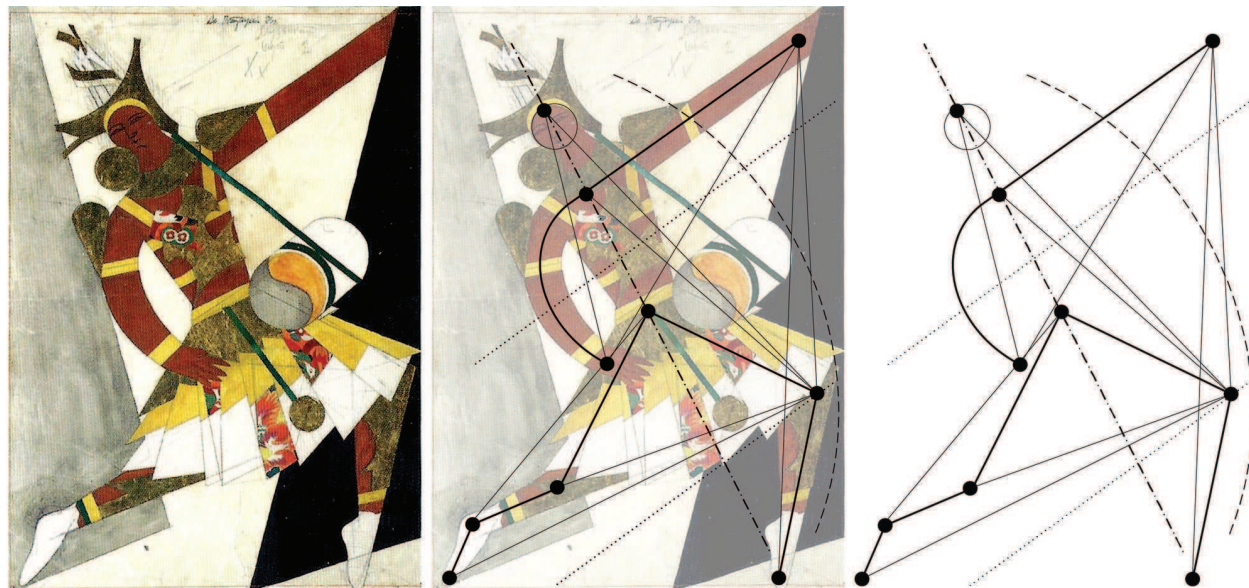
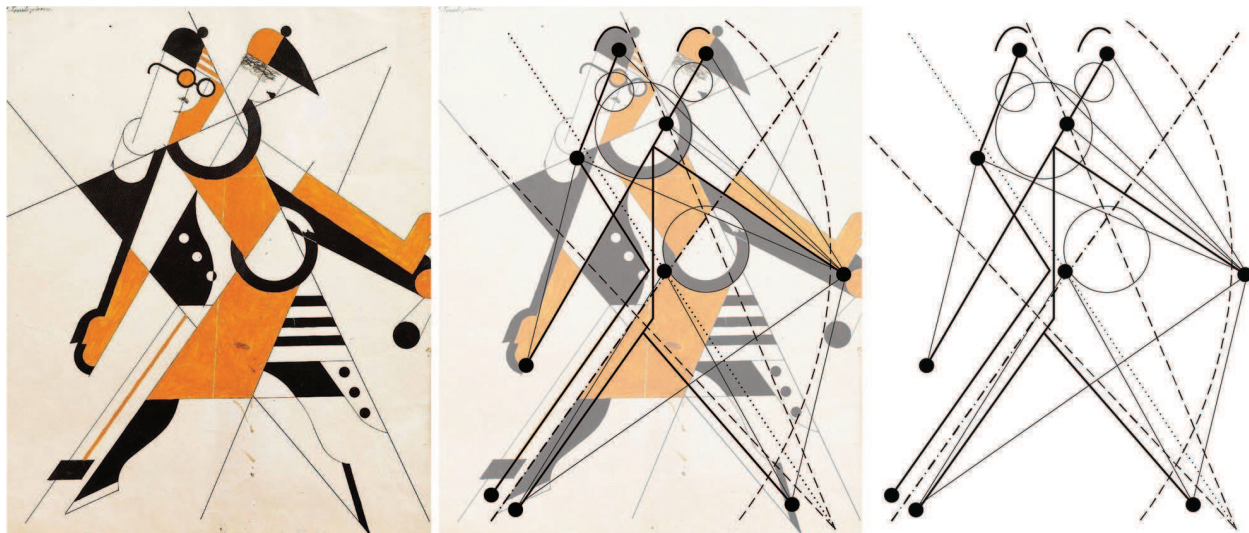


Fig. 4. A. Petritsky, disegno di costumi per Balli eccentrici, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

Fig. 5. A. Petritsky, disegno di costume da musicista per il balletto Nur e Anitra, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

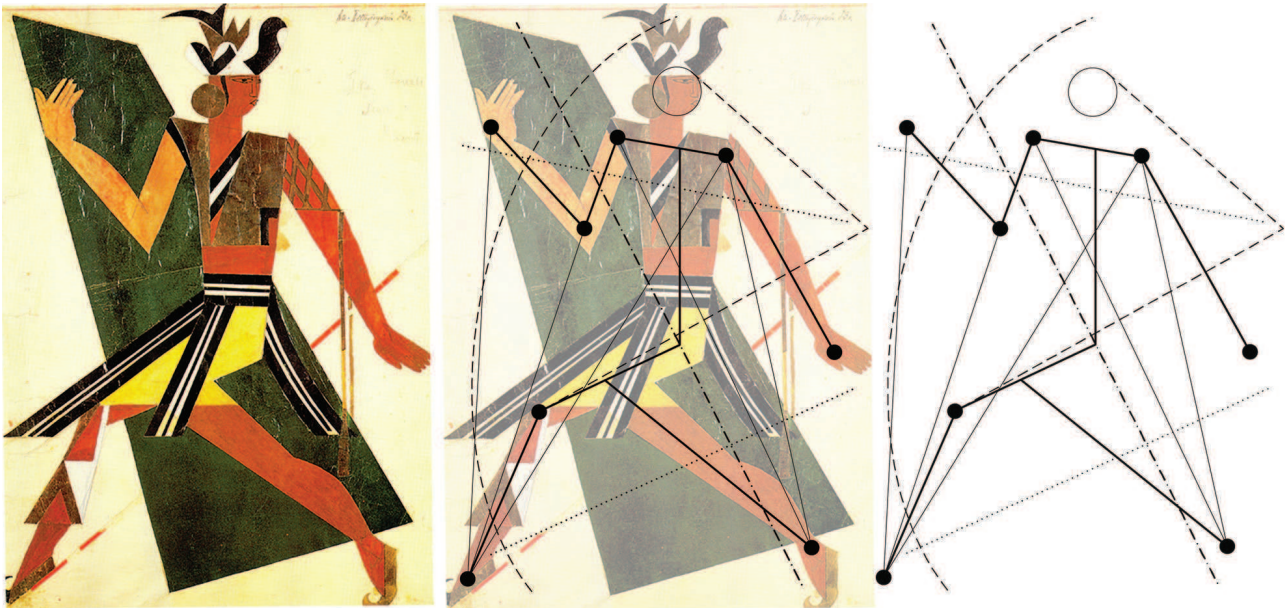


Fig. 6.A. Petritsky, disegno di costume per il balletto *Nur e Anitra*, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

macchine di scena, gli arti si muovono come parti di un cinematismo e le rotazioni avvengono a intermittenza. L'asse di simmetria irrigidisce l'azione rivolta quasi completamente a sinistra (linea curva tratteggiata). Le relazioni tra le diverse parti del corpo si svolgono a partire da un centro (circonferenze) per diramarsi verso le estremità (le mani) disposte diagonalmente rispetto alla figura (fig. 3).

Agli inizi del XX secolo il teatro ucraino era già divenuto luogo di commistione tra le tradizioni culturali nazionali e le correnti artistiche internazionali. L'attività di Anatol Petritsky fu spesso mirata all'ingegnerizzazione delle parti, al rigore geometrico delle unità e all'utilizzo di colori molto luminosi. Le due figure per *Balli eccentrici* risentono di un decentramento manifesto nella traslazione delle parti e nella suddivisione in tre porzioni: la prima, quella delle teste; la seconda, quella dei busti; la terza, quella delle gambe (fig. 4).

Il lavoro di Petritsky guardò sempre al tema costruttivista, da una parte e al pathos espressionistico dall'altra,

mirando ad un'estetica geometrica e cromatica sotto il controllo di equilibri convergenti, resi dinamici dall'inclinazione degli assi di simmetria. Il suo approccio al disegno di costume è caratterizzato da uno sguardo poliedrico che a volte rimanda a figure monumentali, iconiche di una tradizione ormai lontana. Nel costume da musicista per il balletto *Nur e Anitra*, Petritsky si serve di un contrasto geometrico tra le forme circolari degli strumenti e quelle spezzate del corpo, soltanto un braccio si curva chiudendo il movimento diagonale che in maniera ascendente avviene dal basso a sinistra verso l'alto a destra (fig. 5).

L'estroso sguardo di Anatol Petritsky permea la forma umana in movimento con accenti costruttivisti e fortemente tattili. I suoi disegni sono realizzati per accostamenti di superfici, la composizione dell'immagine è quella del collage cubista che, attraverso l'utilizzo di differenti materiali e tessiture esplora il corpo nel suo movimento rispetto a diversi punti di vista. Anche in questo caso, lo svolgimento dell'azione avviene secondo una

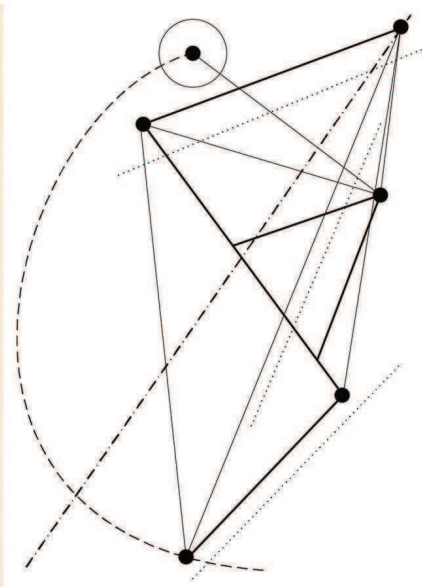
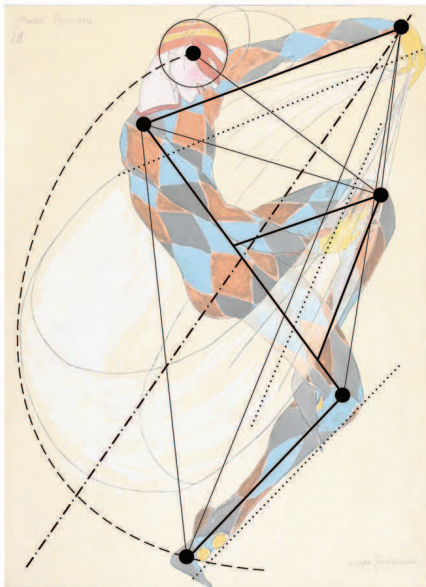
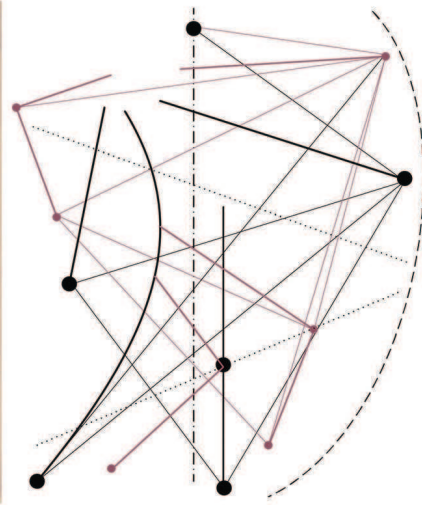
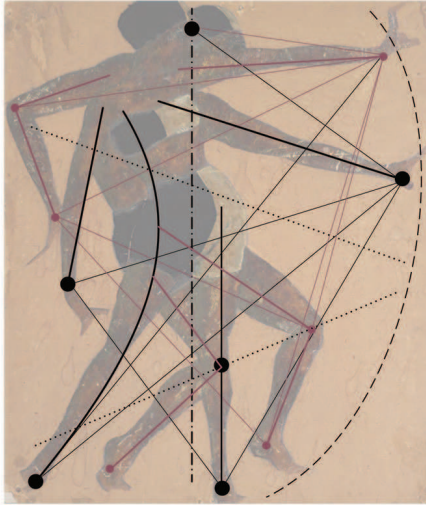


Fig. 7. K. Golezovsky, Coppia che balla, 1920 (elaborazione Starlight Vattano).

Fig. 8. K. Golezovsky, Arelcchino, disegno dei costumi per Maschere, 1918 (elaborazione Starlight Vattano).

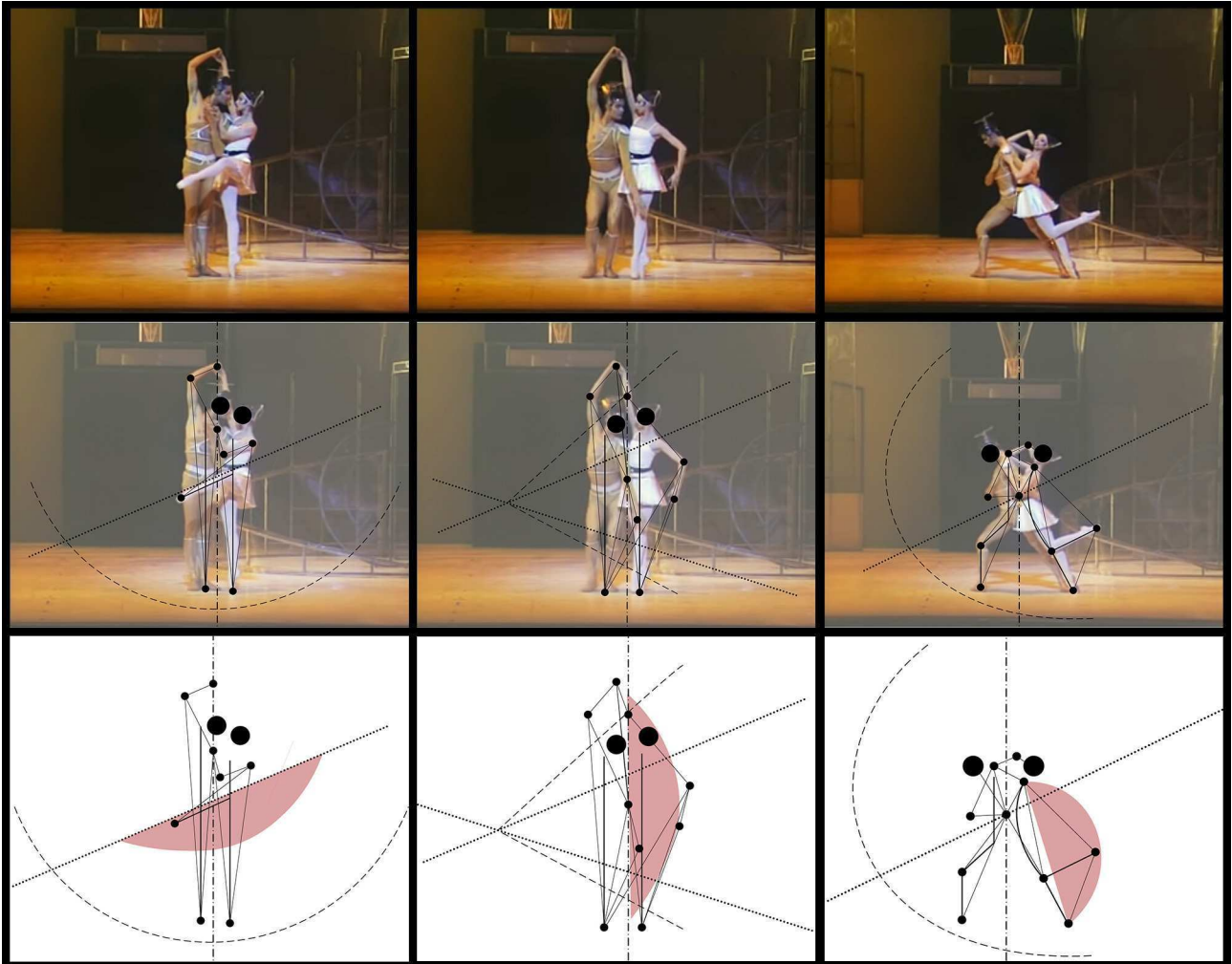


Fig. 9. Fotogrammi tratti dal balletto *La Chatte*, 1927 (elaborazione. Starlight Vattano).

direttrice diagonale (tratto-punto), evidenziata da un quadrilatero verde che non corrisponde alla direzione del corpo, invece rivolto verso destra (linee tratteggiate e linee puntinate) (fig. 6).

Sia coreografo che ballerino, Kasyan Golezovsky riuscì a descrivere attraverso i suoi disegni per costumi e scenografie, l'operazione dinamica del corpo con il linguaggio che sembrava richiamare le linearità delle sculture della Grecia antica per interpretare una danza lontana dalla tradizione del balletto nazionale. Nella *Coppia che balla*, Golezovsky posiziona i due corpi rivolti verso destra, rappresentati in vista frontale e in vista laterale, fornendo così informazioni sulla postura statica e sull'evoluzione del movimento, una volta compiuta la rotazione. Le due cromie dello schema corrispondono a questo scostamento tra le figure, ma coincidono con l'espressione dei due movimenti come fossero effettuati da uno stesso corpo (fig. 7).

Partendo dalle basi della danza classica, Golezovsky sperimentò le combinazioni possibili del corpo in movimento sul palco con l'uso della scenografia e del costume quali mezzi di completamento della danza. La sua ricerca mirò ad esplorare movimenti irregolari, sintetizzabili con linee spezzate non più estese nella verticalità o nell'orizzontalità della scena, per il coreografo «la linea è spezzata, curva, ammorbidita, senza forza interna, come avverrebbe nel circo o nella danza acrobatica, ma raffinata e delicatamente bizzarra, con un rifiuto costante di tutto ciò che assomiglia al classico» [Souritz 1988, p.16] (fig. 8).

I fotogrammi

La produzione di Diaghilev, *La Chatte* (1927) riprende le tematiche costruttiviste nella tridimensionalità sia della scenografia e dei costumi di Naum Gabo e Antoine Pevsner, che della coreografia di George Balanchine. Le forme astratte sul palco, il sistema di illuminazione, le trasparenze e l'impiego dei materiali riflettenti sono un diretto richiamo alle tematiche del film *Aelita*, del 1924. Il balletto si sviluppa in un costante attraversamento del dispositivo scenografico, il simbolismo dei materiali impiegati e delle forme futuriste dei costumi sottolinea la dimensione rigorosamente controllata dalle geometrie e dalle verticalità lineari sullo sfondo [Bowit 1977]. Nei fotogrammi schematizzati le pose sono spezzate dai gesti,

le braccia interrompono la fluidità dei movimenti, i punti di snodo (cerchi neri) evidenziano il sistema di interruzione e prosecuzione dell'azione, le direzioni principali (linee tratteggiate) descrivono una sequenzialità per pause durante le quali è possibile rintracciare le successive posizioni che i due danzatori si accingono a eseguire (linee puntinate) (fig. 9).

Nel 1923, su musica di Igor Stravinskij, venne messo in scena il balletto *Les Noces*, con coreografia di Bratislava Nijinska e scenografia di Natalia Goncharova. L'artista russa disegnò anche i costumi, rappresentativi di uno scenario contadino che rievoca la tradizione russa. L'azione viene rappresentata in un ristretto spazio sopraelevato rispetto ai ballerini che si muovono davanti la scena, seguendo differenti schemi coreografici che, insieme alla musica, rendono le figure dei due personaggi protagonisti sempre più somiglianti a marionette manipolate in un'atmosfera di implacabile solitudine.

La struttura del balletto è molto semplificata, lo schema di studio dei fotogrammi mette in evidenza la staticità delle figure in secondo piano che lasciano interamente spazio al corpo centrale. Il movimento principale è tutto rivolto verso l'alto (linea curva tratteggiata), l'apertura delle braccia, la chiusura e l'individuazione di una posizione intermedia (linee continue leggere) descrivono l'impossibilità di fuggire la gerarchia dei gesti decisa dalla coreografa: l'asse di simmetria interrompe la scena in due porzioni di spazio che non entrano mai in contatto (fig. 10).

Conclusioni

Il primo argomento messo in luce dagli schemi delle immagini statiche e dinamiche riguarda la configurazione finale della struttura grafica di studio: direzioni, segni di posizione ed elementi di snodo funzionano da dispositivi di codificazione e traduzione.

Il processo di codificazione risente delle migrazioni di significato che intrecciano le nuove relazioni tra determinato e indeterminato in un avvenimento i cui contorni sono definiti dalla razionalità del funzionamento. Un ulteriore rapporto che si svela in questo processo di codificazione-traduzione è quello tra linguaggio e immagine, tra linguaggio e pittura; in tal proposito, Michel Foucault asserisce che «il rapporto tra linguaggio e pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imper-

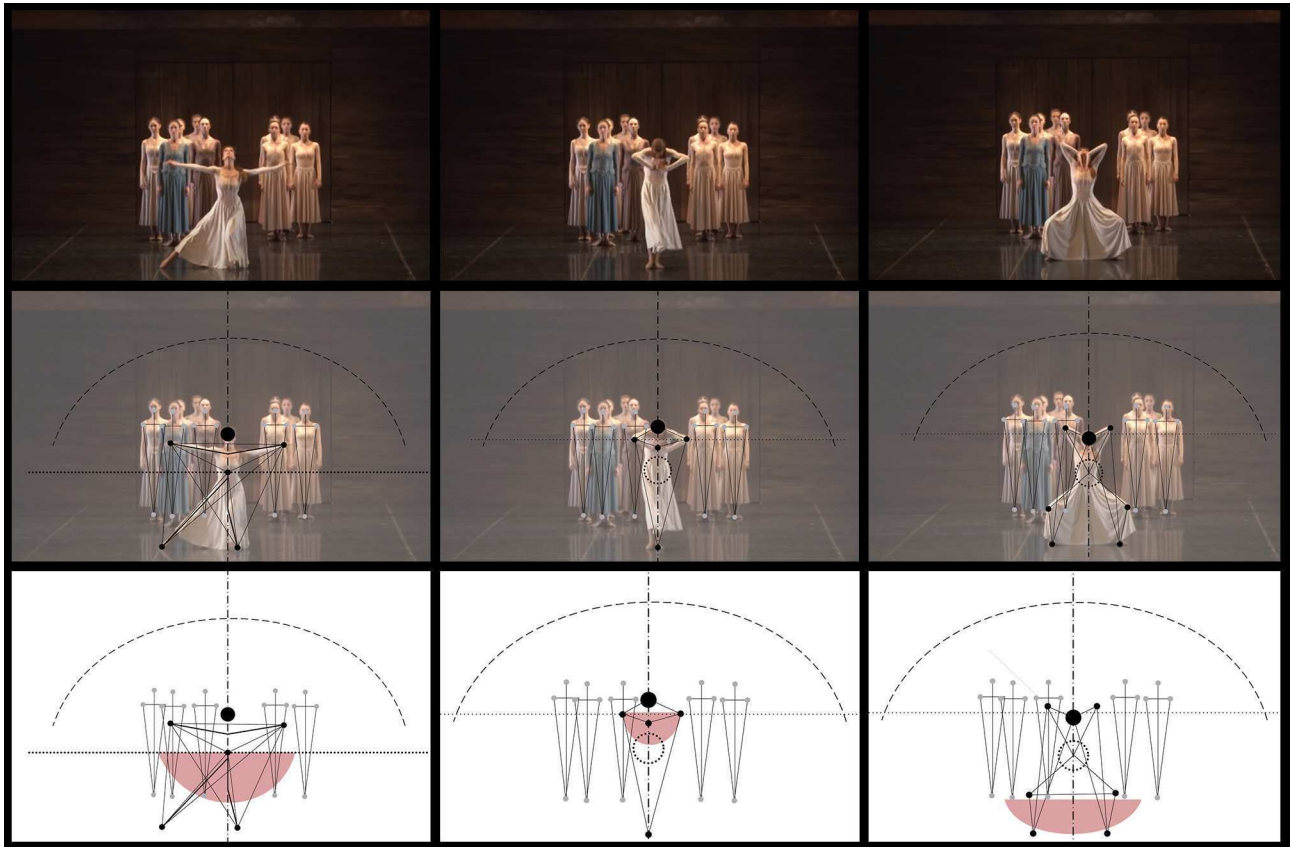


Fig. 10. Fotogrammi tratti dal balletto Les Noces, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

fetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede; ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi» [Cometa, Vaccaro 2007, pp. 42, 43]. Una metafora intesa come luogo nel quale convergono le figure e si dispiegano nella loro sequenza di senso, per definire l'invisibile colmato dall'immagine, in assenza di parola. Alla dimensione teorica della rappresentazione del movimento, della "successione di sintassi", segue quella del "doppio", dell'oggetto esterno che esercita la sua assen-

za. La trascrizione di un movimento sottoforma di un oggetto-segno e ancora di una gerarchia di segni, pone in essere la questione della relazione tra l'immagine e il suo schema, tra l'insieme dei segni e il loro "altro", un "altro" prodotto dall'immobilità dello schema, dalla sua durata e dal suo isolamento di significato. Sulle immagini in movimento Gilles Deleuze sostiene che «non hanno più nulla a che vedere con le pose, se sono istanti privilegiati, lo sono a titolo di punti notevoli che appartengono al movimento» [Deleuze 2002, p. 16]. Il "doppio" espresso dallo schema contiene una sezione della durata, un "punto notevole" che manifesta direzioni e relazioni, svelando le configurazioni nascoste sulle quali poggiano i corpi per dar forma all'immagine come suo doppio, all'immagine come modello di sé.

Note

[1] Il Teatro Berezil, riconosciuto come teatro nazionale della Repubblica sovietica ucraina, fu istituito nel 1922 a Kiev. Si trattava di un'associazione artistica fondata sotto la direzione di Les Kurbas, nata con l'obiettivo di sviluppare studi sperimentali sul teatro d'avanguardia e sui nuovi metodi di insegnamento per attori e direttori artistici. Les Kurbas non si dedicò mai ad una sola ideologia o ad un programma nello specifico, ma guardava al Berezil come ad un dogma, un'incessante ricerca sulle nuove forme d'espressione artistica. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: Rudnitskii, K.,

Milne, L. (1989). *Russian and Soviet Theater 1905-1932*. New York: Harry N Abrams Inc.

[2] Negli anni Venti del Novecento furono molti gli artisti che si formarono e lavorarono con Vsevolod Meyerhold. Tra questi: Yurii Annenkov, Nikolai Evreinov, Alexandra Exter, Alexandre Vesnin, Georgy e Vladimir Stenberg, Alexandr Tairov, Ignatii Nivinsky e ancora Liubov Popova, Alexandr Rodchenko e Varvara Stepanova. Si rimanda a: Mudrak, M. M. (1976). The Development of Constructivist Stage Design in Soviet Russia. In *Soviet Union*, n.3, pp. 253-268.

Autore

Starlight Vattano, Dipartimento di Culture del Progetto, Università IUAV di Venezia, svattano@iuav.it

Riferimenti bibliografici

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

Bowitz, J. E. (1977). Constructivism and Russian Stage Design. In *Performing Arts Journal*, Vol. 1, n. 3, pp. 62-84.

Cometa, M., Vaccaro, S. (a cura di). (2007). *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi editore.

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

Deleuze, G. (2002). *L'Immagine-movimento*. Milano: Ubulibri.

Houghton, N. (1956). Soviet Theatres, 1917-1941. In *American Slavic and*

East European Review, Vol. 3, n. 15, pp. 437-439.

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

Mudrak, M. M. (1976). The Development of Constructivist Stage Design in Soviet Russia. In *Soviet Union*, n. 3, pp. 253-268.

Mudrak, M. (1986). *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research.

Mudrak, M. M. (2015). From the Easel to the Stage Set: The Avant-Garde Painter and the Theater. In M. Mudrak, T. Rudenko (eds.). *Staging the Ukrainian Avant-Garde of the 1910s and 1920s*. New York: The Ukrainian Museum, pp. 16-43.

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.

Rudnitskii, K., Milne, L. (1989). *Russian and Soviet Theater 1905-1932*. New York: Harry N Abrams Inc.

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.

Souritz, E. (1988). Soviet Choreographers in the 1920s: Kasian Yaroslavich Goleizovsky. In *Dance Research Journal*, Russian issue, Vol. 20, n. 2, pp. 9-22.

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

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

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