

Les Sylphides. Waltz. Notation by Michel Fokine



L'oiseau de feu. Notation by Michel Fokine

the notations for *Les sylphides*, Fokine wrote the floor plans and floor paths for the 'round dance' in twenty-seven framed vignettes. And unlike the script of *Les sylphides*, he partly modified the vignettes with verbal descriptions and further illustrated them with stick-figures. The tsar's daughters are characterized with numbers 1-12; the Tsarevna and Ivan are marked by letters.

Allow me to describe Fokine's notes of this dance in more detail. Up to and including vignette 14, the tsar's daughters separate the two protagonists through various different floor paths which are always symmetrically aligned according to central perspective, so that Ivan can't reach the Tsarevna and vice versa. In vignette 14, Fokine mentioned that Ivan asks for permission to approach her. When this has happened, the tsar's daughters position themselves in the rear area of the stage for the so-called "Maidens' dance". Here, Fokine documents not only the floor paths – now conducted more tightly, – but also, in the page margins, the desired upper body and arm positions. The dance ends with the protagonists' embrace, shown in front view, and with significant final poses of all the women, also illustrated. Let me repeat: The round dance differs from the notations for *Les sylphides* in its verbal explanation, and in conveying *L'oiseau de feu* narration, and not the step descriptions. It also differs in its drawings of body postures which elucidate complex poses. Hence it is striking that Fokine inserted additional information as necessary, information which mediates between the concept of a forceful notation of the floor path figurations, the narrative and the visual representation. The visual representation of the dance is also recorded on page 10; again, it shows sketches of poses from the *pas de deux* of the Firebird and Ivan, as well as two profile drawings of Ivan.

Fokine's notations are "aide-mémoire", memory aids which develop before and during the production process. They document impressively the skill (in terms of both craftsmanship and vision) with which Fokine designed group figurations, and with which he gave a distinctive image to each respective work of each figuration. It also becomes clear that he took into account the protagonists' potential, as the notation of the energetic and spatial kinetics in *Les sylphides* and the dynamic sketches of body expression in *L'oiseau de feu* suggest.

Vaslav Nijinsky: The Body as a Choreographic Instance

Nijinsky's focus on dance notation is clearly a different one: here the dance creator is less interested in the spatial figurations or in the documentation of expression than in the analysis of movement. Nijinsky left the level of non-systematic description, of representation, and of only selectively executed 'aide-mémoires'. Aiming at systematic precision and completeness, he concentrated instead on the abstract transformation of movement. Nijinsky compiled detailed analyses; in terms of materials, he made use of the classical

exercises that were part of his daily ballet-practice, and also of the choreography for his first work *L'après-midi d'un faune* (1912), as well as of some other sketches.³ All this happened in Budapest in 1915-16.

Nijinsky's notation may have developed under the influence of the concepts and images which Enrico Cecchetti, the Italian ballet master of the Ballets Russes, communicated during practice and, principally, as practice. As a basis for his notation, Nijinsky used the Stepanov-notation which he had learned during his training at the Maryinsky ballet school. These two – different – abilities, the analysis of practice via notation, and the daily physical execution in the hardly varying exercise patterns at the barre and at the centre, served as a foil for the formulation of his own specific concepts of movement.⁴

Nijinsky's notations of classical ballet exercises show a surprising continuity with the tradition of the Cecchetti method,⁵ both conceptually and in terms of content. In a manuscript written in St. Petersburg in 1894, Enrico Cecchetti had already articulated three aspects of his method. First, he pronounced himself part of Carlo Blasis' Italian tradition, which he not only accepted but also followed as a concept. Second, he favored a functional 'model kit system' which anticipates the developments which would become

³ Cf. C. Jeschke, "Das 'Opus' Waslaw Nijinskys", in Staatsoper Unter den Linden (editor): *Le sacre du printemps*, Berlin 2001, pp. 54-70. Nijinsky's interest in notation intensified during the years 1915-1919, upon the completion of his career as a dancer and choreographer. He worked on two different concepts: in 1915/1916, in Budapest, he used the five lines of music notation as a grid for his dance notation; in 1917/1918, in St. Moritz, he experimented with an adapted grid based on three lines. He kept to this later design at the beginning of 1919, when he added fifteen pages of notation to his diary.

⁴ The work with the Cecchetti notations was (as had been the case with the deciphering of *L'après-midi d'un faune* score) the result of my wonderful years of fruitful collaboration with Ann Hutchinson Guest. I am extremely grateful to her for her continuing support, and especially for her translation of Nijinsky's Cecchetti materials into Labanotation. Cf. A. Hutchinson Guest, C. Jeschke, *Nijinsky und Cecchetti*, in C. Jeschke, N. Haitzinger (eds), *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, cit., pp. 90-95.

⁵ Cf. E. Cecchetti, *Manuel des exercices de danse théâtrale. À pratiquer chaque jour de la semaine. À l'usage de mes élèves*, St. Petersburg, 1894. Manuscript in the Dance Collection, NYPL, *MGTM-Res, and also A. Hutchinson Guest, T. Bennett, *The Cecchetti Legacy. An Analysis and Description of the Cecchetti Method of Classical Ballet*, Alton, Dance Books, 2007.

known as the 'Cecchetti Method'.⁶ And third, he mentioned the necessity of employing a dance notation for the mediation of his principles and contents. Cecchetti mentioned the name of the notation which he utilized and with the help of which he planned to notate his exercises: it's Arthur Saint-Léon's *Sténochorégraphie*, published in 1852 in Paris and St. Petersburg.⁷ While Cecchetti never completed this manuscript, his tendency towards an analysis of movement is clear, pointing to a system of instruction focusing on anatomy, function and technique rather than on style.

Nijinsky incorporated, analysed and notated Cecchetti's exercises – which appear to have been standardized as early as in the 1890s – not with the help of Saint-Léon but with his own dance notation based on Stepanov.⁸ The transcription from Stepanov into Nijinsky notation shows the method's release, its removal from its environment and context, and the mimetic-motoric study in the dance studio, and also demonstrates its necessarily analytical adaptation as a text. Thus, Nijinsky made the crucial step away from ballet as language, to ballet as movement vocabulary. His Cecchetti notations convey this approach and, like the *L'après-midi d'un faune* score, show a general interest not in the style of the *danse d'école*, but more generally, in body and movement.

Thus, when one analyses Nijinsky's notations of 1915/16 in their entirety, one discovers surprisingly only a little friction between the movement findings and notations of *L'après-midi d'un faune* and the standards which Nijinsky set with and in the Cecchetti notations: the divergences between Cecchetti and the *danse d'école* on the one hand, and *L'après-midi d'un faune* and innovative choreography on the other hand, are hence not situated in the fields of movement analysis or notation technique. This finding suggests that Nijinsky as a choreo-grapher deals 'naturally' with established practices as well as he, similarly effortless, re-interprets the *danse d'école*: his body concept and movement findings explore the potential of technical and aesthetic change while experimenting with tradition.

In contrast to Fokine and his spatial-energetic view, Nijinsky focused on a kind of 'musical' analysis of movement. The choreographer segmented

⁶ Voilà mes chers élèves la leçon régulière que je vous prescris pour la semaine; Vous pouvez facilement remarquer en elle que le travail est réglé de façon que si un jour Vous travaillez des pas utiles pour la souplesse des genoux, le jour suivant la leçon est réglée de manière que les genoux ne travaillent pas beaucoup et au contraire le travail est tout dédié à la souplesse des hanches; et ainsi de suite le jour suivant se seront les hanches qui ne travailleront pas beaucoup, pour s'occuper du cou-de pied, des pointes ou des jarrets, des reins et de l'équilibre (E. Cecchetti, *Manuel des exercices de danse théâtrale...*, cit., p. 18).

⁷ Ibidem, pp. 39, 58.

⁸ V. Stepanov, *Alphabet des mouvements du corps humain*, Paris, Imp. M. Zouckermann [Librairie P. Vigot], 1892.

movements and gestures as if they were sounds and produced connections extremely complex on the standpoint of time between the individual parts of the body – a precision of timing which the human body, differently than a musical instrument, is not capable of achieving. In this over-interpretation of synchronicity or succession of body parts, Nijinsky freed the movement from previously valid patterns, opening up the potential for a new and abstract movement repertoire. Through the movement findings, choreography turns into a multi-layered moving image which thus adds a visual, theatrical component to scenography, narrative and music. Positions, or better, stations, are supposed to ‘resonate’ in the present. Nijinsky described these stations in such a way that as a result of his almost ‘musical’ notation, motoric phrasing lines for the different body parts develop, and their transitory ‘silence’ is not just an ending, nor is the beginning of something new, but a mimetically charged moment.

Nijinsky’s engagement with notation creates a new insight into the body as an organic and energetic instrument of dance.⁹ The analysis of time is essential in Nijinsky’s choreo-graphies; applied to body and movement, they emancipate movement findings and expressiveness from any style – less as a reform or innovation than as concentration on the complex mechanics and distinct sensuality and meaningfulness of the body as a dance instrument. Nijinsky transformed and refreshed the tradition of the *danse d’école* as a technique. The program of corporeality and movement he developed is instrumental, and independent of any given aesthetics.

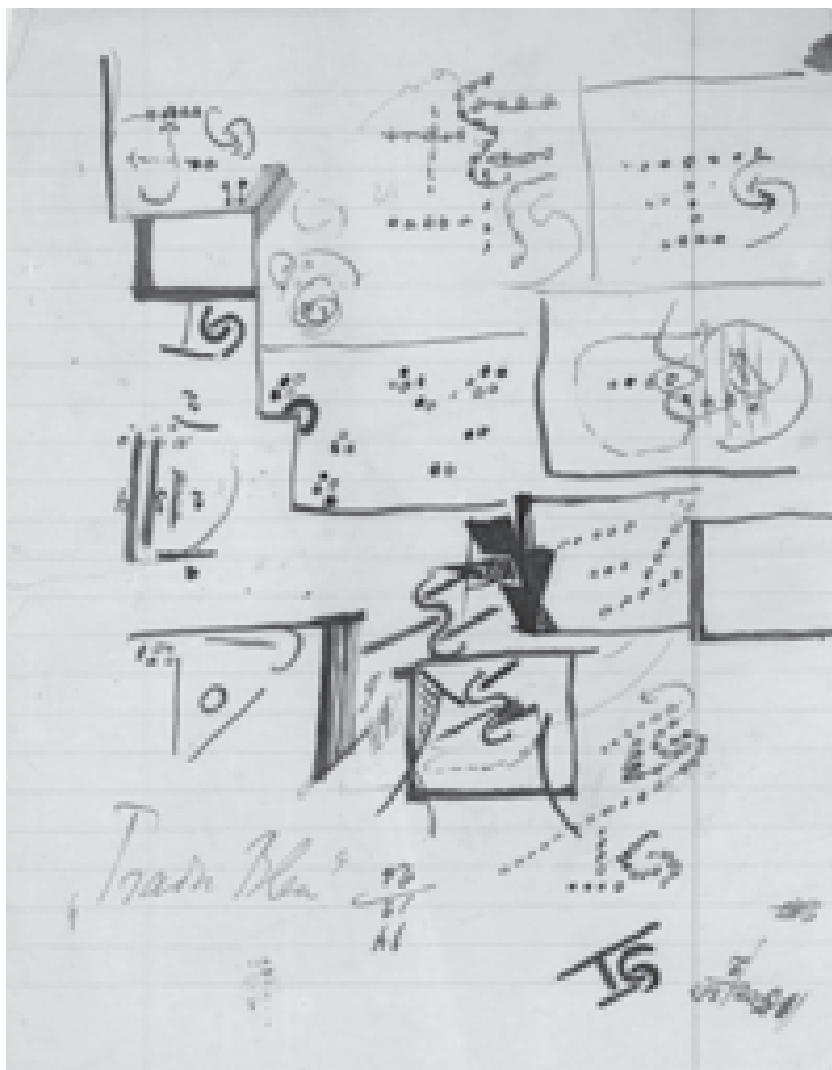
Bronislava Nijinska: Repetition – Variation – Transformation

In my third example, I intend to explain Nijinska’s choreo-graphic concepts by reference to her notations of *Les noces*; I also suggest reading the *Noces* sketches as a documentation of rehearsals related to the period between 1923 (the year of the ballet’s debut) and 1971 (the last time Nijinska restaged *Les noces* herself). This means inquiring into the sketches in order to see whether and (if so how) the notations in their visuality and discursivity have been adjusted to the respective rehearsal situation, what was then Nijinska’s actual understanding of the work, and also to the changes in her physical conditions and consequently rehearsing abilities. Nijinska’s approaches to notation, however, are not only valid for *Les noces*, and hence only conditionally piece-specific, but in each case they mirror her period- and biography-specific approach to concepts and realisations.

⁹ There are other innovations which are also historically relevant to this discussion that I have not been able to include here: the dramaturgy of interaction, the craft of choreography, and the aesthetics of minimalism. For these cf. C. Jeschke, *Nijinsky et l’esprit du temps*, in J.-M. Nectoux (editor), *Nijinsky. L’après-midi d’un faune*, Paris, Biro, 1989, pp. 97-124.



L'après-midi d'un faune. Notation by Vaslav Nijinsky



Le train bleu. Notation by Bronislava Nijinska



Roméo et Juliette. Notation by Bronislava Nijinska



Nijinsky's Cecchetti Notations

In the sketches of *Le train bleu*, *Roméo et Juliette*, and *Pétrouchka* as well as in *Les noces* sketches, presumably from the 1920s,¹⁰ Nijinska made use of three kinds of texts: she presented a bird's eye view of the stage and the groups of dancers on it, partly with floor paths; she provided front views of certain positions; and she made use of verbal descriptions (of steps without narration, as in Fokine's notes). These sorts of texts usually appear separately, but sometimes they appear in a combination of the latter two, that is, of front view and verbalisation. Independent of this sort of text, the sequence of movements is expressed through the line-like succession of blocks – blocks which appear as successive views of the events on stage and are reminiscent of single images on a film reel or on the mechanism of a flip-book. These notations don't relate the movement to music.

There is also an extraordinary page where Nijinska doesn't characterise the groups by an accumulation of single persons, but moves them against

¹⁰ I wish to highlight the fact that – with some rare exceptions – the dating of the Nijinska notebooks is speculative.

each other as surfaces, in what might be called a 'constructivist' approach.¹¹ It is striking that the choreo-grapher repeatedly deals with the figuration of the so-called 'pyramids' which are the most frequent motif of the front views.

The various stages of Nijinska's *Noces*-notations mainly differ in the strength of the strokes of her handwriting. The early documents from the 1920s show a forceful stroke, with variations in its use. Nijinska's hand seems to emphasise dynamic or plastic density, points of culmination, essential aspects of the choreography through making greater pressure on the pen. Here she notated postures and movements in a similarly unconventional way, without codification – and, like almost all notations, without separating the step materials according to gender. Nijinska was inspired by ideas of dynamic charge, aesthetic configuration or instrumental construction. The significance of her sketched movements lies in the idiosyncratic network of energy, architecture and function.

In the presumably later notes of the 1930s and of 1966 (when Nijinska restaged *Les noces* for the Royal Ballet) and 1971, respectively, she made use of three colours (black, red and blue) in order to emphasize the choreographic structure (Ill. 14, 15). And throughout, she combined the hitherto (mainly) separated forms of texts: the bird's eye view, the front view, the verbal description. She maintained the notation in blocks, the views into the stage area, while adding bar numbers and indications on the metre. Hence she specified the relation between movement and time by noting down the bars' musical values and adding underneath the movements' (frequently diverging) beat, while recording the motoric events mainly through a verbal description. In these documents she also provided indications concerning floor paths in the bird's eye view, while noting down the specific postures and positions as stick-figures in the front view.

Through these notations, she expressed an understanding of choreography which combines the musical analysis and the illustration of theatrical processes. The verbal descriptions are limited to general indications; in dance, the employment of words means that mainly insider-information is being passed on – an information which is used as a code of communication within a group already familiar with the matter.

Nijinska's notations appear to develop from the structured representation of a seemingly immediate and energetic physicality to the analysis of choreographic complexity. The concept changes: while the early sketches convey the impression of an active dancer's immediate movement findings as

¹¹ This page out of Box 19/5 displays similarities to Jordan's 'translation', i.e., to her interpretation of the main formations of the ensemble as floor plans (tableau 4); cf. S. Jordan, *Les Noces: One Score, Many Weddings*, in *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, London, Dance Books, 2007, Ex. 5.2, p. 349.

embodied, experienced by herself, the later documents rather look like rehearsal plans and can therefore be read as a rehearsal archive. They document the analytic precision with which Nijinska approached the complexity of the structural organisation of dance, the rigour with which she repeatedly – and in similar ways – worked on individual scenes by writing them down.¹² It appears as if in her later years she found access to her body memory through the physical action of re-notation, and as if the process of repeated re-notation not only documents the rehearsal process, but also mirrors some signature characteristics of *Les noces*.

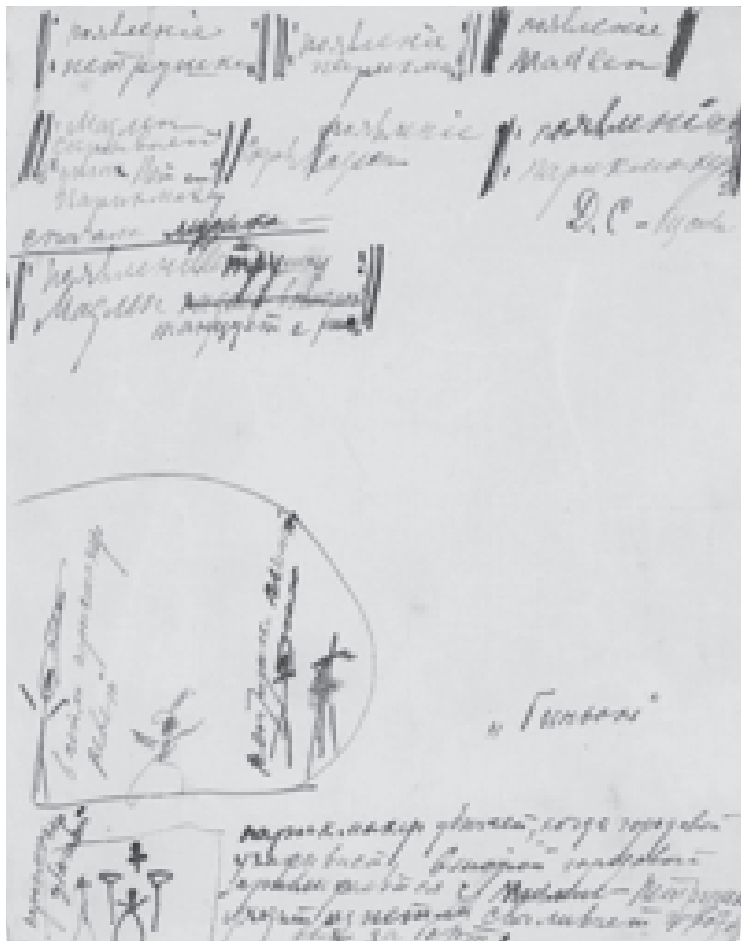
Something that remains unchanged over the years is Nijinska's observation point from the outside (from the audience) onto the stage, and her knowledge, her awareness of the theatrical power of striking dance forms, such as the pyramids in *Les noces*. In this respect, Nijinska differs from her brother, who attempted to represent the inner kinetic logic of movement in his notations: Nijinsky subordinated all other theatrical components to this differentiated micro-structure, while Nijinska emphasized the signal effect and expressivity of body gestures. The fact that these Ballets Russes choreographers engaged with notation, intensely points to the authority of craftsmanship in relation to dance choreography. This includes a transfer between concept and production which is carried out consciously and is reflected over and over again through notations and other kinds of texts.

Fokine focused on the tension between the space in which a dance occurs and the dynamically charged floor paths – and sometimes the body gestures through-which the relation between the protagonists and the corps de ballet is mobilised and refined. Nijinsky was interested in the differentiated experience of time produced by the body, in the temporal co-ordination of isolated body parts in movement, and in their complex relation to the composition. And Nijinska concentrated on the detailed exploration of theatrical visuals and effects.

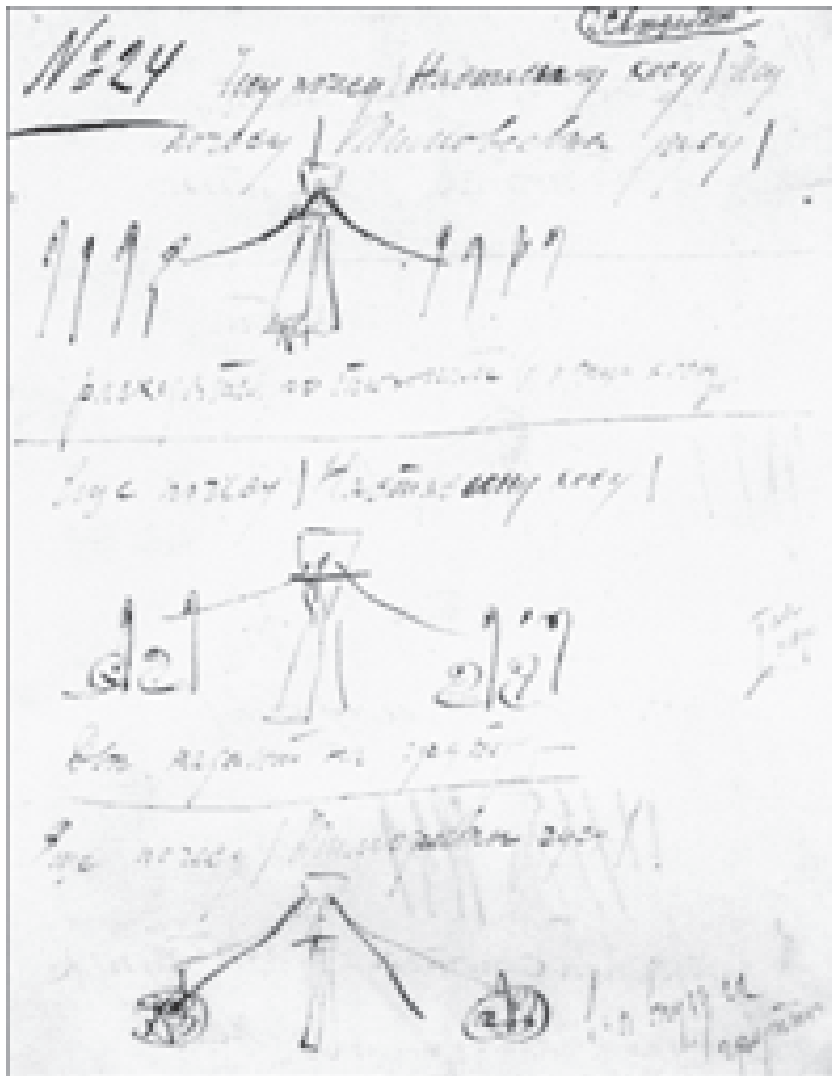
In Fokine's, Nijinsky's and Nijinska's understanding - as later with Balanchine and Stravinsky,¹³ – the production of dance is neither a primarily aesthetic problem (such as in the conservative attitude of the critic André Le-

¹² Jordan also refers to Nijinska's perspective on the 'how' of the organization: "Nijinska [...] developed her own ideas about thematic organization – 'Amazingly few movement motives are used', said Denby back in 1936, and David Drew claims that there are only five steps in the piece. [...] every dance move looks like something we *have* seen before" (S. Jordan, *Les Noces: One Score, Many Weddings*, cit., pp. 346-347).

¹³ "Both men were makers, craftsmen – manual labourers, as they thought of themselves – who needed to put things together. The act of assembling a composition or ballet [...] was exhilarating and certainly more gratifying than the final product." (C. M. Joseph, *Stravinsky & Balanchine. A Journey of Invention*, New Haven/London, Yale UP, 2002, p. 2.)



Pétrouchka. Notation by Bronislava Nijinska



Les noces. Notation by Bronislava Nijinska



Les noces. Notation by Bronislava Nijinska



Notation by Bronislava Nijinska, probably *Les noces*

vinson),¹⁴ nor a philosophical problem (such as in the so-called modern dance scene of the time). There is no ‘either / or’ in the artists and the works presented here, but rather always a multilayered ‘both – and’. These artists and their works illustrate strategies which, as the analyses of their notations show, do not approach the spectrum of choreographic craftsmanship through reproduction. They rather open it up for exploration and a possible dissolution of boundaries in constant and complex processes of de- and re-construction: in all aspects of corporeality, movement technique, experience orientation and effect.

¹⁴ Cf. C. Jeschke, *Russische Bildwelten in Bewegung*, cit., pp. 61-62.

UNA GUERRA, UNA RIVOLUZIONE, DUE AVANGUARDIE

José Sasportes

Il 24 marzo 1905, a Mosca, un gruppo di artisti e intellettuali allestì un banchetto in onore di Sergej Djagilev in occasione dell'annunciata sospensione della rivista "Il Mondo dell'Arte", della quale egli era stato il principale animatore, nonché dell'allestimento da parte sua della grande mostra di ritratti russi. Erano passati poco più di due mesi dalla domenica di sangue di San Pietroburgo. Nel discorso di ringraziamento, Djagilev disse:

Qui finiscono non solo certi uomini ma anche un certo modo di vivere. Orbene, al momento stesso in cui mi rendo conto che stiamo attraversando un'epoca di terribili roture, so pure che siamo condannati a morire per lasciare risorgere una nuova cultura che riprenderà quanto sarà rimasto del nostro esausto sapere. Lo dice la storia, lo conferma l'estetica. [...] Oso affermare, ne sono convinto, che vede giusto chi crede che noi siamo i testimoni di un importante periodo di storici e finali bilanci di un'epoca, i quali avvengono in nome di una cultura nuova, sconosciuta, che noi stessi stiamo facendo nascere e che ci spazzerà via. E così, senza paure e senza smarrimenti, brindo sia alle rovine degli antichi splendidi palazzi, sia ai precetti della nuova estetica.¹

Qualche mese dopo, il 27 giugno 1905, sarebbe avvenuto l'ammutinamento dei marinai della corazzata Potemkin. Il profeta Djagilev aveva ben sentito il polso della sua Russia e si preparava ad essere fra quelli che avanzano verso un mondo nuovo. Non poteva comunque immaginare allora la dimensione ciclopica della rottura, né come la sua vita e i suoi progetti artistici sarebbero stati sconvolti dagli avvenimenti in Russia una decina di anni dopo: prima la guerra, poi la rivoluzione, infine la guerra civile e il terrore rosso. Dall'inizio della guerra alla fine della sua vita, Djagilev non sarebbe tornato più in patria, e i suoi Balletti Russi, spesso sull'orlo dello smantellamento, avrebbero superato le avversità solo grazie alla sua tenacia.

¹ S. Diaghilev, *A l'heure des bilans*, in V. Petrov, A. Kamensky, *Le Monde de l'Art, association artistique russe*, Léningrad, Editions d'art Aurore, 1991, p. 89.

Negli anni dei primi trionfi parigini tutto sembrava chiaro nella strategia di Djagilev di voler far conoscere gli artisti russi nell'Europa Occidentale; più tardi la guerra tagliò i contatti tra la Russia e i Balletti Russi. La rivoluzione rese impossibile a Djagilev mantenersi nella postura di propagandista di un paese e di un sistema che non erano più i suoi. Per sopravvivere e ricentrarsi, Djagilev dovette inventare, per se stesso e per i Balletti Russi, tutta una serie di metamorfosi che costituiscono altrettanti riflessi dei cambiamenti estetici e politici fra il 1914 e il 1929.

Dopo l'estate del 1914 quasi tutti gli europei erano sotto le armi. Ai Balletti Russi vennero a mancare il pubblico, i teatri in cui esibirsi, come anche i mecenati, e l'impresa fu sull'orlo del collasso. Ciò nondimeno, la compagnia seppe cambiare indirizzo, fece delle *tournées* negli Stati Uniti e in America latina, lavorò per preparare nuove creazioni in Svizzera, in Italia e in Spagna. Nel 1918, prima dall'armistizio, i Balletti Russi si trasferirono a Londra, dove rimasero quasi continuamente per più di sedici mesi, cambiando teatri, ma sempre dando rappresentazioni. Parigi fu per un periodo sede privilegiata dai Balletti Russi, ma il ritorno all'Opéra avvenne solo nel dicembre 1919. Dopo il tradimento dell'alleato russo e la pace separata con il nemico a Brest-Litovsk, ci fu in Francia una forte russofobia che tardò a calmarsi. Nel gennaio 1918, al direttore dell'Opéra, Jacques Rouché, fu espressamente proibito ingaggiare i Balletti Russi, e quando, all'inizio del 1919, volle scritturare Michail Fokin, ricevette istruzioni di non programmare balletti con una tematica russa.² Solo alla fine del 1919 fu data luce verde per il ritorno di Djagilev.

Se gli eventi politici avevano potuto determinare una crisi d'identità per i Balletti Russi, le creazioni preparate durante la guerra si rivelarono provvidenziali per Djagilev, poiché, una volta firmato l'armistizio, la compagnia fu in grado di apparire con un volto nuovo in *Parade* (1917), *Le donne di buon umore* (1917), *The Three-Cornered Hat* (1919) e *La boutique fantasque* (1919). Vi erano nuovi collaboratori del calibro di Picasso, André Derain ed Erik Satie, e anche un nuovo coreografo, Leonid Mjasin. In attesa di *Les nocces* di Stravinskij, non vi fu nessun nuovo spartito russo, ma in compenso emerse una vivacità molto russa in *Soleil de nuit* e *Contes russes*, balletti in cui Mjasin beneficiò dell'apporto dei pittori Gončarova e Larionov. I pezzi forti delle precedenti stagioni, da *Shéhérazade* a *Pétrouchka*, non abbandonarono il repertorio, ma la critica notò che si era entrati in un nuovo corso, nel quale si manifestavano due tendenze antagoniste, quella cosmopolita e quella folclorico-orientalista, che Djagilev aveva voluto conciliare.

² E. Hennebert, *Le cas des danseurs russes à Paris entre 1917-1944*, "Relations Internationales", n. 116, inverno 2003, p. 498.



Le sorelle della principessa Cigno in *Bova Korolevitch* (*Contes Russes*)



Lidija Sokolova e Tadeusz Slavinsky in *Chout*

Furono le circostanze a dettare questa strategia, non sempre di facile continuità, ma l'impresario agiva senza fermarsi, senza chiedersi ad ogni momento quale fosse la direzione da prendere.

Messa in discussione la legittimità della sua impresa, nel settembre 1918 Djagilev passò all'attacco con virulenza futurista.

I soldati tornano a Londra per vedere i vecchi idoli tedeschi venerati altrettanto stupidamente di prima [...] Brahms non è altro che un cadavere pietrificato [...] Beethoven vi è stato imposto dalla propaganda tedesca [...] Elgar è un compositore paralizzato dagli effetti del gas velenoso di Brahms e di Wagner.

Una tale aggressività suscitò naturalmente una polemica, ma Djagilev rispose caricando la dose :

Mentre il mio soggiorno di un anno a Londra mi aveva già data la convinzione che il pubblico inglese fosse filotedesco, la polemica di questi ultimi giorni me ne ha dato la piena conferma. Dirò di più. Mi sono reso conto che l'arte tedesca conta a Londra innumerevoli ammiratori e pure una polizia ben organizzata, pronta a punire qualsiasi straniero che si levi contro le ben stabilite e intoccabili autorità cruciali [...] La guerra non è che uno scontro tra due culture e questo scontro non si è concluso con la vittoria delle armi. [...] Introduciamo comunque nei nostri programmi opere di spicco dei campioni del classicismo tedesco, almeno per stabilire un contrasto con lo sfarzo dell'arte latino-slava.³

In opposizione all'egemonia tedesca a Londra, e anche in alternativa alla Russia imperiale, Djagilev proponeva dunque un'alleanza artistica latino-slava, i cui virtuosi esempi si trovavano nella successione di balletti cui sono associati i nomi latini di Picasso, Derain, Falla, Satie, Respighi, Pergolesi, Scarlatti e Rossini. Balletti che lungo gli anni, e aldilà della polemica, sono stati bene accolti a Londra.

Accanto a Djagilev, fin dagli anni della guerra, troviamo due artisti provenienti dalle avanguardie russe, Natalija Gončarova e Michail Larionov. Quest'ultimo, con un'energia non indifferente, continuava a rappresentare l'altra faccia della medaglia. Per Larionov, la Russia, la nazione immemorabile rappresentata dal *Boris Godunov* o *Le sacre du printemps*, veniva prima di qualsiasi altra cosa. Una Russia che guardava più verso l'Asia che verso l'Europa. Nel 1913 Larionov elencò gli argomenti da discutere in una futura conferenza.

³ Vedi le due interviste al "Daily Mail" del settembre 1918 citate da A. L. Haskell, *Diaghileff. His Artistic and Private Life*, in collaboration with W. Nouvel, V. Gollancz, London 1955, pp. 303-304. Da parte del fronte tedesco, anche artisti come Arnold Schönberg vedevano una minaccia alla loro supremazia l'affermarsi di una linea latino-slava e il compositore descrisse la propria musica come "un'arte che da un lato si contrappone nel modo più efficace agli sforzi di egemonia dei popoli latini e slavi, dall'altro lato scaturisce dalle tradizioni della musica tedesca" (cit. in A. Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, trad. di A. Silvestri, Milano, Bompiani, 2009, p. 515).

Il nostro tema è questo: l'oriente e lo spirito nazionale contro lo spirito degli epigoni dell'occidente. In paragrafi separati dovremo discutere le tradizioni nell'arte e la russificazione delle forme occidentali. L'oriente ispira l'occidente (il Giappone e l'impressionismo, la Cina e la Mongolia, i negri e il cubismo), noi possiamo stabilire rapporti diretti con l'oriente, senza avere l'occidente come intermediario.⁴

Djagilev, la cui vocazione si direbbe all'opposto di una tale visione, diede nondimeno spazio a Larionov e ricorse a lui in momenti difficili per ridare un'immagine forte delle tradizioni popolari russe.

Anche se una nuova strada piena d'incroci sembrava disegnarsi, l'imprenditore era abbastanza scosso dal corso degli eventi in Russia. Accolse con favore la fine dell'impero e il suo nome fu citato come possibile ministro del governo di Kerenskij: la successiva violenza bolscevica gli fece capire tuttavia che non c'era più posto per lui in Russia. D'altra parte le condizioni di sopravvivenza dei Balletti Russi erano sempre problematiche. Una lettera del 1919 del maestro Ernest Ansermet a Stravinskij dà una descrizione drammatica dello stato di spirito di Djagilev:

Caro Igor. Ho avuto una discussione lunga e molto penosa con Djagilev. È molto depresso, stanco, e ha pianto molto. Mi ha detto che è l'ora di chiudere bottega, perché si sentiva in disaccordo con tutti; prima le difficoltà economiche non erano niente, o per lo meno si sapeva verso dove si andava, adesso non si sa niente, la base del balletto è malsana. Diceva: non ero bolscevico, ma non ero neppure imperialista, dicevo di amare la Russia, ma non facevo niente per lei; volevamo lavorare per l'arte russa, ma ora facciamo *Boutique* e il *Corregidor*; Picasso sta con i Balletti ma in fondo se ne infischia, e pure Derain; Mjasin non sa dove andare; e ho perso Stravinskij; insomma eravamo nei sogni e non nella realtà; era una falsa prosperità e un falso successo. Era una specie di onanismo e lui ne aveva abbastanza.⁵

Di fronte a un tale abbandono, Ansermet prevede che la compagnia non sarebbe durata più di un anno. Ma Djagilev riprese forza e le stagioni del 1920 e del 1921 portarono ancora il marchio latino-slavo con *Le chant du rossignol* (Mjasin-Stravinskij-Matisse), *Pulcinella* (Mjasin-Pergolesi/Stravinskij-Picasso), *Cuadro Flamenco* (danzato da una compagnia spagnola su musica andalusa scelta da Manuel de Falla con scena di Picasso), *Astuce féminine* (opera-balletto di Domenico Cimarosa rivista da Ottorino Respighi, con coreografia di Mjasin e scene di José-Maria Sert). Taruskin ha considerato quest'ultima opera sin dall'origine un tipico "divertissement russo-italianizzante".⁶ Nella stagione del 1921 fu anche dato *Chout*, primo balletto di Prokof'ev per i Balletti Russi con la coreografia di Thadée Slavinskij e di

⁴ J.-C. Marcadé, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995, p. 32.

⁵ C. Tappolet, *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967)*, Genève, Georg Editeur, 1990, vol. I, p. 143.

⁶ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, vol. II, p. 1508.

Larionov. Con la solita disinvoltura, in una nota del programma si legge una contestazione della precedente linea.

Per la musica e l'arte coreografica contemporanee la creazione di *Chout* è di un'estrema importanza [...] È facile capire che *Chout*, nelle presenti condizioni, costituisce uno splendido rilancio dei Balletti Russi. La compagnia di Monsieur Djagilev va di nuovo ad abbeverarsi alle sorgenti nazionali. Questa cura di *jouvence* vale tanto quanto tutte le incursioni verso l'Italia.⁷

La nota, firmata da un incerto Jean Bernier, è forse di penna dello stesso Djagilev. All'inizio della stagione 1920-21 ci fu la riproposta di *Sacre du printemps* nella versione di Mjasin, ma questo precedente ritorno alle fonti russe sembra essere stato qui dimenticato in modo da innalzare il contributo di Prokof'ev.

Le novità successive sarebbero state esclusivamente russe, una di marchio imperiale, due di segno avanguardista: *The Sleeping Princess* (così fu rititolata a Londra *La bella addormentata nel bosco*), *Renard* e *Les noces*. Ai balletti dobbiamo aggiungere l'opera *Mavra* di Stravinskij, data nel 1922. Non fu pacifica la presentazione a Londra nel 1921 di *The Sleeping Princess*, balletto di Petipa e Čaikovskij che Djagilev stesso aveva deprecato una decina di anni prima, trovandolo "una semplice copia dei grandi balletti italiani [...]". Questo balletto interminabile, con una storia presa da una favola francese, presentato in stile Luigi XIV, non possiede alcuno elemento nazionale che possa giustificare la presentazione a Londra di questa *féerie* franco-italiana".⁸ Ma adesso, privo di coreografo dopo la partenza di Mjasin, trovò ragioni per proporre un balletto del vecchio repertorio imperiale. Vi era pure il miraggio di una lunghissima stagione a Londra con una sola opera. Sappiamo che nonostante l'elevato numero di spettacoli – più di un centinaio – il risultato fu disastroso.

Il momento in cui avvenne questa ripresa è indicativo. Nel 1920 era finita in Russia la guerra civile con il successivo consolidamento del governo sovietico, ormai riconosciuto internazionalmente: nostalgicamente, quindi, Djagilev volle riproporre i fasti dei Teatri Imperiali con una messa in scena sontuosa di Léon Bakst, che riciclò parte del lavoro da lui fatto per la compagnia di Anna Pavlova nel 1916, al momento della rappresentazione a New

⁷ J. Bernier, *La quatorzième saison des Ballets Russes*, Programma della stagione parigina al Théâtre de la Gaîté-Lyrique, maggio 1921, s.p.

⁸ Lettera di Djagilev in francese al quotidiano "The Times" di Londra datata: S. Pietroburgo, 3 marzo 1911 e pubblicata nel marzo di quell'anno (ritaglio stampa non datato, Dance Collection), citato anche in Nesta Macdonald, *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*, New York-London, Dance Horizons. Dance Books, 1975, p. 269.



Foto di scena di *Le sacre du printemps* di Mjasin



Foto di scena dall' Atto I di *The Sleeping Princess*

York di una versione concentrata di *The Sleeping Princess* (Ill. 16).⁹ Per mettere in risalto il collegamento con l'antico regime, Djagilev scritturò per la sua produzione la ballerina italiana Carlotta Brianza, la prima a danzare il ruolo della principessa Aurora nel 1890, adesso nella parte di Carabosse, ed Enrico Cecchetti, che aveva anch'egli partecipato alla prima rappresentazione del ballo al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, impersonando sia il ruolo mimico di Carabosse che quello virtuosistico dell'Oiseau bleu. Vera Trefilova, che aveva danzato il ruolo di Aurora in quella storica produzione, e adesso insegnava a Parigi, fu invitata a danzare lo stesso ruolo, malgrado avesse ormai 46 anni. La produzione fu presentata con grande sfoggio di pubblicità e vi si associarono Stravinskij e Bakst.

L'impresa fu un disastro finanziario, scene e costumi furono sequestrati e la compagnia rischiò di crollare sotto il peso dei debiti. La stampa e una parte del pubblico, ivi compresa la famiglia reale inglese, imparentata a quella del defunto zar, apprezzarono la qualità dello spettacolo; ma tutti si chiesero per quale ragione Djagilev, araldo della modernità, fosse tornato alla tradizione classica. Questa produzione si giustifica, infatti, solo se vista sotto l'ottica di un'ossessione nostalgica da parte di Djagilev, di una voglia di recuperare un tempo passato, di riallacciarsi a un mondo che era stato il suo, nonostante i suoi dissensi con la direzione dei teatri zaristi. In una lettera aperta diretta a Djagilev a proposito di *The Sleeping Princess*, Stravinskij sembrò avvallare questa ipotesi quando scrisse:

Mio caro amico, mi dà grande felicità sapere che produrrà quel capolavoro che è *La bella addormentata* del nostro grande e ben amato Čajkovskij. Mi rende doppiamente felice. In primo luogo, è una gioia personale, perché quest'opera mi appare come la più autentica espressione di quel periodo della vita russa che chiamiamo "periodo di S. Pietroburgo", e che rimane accomunato nella mia mente alla visione mattutina della slitta imperiale di Alessandro III, l'imperatore gigante con il suo cocchiere gigante, e all'immensa gioia la sera durante la rappresentazione della *Bella addormentata*. Per di più, come musicista, è per me di grande soddisfazione vedere un'opera di un carattere così diretto mentre viviamo in un'epoca in cui molti, che non sono né semplici né naïf né spontanei, cercano nella loro arte semplicità, "povertà" e spontaneità.¹⁰

La nostalgia non aveva portato incassi e adesso bisognava voltare pagina rapidamente, salvare il salvabile. Il nucleo duro Stravinskij-Larionov-Gončarova-Nižinskaja, quest'ultima di recente tornata dalla Russia, riprese in mano la situazione e preparò con Djagilev le novità. *The Sleeping Princess* fu ridotta, ribattezzata *Le mariage d'Aurore*, avvolta in una scena di Benua presa da *Le pavillon d'Armide*, con costumi di Gončarova. Quest'ultima ideò

⁹ D. Vaughan, *Further Annals of 'The Sleeping Beauty': Anna Pavlova, 1916*, "Ballet Review", vol. 3, n. 2, 1986, pp. 3-18.

¹⁰ I. Stravinsky, *A Letter from Igor Stravinsky*, in *The Sleeping Princess*, programma, London, Alhambra Theatre, 1921, s.n.p.

anche la scena e i costumi di *Les noces*, e Larionov firmò quelli di *Renard*. I due balletti di Stravinskij erano programmati da qualche tempo, ma in questo preciso momento furono proposti sotto l'emblema del modernismo russo, sia nell'arredo scenico che nella coreografia. Bronislava Nižinskaja aveva seguito da vicino le avventure del teatro costruttivista e riuscì a imporre un disegno austero a *Les noces*, facendo cambiare l'intento iniziale di una colorata festa di matrimonio. Seguendo, per altro, il sentimento dei testi cantati, Nižinskaja ne fece uno spettacolo addolorato, come un'illustrazione delle popolari *Memorie di una contadina* raccolte da Tolstoj, che incominciano così: "Mi sono sposata di controvolgia. Non avevo ancora diciassette anni, che già si erano messi a cercarmi marito".¹¹ Il seguito del matrimonio di questa contadina non sarà felice, così come s'indovina non lo sarà quello degli sposi di *Les noces*. Innovativo, ballato sulle punte, intrecciando i corpi in ardite formazioni, il balletto non ha niente di folcloristico, si svolge in uno stile asciutto che ben traduce la malinconia di un'annunciata perdita di libertà per i due fidanzati. Il risultato fu magnifico, e credo sia la più riuscita fra le produzioni dei Balletti Russi, come sin d'allora scrisse Boris de Schloezer sulla "Nouvelle Revue Française".

Questa cantata-balletto, la possiamo chiamare così, mi sembra l'opera più perfetta di Stravinskij e la sua realizzazione per la troupe del Sig. Djagilev è l'evento artistico più importante degli ultimi anni. *Les noces* segnano un'epoca nell'evoluzione della musica e dell'arte scenica, giacché la coreografia della Nižinskaja, risultato di una lunga serie di sforzi e di ricerche, è degna della musica geniale che l'ispira.¹²

Dal 1923 cambiarono le sorti della compagnia, che trovò finalmente residenza fissa a Monte Carlo, senza però rinunciare alle *tournées*. Djagilev decise di uscire dalla cerchia russa e di indirizzarsi a nuovi collaboratori francesi, spinto dalla concorrenza di una nuova *troupe* sulla scena parigina, i Balletti Svedesi. I decoratori scelti appartengono a quella che è in uso chiamare Scuola di Parigi, nonostante la diversità dei pittori in essa radunati: Braque, Utrillo, Juan Gris, Henri Laurens, Marie Laurencin, Pedro Pruna, Juan Mirò, Max Ernst. I musicisti, cui Jean Cocteau volle fungere da padrino, sono Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Henry Sauguet. Tutti avrebbero avuto i loro nomi modestamente iscritti nella storia della musica del XX secolo, ma non sono sicuramente all'altezza di Stravinskij. A questi nomi si sarebbero aggiunti nel triennio 1924-26 quelli di Constant Lambert e Lord Berners, in quanto era indispensabile compiacere il pubblico inglese, che continuava ad accogliere fedelmente i Balletti Russi. I coreogra-

¹¹ L. Tolstoj, T. A. Kuzminskaja, *Memorie di una contadina*, trad. a cura di I. Panfido, Bellinzona, Casagrande, 2008.

¹² B. de Schloezer, *Les Nocces*, "Nouvelle Revue Française", agosto 1923, p. 246.

fi rimasero inevitabilmente russi, Nižinskaja e Mjasin assieme alla nuova recluta Balanchine, e si adattarono a produrre opere spensierate, nello stile di una *pochade* o di un *divertissement*.

Di solito si considera questo periodo come caratterizzato dalla futilità, ma Bronislava Nižinskaja, autrice di *Les biches*, l'unico balletto sopravvissuto di quelle stagioni, ne dette una diversa interpretazione, considerandolo una tappa nella liberazione del coreografo in rapporto al libretto, che Djagilev sembrava considerare essenziale per la costruzione di un balletto. Nižinskaja ricordava:

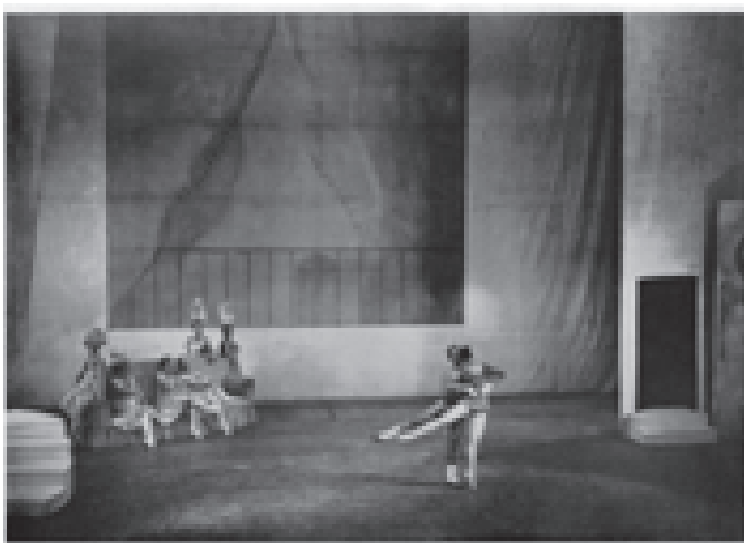
In quei miei balletti io non mi sono limitata a seguire la stilizzazione che i balletti di Djagilev perseguivano, volevo anche negare l'influenza del libretto, assegnando priorità alle forme di danza pura, modulandole in composizioni di nuova specie. *Les noces* fu il primo balletto in cui il libretto fornisce un tema nascosto per una pura coreografia; fu un concerto coreografico. Alcuni hanno visto in *Les biches* una completa rottura con il vecchio classicismo. Altri ne vedevano il ritorno. In verità *Les biches* sono la danza classica del tempo nostro. *Les biches* sono *La sylphide* di Taglioni e la *Giselle* dell'epoca nostra. Nella loro forma e nel loro ritmo *Les biches* riflettevano la vita moderna, ciò nonostante *Les biches*, come tutto quanto da me creato, erano sorrette dalle fondamenta della danza classica. Ma le scoperte coreografiche di questo balletto – nuovo disegno del movimento, nuove forme corporali e ritmi estranei alla danza classica – hanno arricchito la tecnica della danza classica e dato alla danza classica nuove espressioni e forme.¹³

L'appoggio che i Balletti Russi avevano conquistato nelle prime stagioni da parte dei simbolisti francesi non fu sostituito nel dopoguerra da altrettanta simpatia da parte delle nuove avanguardie parigine. Anche perché Djagilev era l'origine prima delle sue produzioni e non accettava di servire da illustratore per idee altrui. L'esperienza fatta con Cocteau sia in *Le Dieu Bleu* che in *Parade* avevano insegnato a Djagilev a evitare quella strada. Allorquando apparvero a Parigi nel 1920 i Balletti Svedesi, molti artisti trovarono più facile "colonizzarli", condizionando le scelte di Jean Borlin e Rolf de Maré. E non di artisti minori si trattò: Fernand Léger, Francis Picabia, René Clair, Blaise Cendrars, Erik Satie, Arthur Honegger, Giorgio de Chirico, Paul Claudel e Pirandello. I risultati non furono sempre eccelsi, ma ogni nuova produzione, fino all'estinzione del gruppo nel 1924, fu seguita dal pubblico con curiosità, mettendo in risalto l'esistenza di una sfida all'egemonia di Djagilev. Altre iniziative, come *Les Soirées de Paris* di Etienne de Beaumont e la compagnia di Ida Rubinstein, andavano nella stessa direzione coll'intento di togliere ai Balletti Russi il primato sulla scena della danza contemporanea.

¹³ B. Nižinska, *Reflections about the Production of Les Biches and Hamlet in Markova-Dolin Ballets*, "Dancing Times", febbraio 1937, pp. 617-619.



Foto di scena di *Les noces*



David Blair, Robert Mead e Keith Rosson in *Les biches*

Nel 1926 i Balletti Russi continuarono nondimeno ad avere la capacità di arruolare artisti come Max Ernst e Juan Mirò, in questo caso chiamati a collaborare nel balletto *Roméo et Juliette*, con coreografia di Bronislava Nižinskaja. Questa collaborazione suscitò una reazione alquanto aggressiva: l'idea del balletto era di matrice modernista e faceva vedere un'aula della compagnia e la prova di un nuovo balletto, appunto sul tema shakespeariano. I due ballerini protagonisti amoreggiavano per conto loro e alla fine, secondo il programma, "i due morosi scappano in aereo". L'intenzione di fare vedere l'azione dietro il sipario prendeva forse spunto dal successo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, da poco presentato a Parigi da Georges Pitoëff. Il balletto aveva pure una pausa che pausa non era. Il sipario scendeva ma non fin in fondo, rimanendo a un metro dal suolo e lasciando intravedere le gambe dei ballerini che continuavano a muoversi sul palcoscenico. Questo interludio fu coreografato da Balanchine e lo spunto per questa singolarità potrebbe collegarsi alla sintesi futurista *Le Basi* di Marinetti (1915), messa in scena secondo lo stesso principio.

Il balletto si svolgeva a scena nuda ma Djagilev aveva chiesto a Juan Mirò e Max Ernst due siparietti, cosa che irritò il papa surrealista André Breton, che voleva avere uno stretto controllo sui membri del suo gruppo. Perciò la prima serata fu molto agitata e Antonin Artaud, che forse partecipò allo scandalo, così descrisse la rappresentazione in una conferenza fatta in Messico nel 1936:

Il gruppo surrealista insorse contro ciò che considerava un tradimento della pittura surrealista e vi fu uno scandalo memorabile, in cui Max Ernst e Juan Mirò furono contestati. Dalle gallerie scendevano volantini multicolori con scritte che li accusavano di tradire i poeti puri. Si vide Aragon gridare a squarciagola, correre come un matto sui parapetti dei palchi della terza balconata, rischiando di precipitare. Dall'alto, come un sudario, cadde un'immensa bandiera nera sulle spalle nude delle signore...¹⁴

Nel 1928 un altro surrealista, Philippe Soupault, in un libro dal titolo *Terpsichore*, non si limitò a condannare uno specifico balletto ma s'impegnò a demolire tutto il senso dei Balletti Russi:

Raramente si è vista un'impresa con un'influenza così disastrosa. Non contenti di ridicolizzare la pittura e di screditare la musica, i [Balletti Russi] hanno contribuito alla decadenza della danza. Il mio intento non è insistere su questa influenza, ma prendere un esempio. A dire il vero, i Balletti Russi possono essere giudicati un imbroglione.¹⁵

A destra, il critico russo André Levinson scriveva cose simili sui giornali parigini. Infatti, mentre il pubblico, non solo parigino, si manteneva fedele ai

¹⁴ A. Artaud, *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, "Cahiers Renaud-Barrault", n. 71, 1970, p. 14.

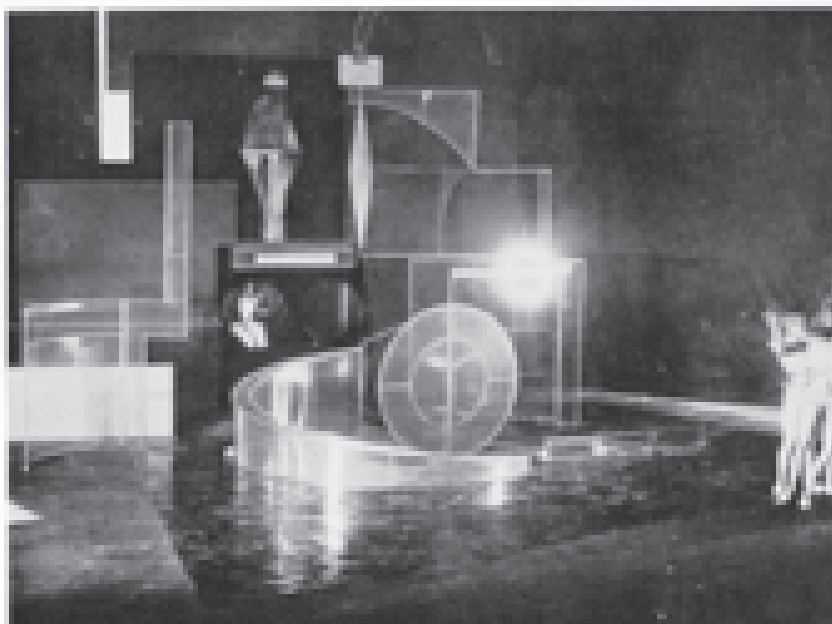
¹⁵ P. Soupault, *Terpsichore*, Paris, Papiers, 1986 (1928), p. 13.



Tamara Karsavina e Sergej Lifar' in *Roméo et Juliette*



Ljubov' Černyševa e Sergej Lifar' in *Le pas d'acier*, 1927

Foto di scena di *La chatte*

Balletti Russi, i critici alternavano giudizi di morte o di rinascita a ogni nuova produzione.

L'avanguardia parigina si rivelava ostile, allora Djagilev si volse verso l'avanguardia sovietica. Il suo interessamento per quanto si svolgeva in Russia non era mai scemato e gli incontri a Parigi con artisti come Majakovskij, Mejerchol'd o Prokof'ev davano alimento alla sua curiosità. L'arrivo di Balanchine nel 1924, esule dall'Unione Sovietica alla testa di un piccolo gruppo di danzatori, portò anche notizie sul corso della danza sotto il nuovo regime. Altre manifestazioni suscitarono il suo interesse: gli spettacoli parigini del Kamernyj Teatr di Tairov nel 1923, la sezione teatrale del padiglione russo della XIV Biennale di Venezia nel 1924, l'Exposition internationale des Arts Décoratifs di Parigi del 1925, in cui la partecipazione sovietica riuniva artisti affiliati alle svariate e vivacissime avanguardie. Così nel 1927 Djagilev invitò lo scenografo di Tairov, Georgij Jakulov, a lavorare con Prokof'ev e Mjasin in *Le pas d'acier*, ma l'opera fu giudicata un balletto sovietico e per questa ragione fu presa di mira dalla critica conservatrice. Già prima, in quella stessa stagione Djagilev aveva cercato la collaborazione di due artisti recentemente emigrati, i fratelli Naum Gabo e Anton Pevsner, per *La chatte*,

un balletto di Balanchine su musica di Henry Sauguet. In entrambi i casi gli impianti scenici erano dirette emanazioni degli esperimenti delle avanguardie teatrali russe e *Le pas d'acier* fu un "ballet mécanique", seguendo la tendenza di tradurre sulla scena o in immagine la seduzione dei movimenti dei macchinari industriali. Nel 1929 Mejerchol'd avrebbe progettato di produrre in Unione Sovietica *Le pas d'acier*: questi mondi politicamente incompatibili erano esteticamente vicini.¹⁶ Per il 1930 Djagilev aveva previsto una stagione mista, in cui i balletti si sarebbero alternati a produzioni di Mejerchol'd. In un bilancio scritto poco dopo la fine dei Balletti Russi, Gončarova e Larionov ricordavano:

Nel 1927 Djagilev fece appello alla collaborazione di Pevsner e Gabo nella loro qualità di rappresentanti di un'estetica rigorosamente non-utilitaria: la pura estetica costruttivista, che professavano dal 1918. Secondo le dichiarazioni dei due artisti, i loro principi poggiavano su due elementi fondamentali: lo spazio e il tempo, per rispondere alla vita reale. Per loro il volume non era l'unica espressione spaziale, gli elementi cinetici e dinamici consentivano l'espressione del tempo reale, che i miti statici non riuscivano a dare. Infine l'arte doveva cessare di essere imitativa per scoprire forme nuove. Hanno concepito la scenografia della *Chatte* senza deviare dai loro principi: il balletto si svolgeva davanti a una *costruzione* puramente decorativa, l'elemento decorativo diventando una realizzazione autonoma rigorosamente indipendente dallo stesso balletto.¹⁷

Poiché tutte le virate dei Balletti Russi erano suggerite a Djagilev dalla sua ansia di mantenersi in prima linea, le produzioni dei due ultimi anni di vita della compagnia andavano nuovamente in direzioni diverse, come se l'effetto sorpresa fosse un ingrediente indispensabile. Per lui la musica e la scenografia erano sempre più importanti della coreografia, dato che considerava la danza al servizio dei pittori e dei musicisti da lui scelti. La riconciliazione con Stravinskij, con il quale i rapporti finanziari furono sempre tesi, determinò una svolta neoclassica con la presentazione nel 1927 della cantata scenica *Oedipus Rex* e nel 1928 del balletto *Apollon musagète*, in cui la collaborazione Stravinskij-Balanchine definì una nuova tappa nello sviluppo della cosiddetta danza classica, immediatamente definita un'inezia dai nostalgici emigrati, come André Levinson e Valerian Svetlov.

Del 1928 è pure *Ode*, su un poema di Lomonosov, con musica di Nicolas Nabokov, altro esule, la coreografia di Mjasin e scene molto insolite di Pavel

¹⁶ E. Souritz, *Constructivism and Dance*, in N. Van Norman Baer, *Theatre and Revolution. Russian Avant-garde Stage Design 1913-1935*, San Francisco, Thames and Hudson / The Fine Arts Museum of San Francisco, 1991, pp. 139-140.

¹⁷ N. Gontcharova, M. Larionov, P. Vorms, *Les Ballets Russes – Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale* (1930), Belvès, P. Vorms / Paris, Impr. Union, 1955 (nouvelle édition revue et augmentée), pp. 33-34.



Alisa Nikitina e Sergej Lifar' in *La chatte*



Alisa Nikitina e Sergej Lifar' in *Apollon musagète*



Alisa Nikitina, Felija Dubrovskaja, Ljubov' Černiševa e Sergej Lifar' in Apollon musagète

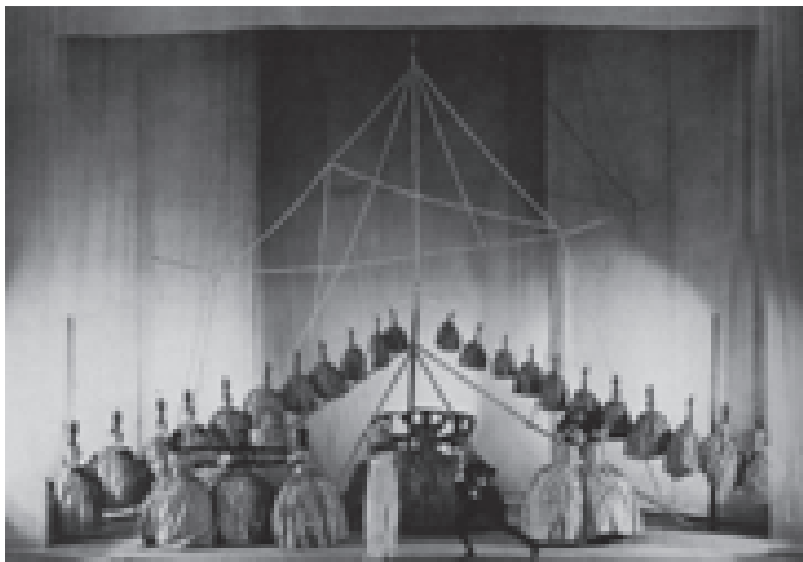


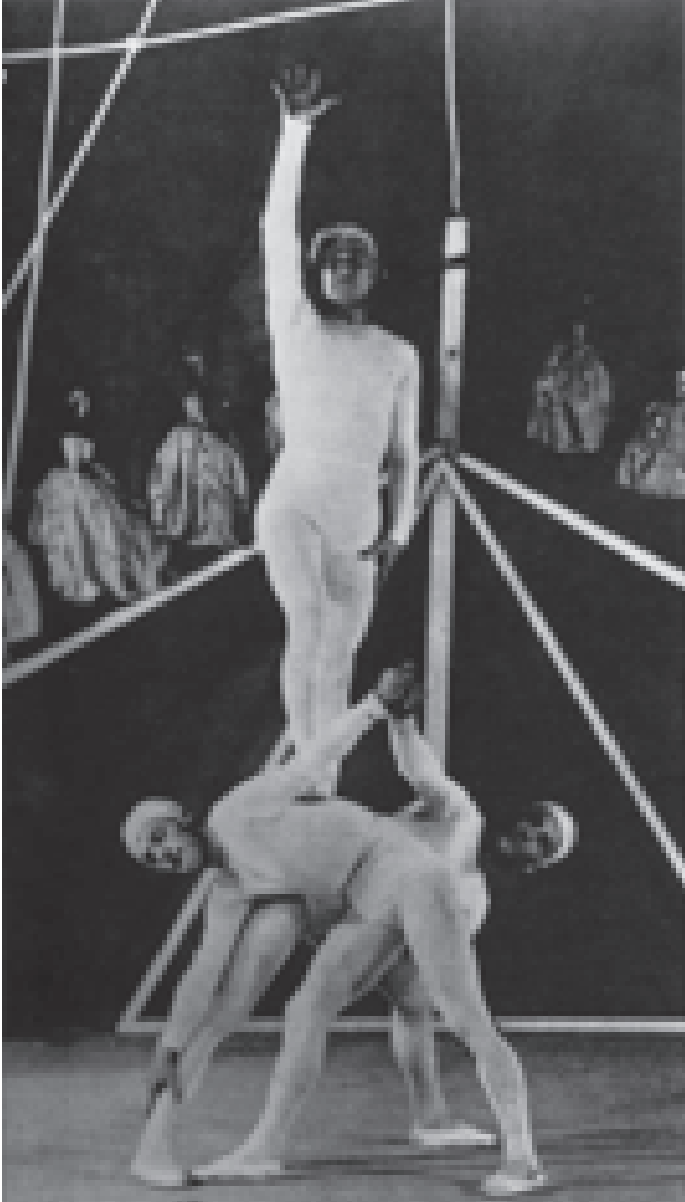
Foto di scena di *Ode*

Čeliščev, un ex-discepolo di Aleksandra Ekster, accompagnate da proiezioni cinematografiche. Anche in questo caso vi fu un collegamento con gli esperimenti scenici delle avanguardie russe, ma con un'accresciuta complessità, descritta dallo stesso Nabokov:

Kochno mi fece vedere un modellino delle scene. Solo allora iniziai a capire le intenzioni di Čeliščev. Tale modellino era interamente costruito con tulle blu, e quando fu illuminato con una piccola lampada tascabile, si animò di una bellezza straordinaria, misteriosa, effimera. Capii pure che la concretizzazione del progetto dipendeva da una serie d'imponderabili. Richiedeva una certa perfezione meccanica, una grande abilità nell'arte dell'illuminotecnica moderna (allora ai suoi inizi), e un coordinamento perfetto fra le luci e i movimenti dei danzatori, fra il proiettore e la musica (poiché molte delle "scene luminose" facevano ricorso alle proiezioni di filmati), fra la coreografia e il cambiamento degli effetti scenici.¹⁸

Come ben percepì Nabokov, tutta questa complessità non fu di facile gestione e *Ode* giunse al debutto solo per merito del coordinamento imposto da Djagilev e da lui personalmente sovrinteso negli ultimi giorni di prove.

¹⁸ N. Nabokov, *Cosmopolite*, traduit de l'anglais par C. Nabokov, Paris, R. Laffont, 1976, pp. 201-202.



Tre ballerini in *Ode*

Le novità della stagione finale continuano a rivelare l'oscillazione di Djagilev tra la via russa e la via parigina. I temi di *Le fils prodigue* e *Le bal* furono suggeriti da Djagilev al librettista Boris Kochno: il primo aveva uno spunto biblico, il secondo si ispirava a un racconto di Vladimir Sologub. Djagilev tornava qui alla sua formula di mettere insieme collaborazioni latino-slave associando Prokof'ev al pittore Georges Rouault in *Le fils prodigue*. In *Le bal*, invece, mise assieme il compositore Vittorio Rieti e il pittore Giorgio de Chirico, seguendo la via italiana. Le scene erano dipinte, ma avevano una funzione spiazzante, non tradizionale, non trattandosi di un semplice involucro: erano proprio loro a condizionare la percezione generale dell'opera danzata. L'approccio coreografico di Balanchine era di rottura, con movimenti giudicati acrobatici, alcuni suscitati dalla recente ristampa del trattato di Gregorio Lambranzi *Nuova e curiosa scuola di danza teatrale* (1716), offertogli da Djagilev "come ispirazione" per *Le fils prodigue*.¹⁹

Balanchine avrebbe ricordato:

Prokof'ev era terribilmente retrogrado. Mi era piaciuto il suo balletto *Le fils prodigue*. Per Djagilev era una storia biblica, ma la musica era piuttosto moderna, ed io feci quanto mi sembrava meglio. Djagilev apprezzò molto le mie idee e ripeteva di continuo: "è meraviglioso, è meraviglioso". Prokof'ev, invece, venne a una prova e si mise a gridare che era disastroso, contestava tutto ciò che aveva visto. Prokof'ev non capiva niente di danza. Se n'infischia della coreografia. In realtà, non lo interessava la forma che avrebbe preso il suo balletto, la cosa lo lasciava indifferente. Quando compose *Le fils prodigue*, aveva deciso che certe scene dovevano essere realiste, con uomini barbuti seduti, intenti a bere vino vero in bicchieri veri, con i ballerini vestiti secondo la 'realtà storica'.²⁰

In quel momento storico, il tema del figliol prodigo diventò molto sensibile fra gli emigrati russi in Europa. Non è pertanto fortuita la scelta da parte di Djagilev di quest'argomento per un balletto su musica di Prokof'ev, un musicista allora in bilico fra la Russia e l'Europa, e con coreografia di Balanchine, esule di fresca data. Rifletteva probabilmente lo stato d'animo dell'impresario e la sua condizione di emigrato tentato e sollecitato a ritornare in patria, ben sapendo tuttavia che non vi erano le condizioni per un ritorno felice. L'ipotesi di un suo ritorno, o almeno di una visita, è balenata più volte da parte sovietica, e si è estesa a più riprese anche a Stravinskij, la cui musica fu eseguita e apprezzata in Russia. Ansermet, dopo una *tournée* di concer-

¹⁹ Questa dedica di Djagilev scritta in lingua russa a Balanchine è apposta su una copia dell'edizione moderna dell'opera di Lambranzi curata da Beaumont nel 1928 e appartenuta a Kochno (*Collection Boris Kochno*, Paris, Sotheby's, 1991, p. 284).

²⁰ S. Volkov, *Conversations avec George Balanchine. Variations sur Tchaïkovsky*, texte français de C. Dany, Paris, L'Arche, 1988, p. 190.



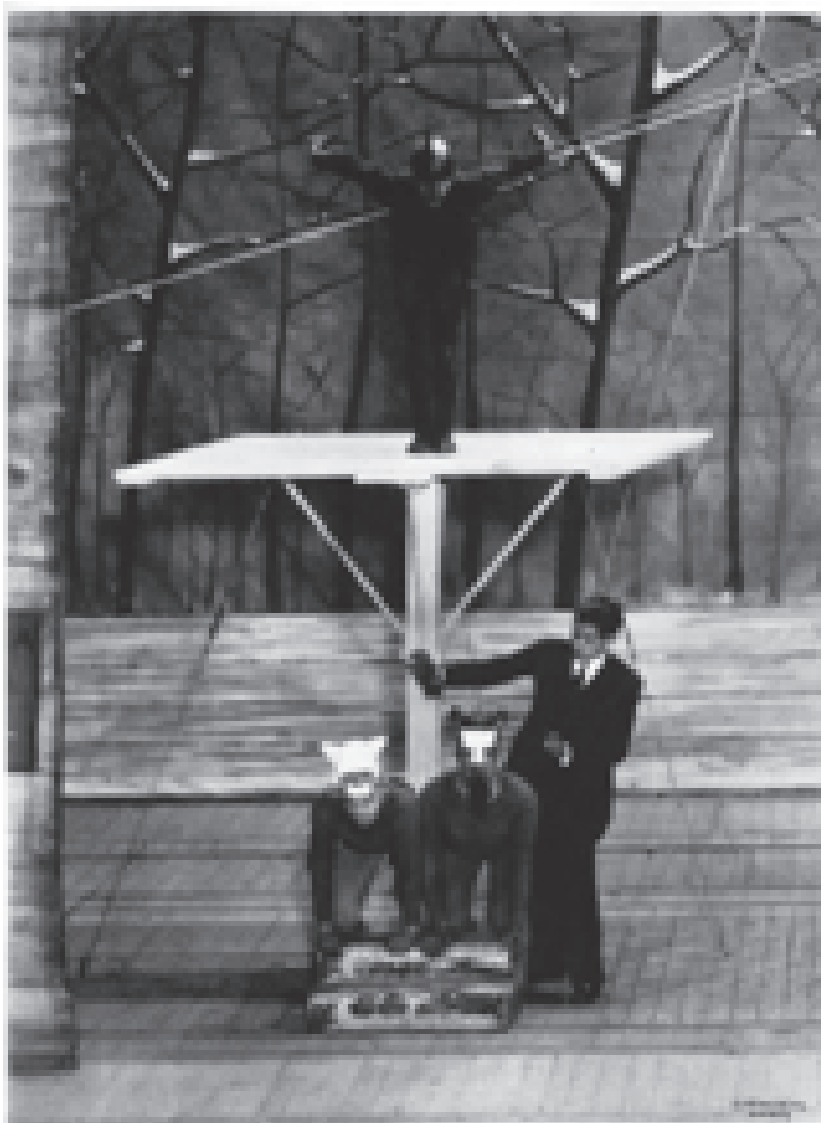
Aleksandra Danilova e Anton Dolin in *Le bal*



Sergej Lifar' e Michail Fedorov in *Le fils prodigue*



Naum Gabo, Schizzi per il costume di Lifar' in *La chatte*, 1927



Sergej Lifar' durante le prove di *Renard*, 1929

ti, gli scrisse: “Qui tutti vogliono molto vedervi e ricevervi come un dio”.²¹ Le esitazioni di Djagilev sono da interpretare alla luce dei resoconti delle successive ondate di esuli, che parlavano non solo della violenza totalitaria e dell’annichilimento di qualsiasi voce giudicata discordante, ma soprattutto delle condizioni di miseria e di fame. Nel famoso “battello dei filosofi”, in cui Lenin fece imbarcare nel 1922 decine d’intellettuali non simpatizzanti con il regime,²² si contavano amici di Djagilev che, una volta arrivati a Berlino o a Parigi, avrebbero raccontato le loro sventure e iniziato, allora sì, a fronteggiare il regime. Tra questi era lo scrittore Dimitrij Merežkovskij, collaboratore del “Mondo dell’arte”, e il filosofo Lev Karsavin, fratello di Tamara Karsavina. Si ricordi però che se Djagilev diede il suo sostegno agli emigrati, non si espresse mai pubblicamente contro l’Unione Sovietica, né si lasciò trascinare dai circoli dell’opposizione parigina: infatti, dirigeva una compagnia denominata Balletti Russi, e di Russia ce n’era una sola. Tale sua postura un po’ ambigua consentì alle nuove autorità di dialogare con lui, di cercare di farlo tornare.

Nel 1927 ci fu un incontro con Anatolij Lunačarskij, commissario del popolo per l’istruzione. Lunačarskij aveva seguito le prime stagioni dei Balletti Russi, ma incontrava in quell’occasione Djagilev per la prima volta. Pubblicò subito in Russia un resoconto dell’incontro che traduceva, da una parte, la sua ammirazione per l’attività dell’impresario, e, dall’altra, la distanza incolmabile fra il nuovo corso sovietico e le recenti produzioni dei Balletti Russi. Considerò che “i balletti annuali di Djagilev riuniscono sempre gli stessi diecimila parassiti annoiati” e si domandò “se [avesse avuto] torto quando nella precedente lettera scrivevo che Djagilev, andando a caccia di novità, si ritrova a mettere in circolazione una gran percentuale di inutile porcherie”. Djagilev avrebbe in quell’occasione criticato le vicende della danza in Russia in modo spregevole, dicendo a Lunačarskij: “Pur riconoscendo appieno la tenuta del metodo delle vecchie scuole di danza di Mosca e Leningrado, ed essendo d’accordo sul fatto che senza una base classica non può esistere un buon balletto, devo notare che quando capitano da me dei giovani cresciuti alla sbarra della scuola russa, risultano intrappolati in un modo di fare piuttosto limitato. Io qui devo cercare continuamente qualcosa. Io faccio vedere, chiedo di fare, e loro mi rispondono: questo non possiamo, non siamo capaci di farlo”. Lunačarskij citava come esempio positivo l’allestimento di *Esmeralda* e del *Papavero rosso* avvolti in “un’aura rivoluzionaria”. Djagilev, sempre secondo il suo interlocutore, rispose con una smorfia: “Temo non si stia affatto parlando di una rivoluzione artistica del balletto. Cercare di in-

²¹ C. Tappolet, *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Stravinsky (1914-1967)*, cit., vol. II, p. 146.

²² L. Chamberlain, *The Philosophy Steamer. Lenin and the Exile of the Intelligentsia*, London, Atlantic Books, 2006.

serire un contenuto civico nei vecchi modi espressivi della danza e della mimica non è forse una mancanza di gusto?”²³

Se mai fosse tornato in Russia, Djagilev doveva poter agire di testa sua e non essere sotto i dettami di un commissario. Il suo posto non sarebbe stato fra i piccoli gruppi ma alla testa di uno dei grandi teatri, e lui ben sapeva in che stato questi si trovavano. La sua visione a distanza coincideva con quella di un visitatore eccellente, il romanziere Joseph Roth, che in una serie di articoli per “Frankfurter Zeitung”, pubblicati nel 1926 e nel 1927, parlò della vita dei teatri e scrisse che al Bolšoj “le prime ballerine sono vecchie, danzano già quando la Russia zarista era ancora un metaforico vulcano. I binocoli non verrebbero usati neppure se la gente li possedesse. Le opere e i balletti sono altrettanto vecchi quanto le amate signore del corpo di ballo. Anche questo pubblico ama il balletto muto, in passato svago e ristoro degli zar e della vecchia società, ora caviale socializzato a uso popolo”.²⁴

Il tono dell’articolo di Lunačarskij, considerato l’incarico che occupava, faceva intuire come certo il ripudio dell’impresario da parte della nomenclatura sovietica. Nel 1927 Prokof’ev scrisse nel suo diario che Djagilev era considerato un rapinatore di talenti sovietici. Comunque sia, le porte stavano per chiudersi per quasi tutti con l’avvento di Stalin. Cionondimeno, nella autobiografia scritta nel 1941 e pubblicata nel 1956, il compositore avrebbe ricordato:

Nell’agosto di quell’anno (1929) Djagilev morì a Venezia. Qui in Russia il suo lavoro non fu dovutamente apprezzato e molti lo considerano semplicemente un impresario che profitto dei talenti degli artisti. Non si può sottovalutare la sua influenza sulle arti né i servizi prestati alla popolarizzazione dell’arte russa. Alla sua morte, non lasciò fortuna, soltanto una collezione molto interessante di libri e di disegni degli artisti che con lui avevano collaborato. Fu in costante contatto con le nostre rappresentanze a Londra e a Parigi, e, se fosse vivo oggi, senza dubbio sarebbe qui a lavorare con noi.²⁵

²³ A. V. Lunačarskij, *Razvlekatel’ pozoločennoj tol’py* (*L’intrattenitore della folla dorata*), “Večernjaja Moskva”, n. 141, 25 junja 1927; *Novinki Djagilevskogo sezona* (*Le innovazioni della stagione djagileviana*), “Večernjaja Moskva”, n. 143, 28 junja 1927. Traduzione in C. Natalucci, *S. P. Djagilev: scritti 1907-1910*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari, Venezia 2009, pp. 149-153. L’intervista è stata pubblicata da S. J. Rabinowitz, *From the Other Shore: Russian Comment on Diaghilev’s Ballets Russes*, “Dance Research”, vol. 27, n. 1 (estate 2008), pp. 22-24.

²⁴ J. Roth, *Viaggio in Russia*, traduzione di Andrea Casalegno, Milano, Adelphi, 2001, pp. 158-159.

²⁵ S. Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, translated and edited by O. Prokofiev, associate editor Christopher Palmer, London-Boston, Faber & Faber 1991, p. 288. Nella sua recente biografia dell’impresario (*Diaghilev. A Life*, London, Profile Books, 2009), S. Scheijen ha portato alla luce informazioni inedite sulla persecuzione diretta di familiari di Djagilev, in particolare dei suoi fratellastri Valentin e Jurij.

L'ipotesi sembra molto azzardata, ma lascia intravedere che Prokof'ev sentiva il bisogno di un compagno diverso da quelli da cui era circondato.

Allontanato dalle avanguardie francesi e sovietiche, nel 1929 Djagilev guardò alla Germania, in seguito ad una *tournee* ben accolta. Discusse con il conte Harry von Kessler, parlò con Paul Hindemith, ma non si avvicinò alla danza espressionista. La sua morte impedì il seguito di questi progetti, ma se Djagilev fosse sopravvissuto, a breve scadenza i Balletti Russi, i loro compositori e i loro pittori si sarebbero ritrovati sulla lista dell'arte 'degenerata' del Terzo Reich.

Indipendentemente dalla crisi e dal crollo delle borse del 1929, se Djagilev non fosse morto in quell'anno, si sarebbe trovato in difficoltà per scegliere i suoi collaboratori e per mantenersi fra gli innovatori. Per quanto riguarda i coreografi, altri non ve n'erano in Europa aldilà di quelli che lui stesso aveva sfornato. Per la danza, l'unica avanguardia era quella dei piccoli gruppi russi, ma il suo proposito di scritturare Kas'jan Golejzovskij, tanto incensato da Balanchine, forse sarebbe stato ostacolato dalle autorità, per paura che scegliesse di rimanere coi Balletti Russi.

Oggi, ottant'anni dopo la morte di Djagilev, la Russia non è più l'Unione Sovietica, è diventata Federazione Russa, e questo cambiamento ha portato a una rivisitazione della storia passata, comprese le gesta dei Balletti Russi. L'impresario e la sua compagnia sono ormai osannati come protagonisti della storia della cultura russa del XX secolo. Le celebrazioni del centenario si svolgono anche lì, ma manca ancora una storia approfondita dei rapporti di Djagilev con la Russia, e di questa con lui. Quanto scrivo vuole essere soltanto un richiamo all'argomento, che segnali i modi in cui questi rapporti hanno condizionato l'evoluzione dei Balletti Russi nei loro ultimi quindici anni, anche se dal 1914 Djagilev non è più tornato in Russia.

JEUX E LA DRAMMATURGIA DELLA VOLUTTÀ
SECONDO DEBUSSY E SECONDO NIŽINSKIJ

Gianfranco Vinay

Strana vicenda la fortuna di *Jeux* ! Rappresentato per la prima volta nel corso della stagione parigina del 1913, nato dalla collaborazione fra artisti visionari e innovatori radicali nell'ambito dei rispettivi linguaggi, il balletto non provocò nessuno scandalo, come fu il caso del contemporaneo *Sacre du printemps*. Accolto con una certa indifferenza, non venne inserito nel repertorio e cadde tosto nel dimenticatoio. Fu nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento che, a motivo della frammentazione della forma in corti episodi motivicamente differenziati, la musica fu assunta come modello storico della *Moment Form* dai compositori d'avanguardia. Ciò diede origine a un florilegio di studi su *Jeux*, ma analizzato come opera musicale "pura".¹ All'inizio degli anni Ottanta, grazie soprattutto a un'analisi di Jann Pasler incentrata sui rapporti fra forma globale, tempo e ritmo,² la dimensione drammaturgica di *Jeux* iniziò ad affiorare alla coscienza degli esegeti, ma come componente implicita della musica. La vendita all'asta della collezione di Serge Lifar, che ebbe luogo il 9 maggio 1984 presso Sotheby's di Londra, ebbe conseguenze importanti per un rinnovamento degli studi sui Balletti Russi in generale, ed anche nel caso specifico di *Jeux*. Fra i documenti acquistati dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale, una copia manoscritta della riduzione per pianoforte di *Jeux* ad opera di un copista ed una copia a stampa per un giro di bozze, entrambe con annotazioni di Debussy, Nižinskij e Djagilev, offrivano importanti spunti di ri-

¹ Cf. P. Boulez, *Debussy: "Jeux"*, "Gravesaner Blätter", n. 2/3, 1956, pp. 4-5 ; K. Stockhausen, *Von Webern zu Debussy: Bemerkungen zur Statistischen Form*, Köln, DuMont, 1963, pp. 75-85; M. Spies, "Jeux", "Musik-Konzepte", n. 1/2, dicembre 1977, pp. 77-95.

² J. Pasler, *Debussy, "Jeux": Playing with Time and Form*, "19th Century Music", vol. 6, n. 1, estate 1982, pp. 60-75.

flessione sulla collaborazione fra coreografo, impresario e musicista.³ Tradotte in inglese e montate sulla riduzione per pianoforte, queste annotazioni sono pubblicate nel volume *Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance and Design for "Jeux"*⁴ di Millicent Hodson, assieme alle fonti iconografiche e verbali da lei utilizzate per la ricostruzione del balletto in collaborazione con Kenneth Archer, andata in scena per la prima volta nel maggio del 1996 a Verona. Lo scopo di Millicent Hodson è di riunire, aggiungere e combinare assieme il maggior numero di elementi e di fonti allo scopo di ricostruire un balletto relativamente alla cui coreografia le notizie sono ben più scarse di quelle esistenti sul *Sacre*, con un risultato più simile ad un patchwork che a una ricostruzione verosimile.

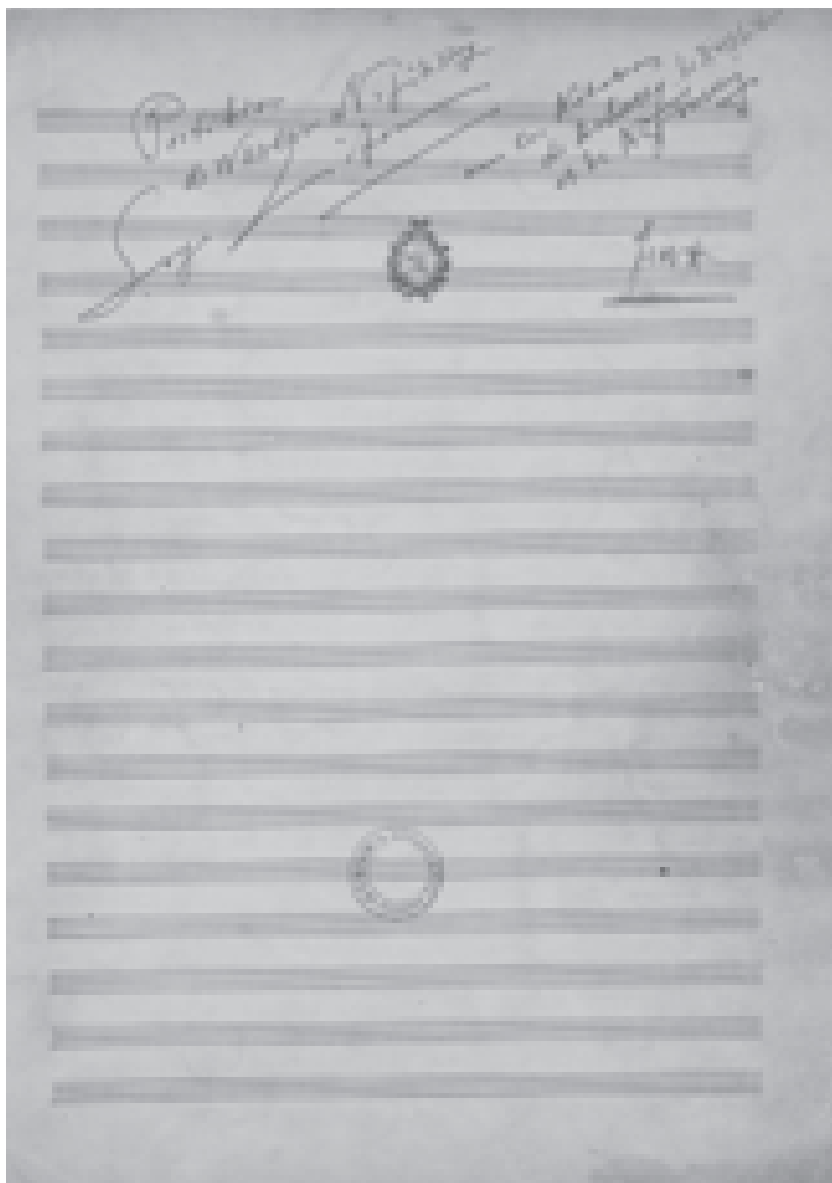
Nel corso del mio saggio mi riferirò principalmente ad una delle due fonti conservate alla Beinecke Library: la copia manoscritta della riduzione per pianoforte ad opera di un copista (che denominerò RCA) con indicazioni concernenti l'azione scenica vergate dal copista e da Debussy stesso, e chiosata da Nižinskij (e Diagilev). Questa versione fu redatta presumibilmente verso la fine settembre del 1912, e dunque circa un mese dopo la copia manoscritta della riduzione pianistica conservata al dipartimento di musica della Bibliothèque Nationale di Parigi (Ms 1008). Quest'altra copia (che denominerò RA) fu redatta prima del 31 agosto e integrata con modifiche concordate con Djagilev e Nižinskij durante l'incontro con Debussy che ebbe luogo, appunto, nel corso di quella giornata. Le indicazioni drammaturgiche di alcuni passi di queste due copie saranno confrontate con quelle dell'edizione a stampa della riduzione per pianoforte, pubblicata da Durand fra la fine del 1912 e i primi mesi del 1913 (che denominerò RE).⁵

Scopo del mio saggio è cercare di comprendere le ragioni della trasformazione delle indicazioni drammaturgiche e delle azioni sceniche corrispondenti operate "in itinere", nel corso del periodo di più intensa collaborazione fra Debussy, Nižinskij e Djagilev, per rendere ancor più "voluttuoso" l'intreccio delle diverse permutazioni erotiche fra i personaggi.

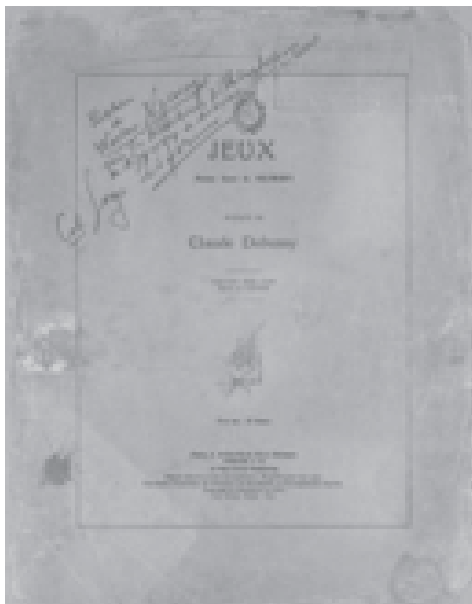
³ Cf. J. McGinness, *From Movement to Moment: Issues of Expression, Form, and Reception in Debussy's "Jeux"*, "Cahiers Debussy", n. 22, 1998, pp. 51-74; Idem, *Vaslav Nijinsky's Notes for "Jeux"*, "Musical Quarterly", vol. 88, n. 4, inverno 2005, pp. 556-589. Ambedue i documenti sono consultabili in rete: <http://beinecke.library.yale.edu/digitallibrary/> (22 settembre 2011).

⁴ New York, Hillside, Pendragon Press, 2007.

⁵ Per indicare queste tre diverse fonti mi servo delle abbreviazioni con le quali sono indicate nelle note della versione critica di *Jeux* a cura di P. Boulez e M. Chimènes, Paris, série V, vol. 8 (*Jeux. Poème dansé*) delle *Œuvres complètes de Claude Debussy*, 1988, Paris, Durand-Constallat, p. 132 e segg.



Copertina (*recto*) del manoscritto (di copista) della riduzione per pianoforte di *Jeux*, con annotazioni autografe di Debussy, Djagilev e Nižinskij



Frontespizio della bozza di stampa della riduzione per pianoforte di *Jeux*, con annotazioni autografe di Debussy, Djagilev e Nižinskij

Debussy, in una lettera all'editore Durand del 5 settembre 1912, dopo aver modificato il finale di *Jeux* su richiesta di Diaghilev, riteneva che ora la "voluttà" colasse "à pleins bords", aggiungendo fra parentesi un commento ironico nei confronti dell'eros russo. Cito *in extenso* il passo dalla lettera di Debussy:

Les quelques mesures demandées par D. [Djagilev] m'ont obligé à modifier, – assez heureusement – la fin de *Jeux* [...] C'est mieux en place, et la volupté coule à pleins bords (les Russes sont comme des chattes de Syrie).⁶

Evidentemente si poteva rendere più espliciti i trasporti erotici dei personaggi per mezzo di gesti e azioni sceniche, ma Debussy pensava di aver fatto del suo meglio per mezzo del linguaggio sonoro, della musica. Prova ne sia che, dopo le modifiche del finale, il testo musicale rimase invariato, mentre la drammaturgia del balletto iniziò a variare rispetto allo schema iniziale, come possiamo evincere dal confronto fra le tre fonti analizzate. Te-

⁶ Pubbl. in C. Debussy, *Correspondance* (1872-1918) a cura di F. Lesure e D. Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 1543.

nendo conto che le indicazioni drammaturgiche non sono che delle esplicitazioni di un insieme di cui ci sfugge tutto ciò che era sottinteso o definito attraverso scambi verbali, è evidente che non si possono che formulare ipotesi. Limiterò l'analisi di queste modifiche successive alla sezione compresa fra l'entrata in scena delle due ragazze e la seconda entrata del ragazzo, con l'azione pantomimica che precede la sua danza: da battuta 84 a battuta 223 di RE. L'intera sezione è riprodotta in facsimile nell'Appendice a questo saggio nella versione di RCA (pp. 5-14), ma con numerazione delle battute (aggiunta tra parentesi quadre) secondo l'edizione Durand (RE).⁷ Scopo di questa analisi e di questi confronti è non solo di comprendere le ragioni delle trasformazioni in corso e, se possibile, la differenza di concezione fra compositore e coreografo, ma anche di approfondire la drammaturgia sonora di Debussy a partire dalla quale sono elaborate le differenti drammaturgie sceniche e coreografiche.

Limiterò l'analisi di queste modifiche successive alla sezione compresa fra l'entrata in scena delle due ragazze e la seconda entrata del ragazzo, con l'azione pantomimica che precede la sua danza : da battuta 84 a battuta 223 di RE.

Questa sezione si può dividere in tre sottosezioni. La prima (batt. 84-137) corrisponde all'entrata delle due ragazze e culmina in un ostinato crescendo e trattenuto (*retenu*) che conduce alla sottosezione successiva. Caratteristica di *Jeux* è la successione di brevi sequenze, bruscamente interrotte da altre che seguono. Come sempre nella musica, l'immagine complessiva si ricostruisce per retrospezione mnemonica. Quando, a tre quarti della composizione (batt. 565 su 708 complessive), il valzer esplose trascinando con sé temi precedenti (fra cui il motivo di danza iniziale: batt. 48-52), e trascinando pure i danzatori in una vertigine che culmina in un bacio a tre, ci rendiamo conto che le sequenze brevi e bruscamente interrotte che precedono, esprimono le divagazioni di un eros che raggiunge infine il suo compimento, la sua soddisfazione, prima di esser fuggato da un'altra palla che cade sul campo da tennis (simbolo della natura effimera, aleatoria, incostante, fugace e capricciosa dell'amore).

La prima sottosezione si compone di nove sequenze (le indicherò con cifre arabe, da 1 a 9) costruite su cinque gesti musicali (li indicherò con lettere minuscole: **a**, **b**, **c**, **d**, **e**). Preferisco chiamarli "gesti" piuttosto che "motivi". Evidentemente non si può attribuire loro il nome di "motivi" (troppo impli-

⁷ Il manoscritto RCA è infatti privo di numerazione di battute e presenta, rispetto all'edizione Durand (RE), alcune piccole varianti e discrepanze, come la mancanza di alcune battute o la reiterazione di altre. Pertanto il numero complessivo delle battute nei due testimoni è differente. Si è scelto comunque di adottare la numerazione di RE anche nella riproduzione di RCA. Le battute discrepanti sono segnalate tra parentesi quadre nel facsimile pubblicato in Appendice.

cati con la musica basata sullo sviluppo cellulare: si ritornerebbe allo spirito analitico degli anni Cinquanta e Sessanta). Si è deciso quindi di attribuire loro la denominazione di “gesti” a motivo della loro natura cinetica ed espressiva, simile appunto a quella di gesti che esprimono impulsi ed emozioni attraverso movimenti nello spazio che si compiono in un breve lasso di tempo. Inoltre la nozione di “gesto” sottolinea il carattere intensamente corporeo delle immagini sonore: una corporalità che non si manifesta soltanto nella concretezza sonora degli eventi musicali, ma anche nella loro disponibilità a tradursi in gesti corporei, di danza e/o di pantomima.

Si profila uno schema di questo genere:

batt. 84-91: sequenza 1 – gesto **a**

batt. 92-99: sequenza 2 – gesto **a**

batt. 100-105: sequenza 3 – variante del gesto **a**

batt. 106-109: sequenza 4 – gesto **b** (batt. 106-107) reiterato più al grave (batt. 108-109)

batt. 110-113: sequenza 5 – gesto **c** reiterato in progressione ascendente (cioè ripreso più all’acuto)

batt. 114-117: sequenza 6 – gesto **b** non reiterato

batt. 118-124: sequenza 7 – gesto **d**

batt. 125-129: sequenza 8 – reiterazione del gesto **d**

batt. 130-137: sequenza 9 – gesto **e**

Il gesto **a** (sequenze 1-2: RCA, pp. 5-6, batt. 84-91 e 92-99) è una danza in ritmo ternario (3/8) il cui *excursus* cromatico ascendente-discendente in ambito ridotto delinea un movimento circoscritto e “bourdonnant”. I tremoli conferiscono infatti a questa danza un carattere leggero, volatile. Il gesto sonoro evoca alla mente l’immagine acustica e visiva di un volo d’api. Nella sequenza 3 (RCA, p. 6, batt. 100-105) il gesto **a** perde il tremolo sostituito da trilli e gruppetti di quartine cromatiche di biscrome, che mantengono la vibrazione sonora del movimento.

Il gesto **b** (sequenza 4: RCA, pp. 6-7, batt. 106-109) è un gesto eloquente (Debussy in RE specifica “expressif”) caratterizzato da una nota tenuta, come una messa di voce, seguita da un intervallo di semitono con nota in ritmo puntato, che sprofonda all’ottava inferiore. È contrappuntato da frammenti di scale a toni interi a valori di biscrome.

Il gesto **c** (sequenza 5: RCA, p. 7, batt. 110-113) è una successione di tre accordi in successione ascendente, in emiola su due battute, e in crescendo. L’effetto è quello di un “traveling” sonoro che conduce alla reiterazione del gesto **b** (sequenza 6: RCA, p. 7, batt. 114-117).

Il gesto **d** (sequenze 7-8: RCA, pp. 7-8, batt. 118-124 e 125-129) è una reiterazione del tema di danza introdotto ad apertura di sipario (batt. 47 di RE). A differenza della danza circoscritta, di posizione, del gesto **a**, questa danza, innescata dallo scatto ritmico dell'inizio, è rampante per via della scala ascendente seguita da una discesa a piccoli salti intervallari (es. 3 a, ultimo sistema di p. 7, primo e secondo sistema di p. 8 di RCA, fino alla penultima battuta: es. 7 e 8). Occupa spazio in modo rapido e vettoriale, e la sua espansività è una prefigurazione dello slancio finale che trascina i tre ragazzi nel vortice della danza e dell'eros. Qui invece, dopo esser stata reiterata, è stoppata dal gesto **e** (sequenza 9: RCA, p. 8, batt. 130-137), un frammento di scala ascendente in emiola su una battuta che, reiterato ostinatamente in crescendo, realizza un altro "traveling" che conduce alla sottosezione B (RCA, p. 8, batt. 138).

Veniamo ora alle indicazioni drammaturgiche delle diverse versioni per cercare di comprendere il senso delle trasformazioni occorse in itinere ed, eventualmente, la differente ottica drammaturgica di Debussy e di Nižinskij. Sia nel manoscritto autografo (RA) che nella copia manoscritta della riduzione per pianoforte (RCA) l'entrata delle due ragazze non è simultanea, ma in successione: la prima ragazza entra sulle prime due enunciazioni (sequenze 1 e 2) del gesto **a**, della danza circoscritta e "bourdonnant" ("Au fond à gauche apparaît la première jeune-fille, craintive et curieuse et qui fait signe de venir à quelqu'un qu'on ne voit pas" - RCA, p. 5 - e "Du fond, à gauche, apparaît la première jeune fille, craintive et curieuse et qui fait signe de venir à quelqu'un qu'on ne voit pas" - RA). La seconda ragazza entra successivamente sulla reiterazione variata dello stesso gesto (sequenza 3) contrappuntata dalle quartine di biscrome: "Une seconde fille survient. Pendant un moment elle semble ne chercher qu'un endroit favorable aux confidences" (RA) e "La seconde jeune fille survient. Pendant un moment, elle semble ne chercher qu'un endroit favorable aux confidences" (RCA, p. 6).

Nella riduzione per pianoforte pubblicata da Durand (RE) le due ragazze entrano simultaneamente ("Du fond, à gauche, apparaissent deux jeunes filles craintives et curieuses") e, sulla terza apparizione del gesto **a** variato, cercano un luogo favorevole alle confidenze ("Pendant un moment, elles semblent ne chercher qu'un endroit favorable aux confidences"). Nelle prime copie (RA e RCA) vi è dunque una più netta definizione del rapporto fra gesto musicale e azione scenica. L'andamento circoscritto e "bourdonnant" del gesto **a**, nella sua prima versione, mette in evidenza il carattere "craintif" e "curieux" della prima ragazza, laddove l'incremento di tensione cinetica determinato dalle quartine cromatiche può suggerire l'intraprendenza della seconda ragazza (RA e RCA), mentre nella partitura pubblicata da Durand (RE) suggerisce l'azione di ricerca comune.

Le indicazioni relative alla sequenza 4 confermano che in un primo tempo la definizione del diverso carattere delle due ragazze era un tratto saliente del rapporto fra gesto musicale e gesto coreografico. Nella copia manoscritta della riduzione per pianoforte con notazioni autografe di Debussy e Nižinskij, il carattere espressivo del gesto **b** è messo in relazione con il carattere malinconico e timoroso della prima ragazza (“La première jeune fille reste mélancolique et craintive malgré les agaceries tendres, les invitations obstinées de la seconde, à ce qu’elles dansent toutes les deux» - RCA, p. 6). Per comprendere in che misura Nižinskij si allontanò da questa definizione dei caratteri delle due ragazze, stravolgendoli, in corrispondenza della sequenza 4 appone la seguente indicazione manoscritta in russo: “Pervaia nashla miesto i raduetsia tantsuia”: “La prima [ragazza] trova un posto ed esprime la sua gioia danzando”. Dalla malinconia siamo passati alla gioia!

Ciò che nelle precedenti versioni, e presumibilmente nelle intenzioni prime di Debussy, era un gioco di corteggiamento fra due ragazze di indole diversa, nell’interpretazione coreografica di Nižinskij diventa una ricerca comune di un luogo appartato in cui esse possano danzare assieme e scambiarsi abbracci e baci. Il che (lo scambiarsi abbracci e baci) avviene al culmine di questa prima sezione (sequenza 9), soprattutto per l’intraprendenza della prima ragazza, per nulla malinconica: “Pervaia khochet potsielovat vtoruiu katoraia otbivaetsia”: “La prima ragazza vuole baciare la seconda, che tenta di sfuggire”. All’inizio della sezione, la loro corsa con il viso all’indietro per vedere se qualcuno le osserva, esprime la circospezione e la paura di esser spiate.

Nella sotto-sezione successiva (RCA, pp. 9-12, batt.138-191) le uniche prescrizioni drammaturgiche di mano del copista indicate sulle riduzioni per pianoforte manoscritte (RA e RCA) riguardano le due ragazze che danzano separatamente: prima la seconda ragazza, dopo essersi svincolata dagli assalti amorosi della prima, che invece danza per seconda su una variante del tema di danza introdotto ad apertura del sipario e ripreso nella sezione 7 e 8 del precedente episodio. Nella riduzione per pianoforte pubblicata da Durand non è specificato l’ordine di successione delle due ragazze (“Une des deux filles danse seule” per la prima danza e “L’autre jeune fille danse à son tour” per la seconda). A fronte di una tale laconicità, Nižinskij è estremamente prodigo di prescrizioni drammaturgiche manoscritte. Traendo spunto dalle due voci del tema di danza, traduce in gesti, in movimenti e in manifestazioni erotico-affettive (slanci, abbracci e baci) i caratteri cinetici (slanci melodici in ritmo puntato) o gli andamenti melodici (arpeggi ascendenti) della musica. Le danze soliste si trasformano così in intrecci di movimenti rapidi e variati che attribuiscono alla coreografia di Nižinskij quel carattere “cinema-

tografico”, come si trattasse di una successione di fotogrammi, di cui parlano critici, esegeti e testimoni dell’epoca (Romola Nižinskij,⁸ A. E. Johnson).⁹

Probabilmente da batt. 174 (RCA, p. 11; RE prescrive “Rubato”), in cui è introdotto uno strisciante contrappunto cromatico in ritmo puntato che sfocia in una rapida ripresa del tema di danza rampante, anche se non ne rimane traccia che nelle chiose di Nižinskij, Debussy aveva concepito un’intensificazione della danza interrotta bruscamente dalla comparsa del ragazzo. È comunque certo che nelle intenzioni di Debussy il festone cromatico in ritmo puntato non intendeva raffigurare il ragazzo che cammina spiando le ragazze, per la semplice ragione che nella copia manoscritta della riduzione per pianoforte (RA) il ragazzo non ha affatto l’atteggiamento di un voyeur, ma quello di chi invece va per conto suo (in RA, batt. 196-205: “On aperçoit le jeune homme au fond, à gauche, qui semble envoyer des balles de tennis... il avance, tout à son jeu, paraissant ne pas voir les deux jeunes filles...”). Gli accordi pesanti in successione discendente (RCA, p. 12, batt. 202-203) che Nižinskij interpreta come gesti di paura di fronte al ragazzo non furono concepiti originariamente come tali, ma piuttosto come gesti di sorpresa del ragazzo che arresta la sua marcia per invitare poi la prima ragazza a danzare con lui (batt. 207-211 di RA : “les apercevant, il s’arrête en face de la première jeune fille et l’invite à danser avec lui [...]”). La fuga della ragazza in RA e RCA (p. 13, batt. 214) (“Elle commence pour vouloir s’enfuir”) o delle ragazze, in RE (“Elles commencent pour vouloir fuir [...]”) è infatti rappresentata da una rapida corsa verso l’acuto di coppie d’intervalli, cui segue un gesto leggerissimo, un arpeggio discendente che contrasta la fuga verso l’alto cui rispondono delle note isolate precedute da scalette ascendenti di biscrome (RCA, P. 13 batt. 217-segg.). Segue un nuovo invito (“[...]et lui fait une nouvelle invitation” in RA; “Nouvelle invitation du jeune homme” in RCA, p. 14, batt. 220; “et leur fait une nouvelle invitation [...]” in RE) sull’incipit di un frammento tematico che richiama certe melopee del *Sacre*

⁸ Cf. R. Nijinskij, *Nijinsky*, London, Victor Gollancz Ltd, 1933, p. 196 : “The choreographic movements in *Jeux* were stylized, and were on the same principle as *Faune*, only in this new work the frieze was alive and moved in space, the gestures were split up so that it would give the impression of many small movements consecutively following each other as they logically developed, and through this it gave the impression, as some called it, of a *ballet cinématographique*”.

⁹ Cf. A. E. Johnson, *The Russian Ballet*, London, Constable, 1913, pp. 195-196: “In *Jeux* the principle seem to be resolve movement into a succession of arrested poses, and make an arbitrary selection of the latter for presentment. This is as if one were asked to admire some of the individual pictures which in series make up the film of a kinematograph. Granted that it is interesting and amusing to be shown how the film is constituted, it is nevertheless the animated whole which we really want to see”.

du printemps e comunque russe, esposto in concomitanza della prima apparizione del ragazzo.

Evidentemente, la successiva rappresentazione “voyeuristica” dell’incontro fra la coppia di ragazze ed il ragazzo accentua il carattere “lussurioso” del balletto. Questa rappresentazione, come si può vedere nella riduzione pianistica pubblicata da Durand, converte l’ascensione di tremoli di accordi (RCA, p. 12, batt. 192 e segg.) in un’immagine di fogliame smosso dal ragazzo che vi si nasconde (“Les jeunes filles s’arrêtent interloquées par un bruit de feuilles requée [...]” in RE) così come del resto le duine di biscrome che accompagnano la melopea russa del ragazzo. Laddove nel manoscritto autografo della riduzione per pianoforte (RA) compare l’indicazione già citata prima (“On aperçoit le jeune homme au fond, à gauche, qui semble envoyer des balles de tennis [...] Il avance, tout à son jeu, paraissant ne pas voir les deux jeunes filles”), nella riduzione per pianoforte pubblicata da Durand (batt. 196) è stata sostituita dall’indicazione seguente: “On aperçoit le jeune homme au fond, à gauche, qui semble se cacher [...] il les suit dans leurs mouvements, à travers les branches [...]”.

Un “traveling” che conduce all’apparizione del ragazzo è così stato trasformato in un’immagine sonora di foglie smosse, e la combinazione di tremoli dei clarinetti e di tremoli degli archi nell’orchestrazione, ultimata poco prima della creazione del balletto, sembrerebbe confermare che Debussy aveva infine sposato “in toto” la rappresentazione voyeuristica. Tale metamorfosi è resa possibile dal fatto che Debussy è simbolista e non realista o naturalista, e che la polivalenza del simbolo, unitamente all’assenza di una precisione semantica, di una doppia articolazione, nel cosiddetto linguaggio musicale, gli permette una grande libertà espressiva.

Nonostante l’importanza delle proiezioni retrospettive dei compositori d’avanguardia, che hanno focalizzato l’attenzione su un’opera che dopo lo scandalo del *Sacre* era caduta nel dimenticatoio, Debussy non è l’inventore della *Moment Form*. In *Jeux* ha radicalizzato una forma a mosaico, basata su un uso nuovo e particolare della temporalità e della memoria, che è viva e operante nel corso di tutta la sua carriera creativa. In *Jeux* questa forma è giustificata e potenziata dal fondamento drammaturgico stesso dell’opera e del balletto: il gioco delle permutazioni delle coppie e dei terzetti di amanti che si lasciano e si ritrovano, che da protagonisti appassionati diventano spettatori gelosi e poi di nuovo protagonisti, giustifica un gioco continuo di interruzioni e di riprese, il tutto calcolato in funzione di una continuità finale: un’apoteosi della danza e dell’eros che converte un wagnerismo rimosso in un’euforia bacchica, zarathustriana.

Come già nel caso dell’*Après-midi d’un faune*, Debussy bollò con parole di fuoco la coreografia di *Jeux*. Rileggiamo il passo della famosa lettera a Robert Godet del 9 giugno:

Permettez-moi de comprendre parmi ces derniers [événements], la représentation de *Jeux* où le génie pervers de Nijinsky s'est ingénié à de spéciales mathématiques ! Cet homme additionne les triples croches avec ses pieds, fait la preuve avec ses bras, puis, subitement frappé d'hémiplégie, il regarde passer la musique d'un œil mauvais. Il paraît que cela s'appelle la "stylisation du geste" [...] C'est vilain ! c'est même *Dalcrozien*, car je considère Monsieur Dalcroze comme un des pires ennemis de la musique ! Et vous supposez ce que sa méthode peut faire de ravages dans l'âme de ce jeune sauvage qu'est Nijinsky ?

La musique, croyez le bien, ne se défend pas ! Elle se contente d'opposer ses légères arabesques à tant de pieds malencontreux, - qui ne demandent même pas pardon!¹⁰

Arabesco contro le "speciali matematiche" dalcroziane di Nižinskij. Non certo l'arabesco come melopea, come linea curva e ornamentale che, se poteva valere nel caso dell'*Après-midi d'un faune*, certo non lo poteva in quello di *Jeux*. "Arabesco" piuttosto nel senso di stigma di una poetica radicata in una natura resa astratta dal processo creativo e contraria all'artificialità delle "speciali matematiche". In un celebre passo di *Monsieur Croche* Debussy aveva definito la musica "une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini".¹¹ "Mathématique mystérieuse" che nel caso di *Jeux* scolpisce la forma traendo ispirazione da quel gioco di pulsioni sessuali ed erotiche incontrollate che gli umani condividono con gli animali. Giochi di forze contrastanti che organizzano il tempo e lo spazio musicale di *Jeux*.

Ben diverse le "speciali matematiche" di Nižinskij che, con la loro fascinazione per un'anatomia del gesto e del movimento e per una scansione istantanea del tempo sono, senza saperlo, più vicine alle poetiche d'avanguardia dei promotori della *Moment Form*.

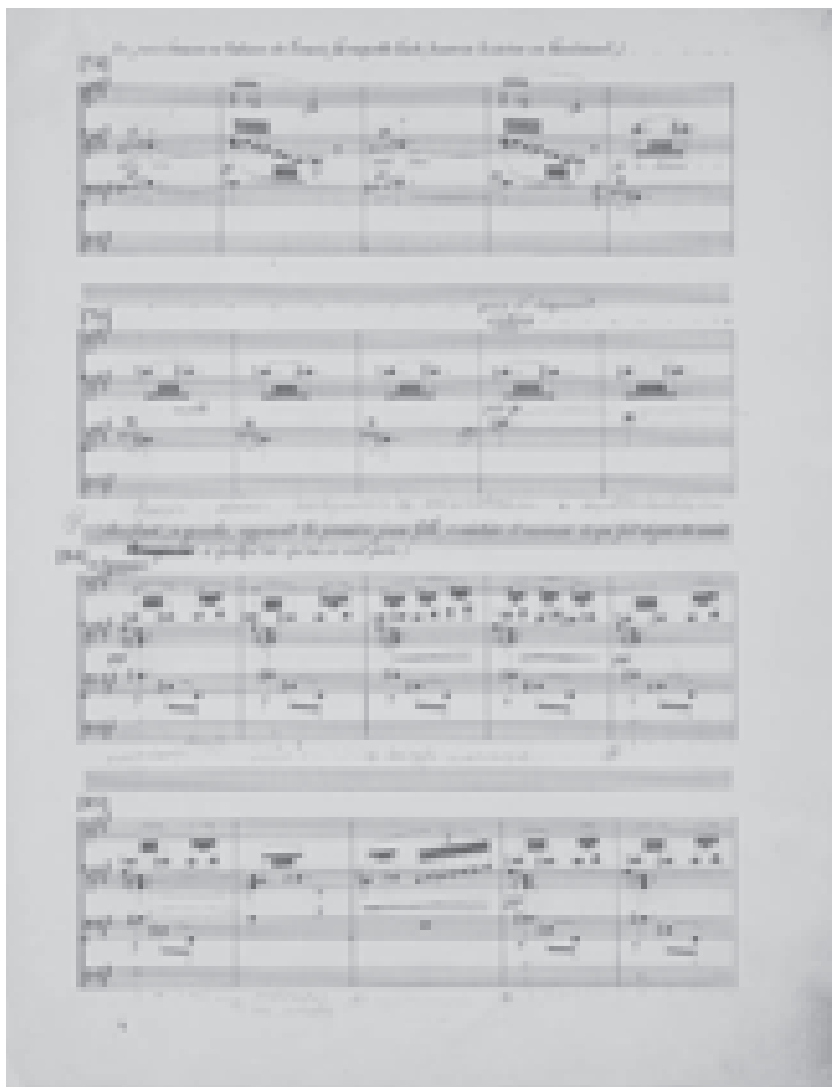
"Matematica misteriosa" contro "speciali matematiche". Quest'opposizione racchiude il nocciolo dell'inconciliabilità fra le poetiche dei due artisti, che si potevano però ben conciliare all'interno dell'opera per via di quella "concordia discors" che fu alla base delle più esplosive realizzazioni dei Balletti Russi.

A seguire:

Riproduzione delle pagine 5-14 del manoscritto (di copista) della riduzione per pianoforte di *Jeux*, con annotazioni autografe di Debussy, Djagilev e Nižinskij (RCA), conservata presso Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. La numerazione delle battute e tutti gli altri segni tra parentesi quadre sono stati aggiunti dai curatori sulla base dell'edizione RE.

¹⁰ Cf. C. Debussy, *Correspondance* (1872-1918), cit. p. 1619.

¹¹ C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 171.



RCA p. 5, batt. 74-93



RCA p. 6, batt. 94-108

The image displays a page of handwritten musical notation, organized into four distinct systems. Each system consists of two staves, likely representing a vocal line and a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in dark ink on a light-colored paper. The first system is marked with a '1' in the left margin, the second with a '2', the third with a '3', and the fourth with a '4'. The page is framed by a circular stamp in the top-left and bottom-left corners.

RCA p. 7, batt. 109-122



RCA p. 8, batt. 123-141. Le batt. 135 e 137 sono annotate sinteticamente perché identiche rispettivamente alla 134 e 136 (vedi l'indicazione "2 fois").

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. It consists of four systems, each with two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The first system is marked with a treble clef and a common time signature. The second system is marked with a bass clef and a common time signature. The third and fourth systems are marked with treble clefs and common time signatures. The notation is complex, with many notes and rests, suggesting a technically demanding piece.

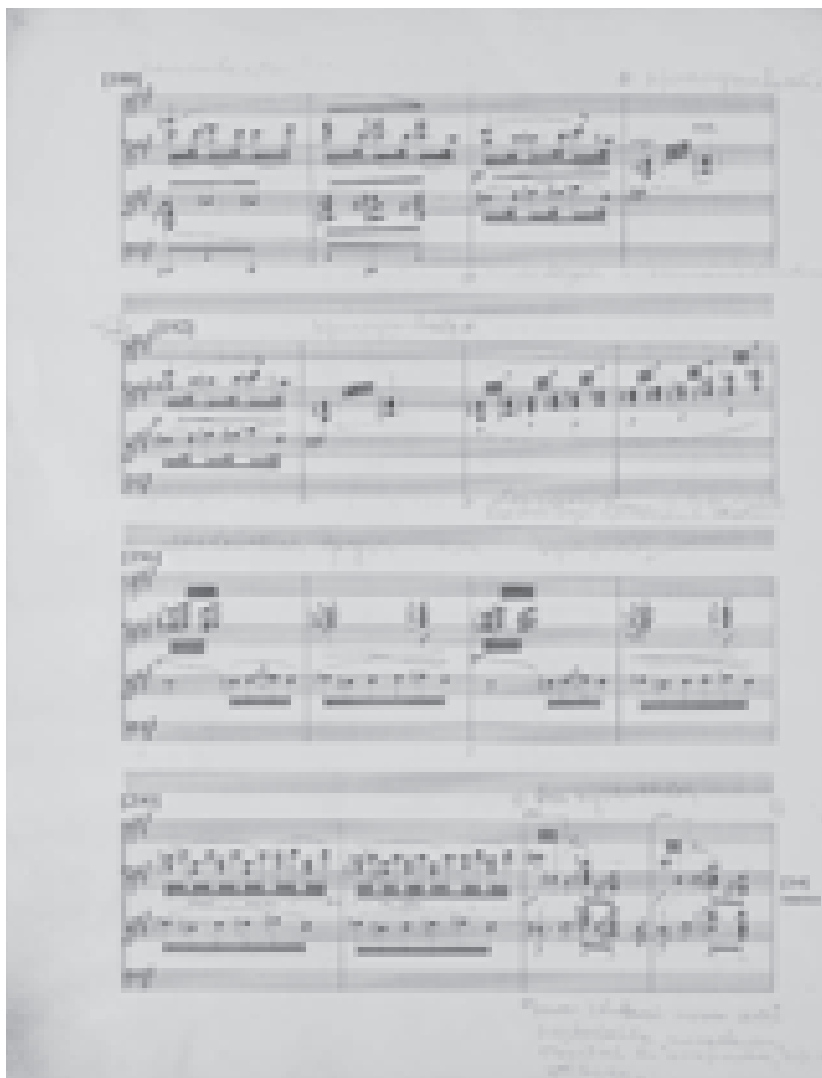
RCA p. 9, batt. 142-157



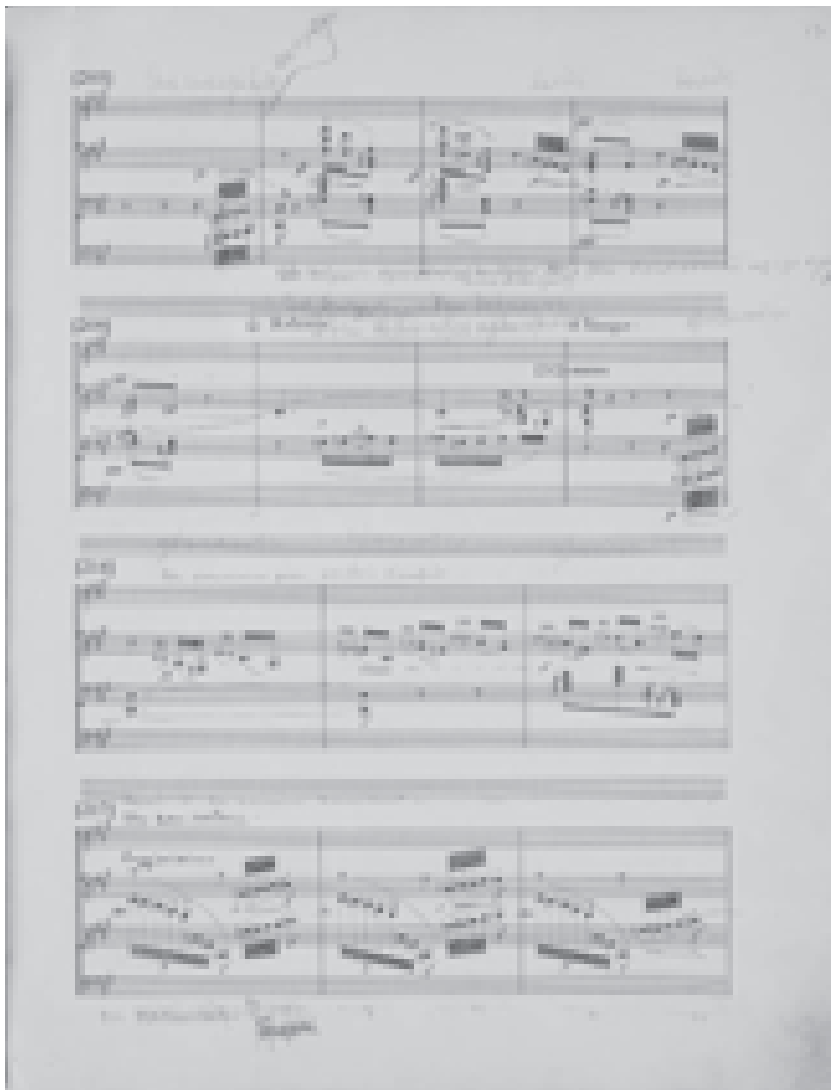
RCA p. 10, batt. 158-170

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is dense, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the fourth at the bottom. The notation appears to be a score for a string quartet, with the two staves in each system likely representing different instruments. The overall appearance is that of a page from a musical manuscript or score.

RCA p. 11, batt. 171-187



RCA p. 12, batt. 188-204: La batt. 204 dell'edizione RE è omessa



RCA p. 13, batt. 205-219: La batt. 212 è omessa



RCA p. 14, batt. 220-236

DIAGHILEV AND THE GOLDEN AGE OF THE BALLETS RUSSES
1909 – 1929: THE EXHIBITION AT THE V&A, LONDON

Jane Pritchard

Between 25 September 2010 and 9 January 2011 the exhibition *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* was presented at the Victoria and Albert Museum, London. The V&A is Britain's national museum of art and design. It also includes the Theatre & Performance Collections – one of the finest performance collections in the world including superb holdings on the Ballets Russes companies. The museum has galleries dedicated to performance so that there is a constant display of a range of their holdings as well as space for temporary displays – appropriately during the run of the Ballets Russes exhibition, *Space & Light: Edward Gordon Craig* could be viewed. The Ballets Russes exhibition followed smaller performance exhibitions on Kylie Minogue and The Supremes in the museum's main temporary exhibition spaces.¹ It was nevertheless the first major dance exhibition in the museum since *Spotlight. Four Centuries of Ballet Costume. A Tribute to the Royal Ballet* in 1981. Given it was the largest performance exhibition in the V&A for well over a quarter of a century it was important that it was exciting.

In 2007 I was told that I was co-curating the Ballets Russes exhibition with Geoffrey Marsh, Director of Theatre & Performance. Our backgrounds are very different. Geoff is a social historian and archaeologist, with a wide background in the museum world, while I come from working with dance companies and their heritage. We did not agree every step of the way but it was useful to bounce ideas off one another and to have to justify everything

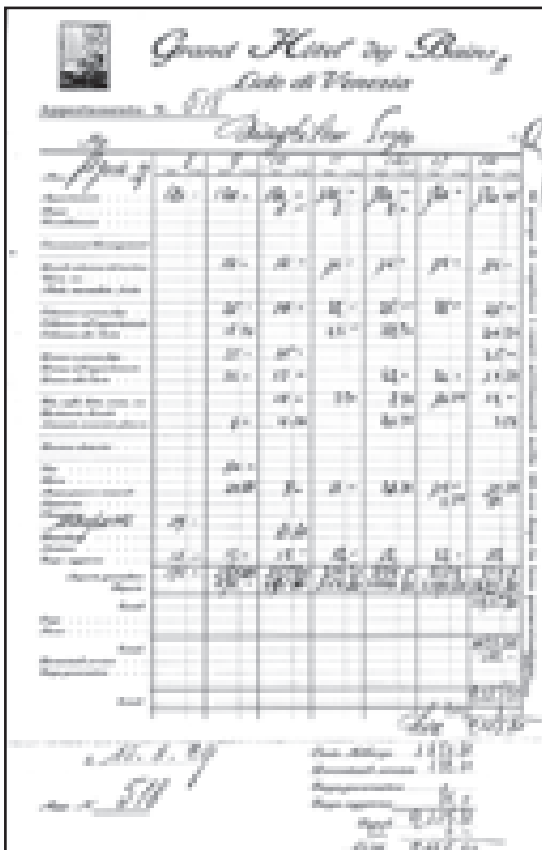
¹ *Kylie – The Exhibition* ran 8 February – 10 June 2007; *The Story of the Supremes from the Mary Wilson Collection* 13 May – 19 October 2008. From a specific dance perspective the displays have included *A Flash of Light. The Dance Photographs of Chris Nash* 19 March – 29 August 2011.

one chose to include. In the run up to the exhibition I was honoured to give a number of presentations on the Ballets Russes to a variety of audiences which proved valuable for refining ideas for the exhibition. At the Venice symposium, *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cento anni dopo* at the Università Ca' Foscari I gave an outline of the history of the Ballets Russes illustrated with material from our own collections (some of it not seen before and not all of it making the final selection for the exhibition). It was one of those fashionable histories of a subject in twenty objects. Now that the exhibition is over it is appropriate to report on the end product – how we put it together and how it worked.

The exhibition was created by a large team of people – it was, after all, the V&A's main event of autumn 2010 – and like many major institutions, the V&A has clear guide-lines on what may or may not be done. There are, of course restrictions over budgets, restrictions on time – how many costumes and other material can be conserved and mounted in the time? Restrictions on what may or may not go on open display. One is also given advice on use of typefaces, the size of print and position of labels for easy legibility, and we have word restrictions on each scale of label. This is very useful to ensure the public is given the most relevant information for objects on display and their role in the exhibition's narrative.

It was the museum's marketing team that selected the title of the exhibition and very quickly it became obvious that, while this was an honest and clear title, it presented a number of challenges. Firstly, for a general public, who was Serge Diaghilev? He is hardly a household name. We found ourselves in the curious situation where the star of the show was far less famous than his supporting cast. The names Pablo Picasso, Coco Chanel, Igor Stravinsky and Vaslav Nijinsky resonate far more widely, so we needed to play on those in publicising the event while trying to avoid too large a 'cast' which would prove confusing. Diaghilev has been described as a dictator, a charlatan, a devil, a charmer among many other appellations. He was, in fact, a true artistic director with the ability to recognise emerging talent and use it for the productions he created. He was a genius whose driving ambition caused a ferment in European culture. His greatest achievement was his dance company, the Ballets Russes, which revolutionised early twentieth century arts and continues to impact on cultural activity. Given our title, we needed to keep Diaghilev centre stage while most of the material displayed focused on his company. In the exhibition we include a brief display on Diaghilev's career in Russia as co-editor of "Mir iskusstva" (The World of Art), as curator of a succession of major art exhibitions and, with a copy of the Imperial Theatre's Yearbook he edited, his introduction to theatre. The Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, generously lent a few artefacts – his top hat, a presentation travelling clock and opera glasses to help evoke the man and his life style. Throughout we included images of Diaghilev caricatured

by Jean Cocteau as the Young Girl in *Le spectre de la rose*, with colleagues sitting around café tables discussing productions, portrayed by Laura Knight watching *Le chant du rossignol* from the wings, working on a music score in bed. The portrait by Elizabeth Polunin was the only painted image we were able to borrow but towards the end of the exhibition was a copy of Diaghilev's death mask loaned by Stockholm's Dance Museum, poignantly displayed with his penultimate hotel bill from the Grand Hotel des Bains, Venice Lido. In our labelling we emphasised Diaghilev's role with his company and our text editor was helpful occasionally steering the caption information back to the man himself.



Diaghilev's penultimate hotel bill at the Grand Hotel des Bains, Venice 1929

We also felt the need to establish Diaghilev's position in the wider world of the arts as one of the giants of the cultural scene in the 1910s and 1920s. One device we used was to include a display on the post-premiere dinner at the Majestic Hotel, Paris, on 18 May 1922. On this occasion the sponsor Sidney Schiff offered to pay for the celebration on the understanding he could sit at a table with the five men he most admired. Along with Diaghilev these were Pablo Picasso, Igor Stravinsky, Marcel Proust and James Joyce. Our means to include this is was a display case showing page proofs of *À la recherche du temps perdu* loaned by the Bibliothèque Nationale de France; pages of the autograph manuscript and annotated proofs of *Ulysses* lent by the Rosenbach Museum and Library, Philadelphia; and as at the same time Schiff supported T.S.Eliot's publication of *The Waste Land*, pages of the annotated typescript of the poem lent by the New York Public Library.

Our other handicap was without doubt the inclusion of the word 'ballet' in the exhibition's title with its unjustly elite art connotations. In the past it appears that the combined words 'Ballets Russes' sent out a specific message to a cultured public. That has now been lost although the events around the Company's centenary have given an understanding to a new audience.



Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929 at the V&A. In the foreground the manuscripts on display



The Haunted Theatre in the 1954 exhibition at Forbes House in London

We knew we had to make the exhibition appeal to a wide audience and would have to depend on reviews and word of mouth to overcome that obstacle.

From the start of the process of planning the exhibition it was impossible to escape awareness of Richard Buckle's famous exhibition, *Diaghilev*, in 1954. This had been one of the first exhibitions to create a total environment including a Parisian street scene in which to display the posters, the Sleeping Princess's palace, and a 'haunted theatre'.

Rooms and corridors were decorated with murals by art students or with wallpapers from Cole & Sons, fabrics from Miki Sekers silk mills in Cumberland and chandeliers from Mrs Crick of Kensington. A programme of music was played (which became more elaborate for London) and the 'haunted theatre' sprayed daily with Guerlain's Mitsouko, Diaghilev's favourite perfume in the 1920s – it was one of the first exhibitions to provide a total experience. Buckle avoided mounting his show in traditional museums and art galleries using instead Edinburgh College of Art, Lauriston Place (for three weeks from 22 August) – and in London the shortly to be demolished Forbes House (intended to run 3 November – 4 December but extended for a further month).

In spite of his fabulous settings which might appear quaint to twenty-first century eyes but were absolutely in tune with the 1950s, Buckle's avowed aim was to gather together as many portraits and designs as he could. Relatively few costumes were displayed in the 'haunted theatre' and then in a manner which would be totally unacceptable today. They were pinned to the wall, placed on wire frames, draped over chairs. About half of the costumes and accessories were loaned by Serge Grigoriev and subsequently sold in the 1967 Sotheby's auction but these formed only a tiny part of the overall exhibition.

Buckle's London exhibition included 650 objects (five more than in Edinburgh) and that total did not include photographs and programmes! The V&A restricts curators to about 300 objects for any exhibition. Buckle's desire for inclusiveness over selectivity appears to have been, in part, a wish to rival Lifar's now somewhat overlooked 1939 exhibition the catalogue for which lists 555 objects. Held April – May, on the eve of World War II, it had the advantage of being held at the Musée des arts décoratifs where there was sufficient height and space to include the front cloths and elements of sets for ten ballets! At the V&A the need to be selective resulted in a very different exhibition although one that emulated the desire to create a stimulating environment for the visitor. Nevertheless our awareness of this ghost of an exhibition peering over our shoulders was acknowledged by using as our introductory image the line-drawing of Diaghilev which Jean Cocteau made for Buckle's exhibition (and first reproduced on the back cover of the 1954

catalogues). We also included a period bottle of Mitsouko in our introduction to the 1920s and post-war hedonism – Health and Safety now prevent it being sprayed in the galleries.

Richard Buckle wrote a fascinating book, *In Search of Diaghilev*,² on the mounting of the exhibition, recording his hunt for material – much of it then undervalued in today's terms. He included his meetings with many of the participants of the company. Alas that privilege is not available to curators of centenary exhibitions. I, however, count my blessings at having met some of the dancers over the years but, oh! the questions I now wish I had put to them. While Buckle was going to individuals, we were contacting a mixture of institutions, collectors and occasionally descendants for loans. Ultimately about two thirds of the material in the V&A exhibition came from our own collection and one third was on loan.

My original presentation at Venice had as a subtext the wealth of collections we could draw on from within the V&A. Its varied holdings were certainly an asset for we could borrow a Myrbor evening mantle designed by Natalia Goncharova from Fashion and Textiles, and a small bronze Tibetan dakini (vasya vajrararahi), a female deity whose appearance inspired the costume of Death in Henri Matisse's *Le chant du rossignol*, from the Asian collections.

But more obviously relating to Diaghilev's company any serious researcher needs to begin by contacting three departments; the National Art Library (NAL), The Department of Word and Image (WID), previously known as Prints and Drawings, as well as the more obvious Theatre & Performance Collections (T&P). The combined holdings results in one of the richest collections of Ballets Russes material – both artefacts and archives – in the world. It is famous for collection of costumes and sets and many visitors to the exhibition were surprised at the wealth of drawings, designs, photographs and archives which were V&A sourced.

As well as the obvious books and publications the NAL holds a complete run of "Mir iskusstva", Russia's first major art periodical which Diaghilev co-edited in St Petersburg 1899-1904. It also includes a specific archive of material from Natalia Goncharova and Mikhail Larionov acquired in 1961, along with the designs now held in the V&A's WID. These designs include both finished art work and workings, drawings and sketchbooks of drawings. Among the collection are designs by Goncharova for *Le coq d'or*, her first contribution to the Ballets Russes, and a rich collection of drawings for *Les noces*. The Larionov designs include a series of designs for *Soleil de nuit* which we had to cut from the exhibition, the marvellous rayonist backcloth

² London, Sidgwick & Jackson, 1955.

for the Magic Pool scene added to *Contes russes* at the Coliseum in London and the costume design for The Buffoon in *Chout*. In the exhibition it was fun to show the design alongside the actual costume to show how accurately the design drawn five years before the ballet was produced had been realised, although for practical reasons the mask had moved from the dancer's face to the back of his costume.



Design by Léon Bakst for Columbine in *The Sleeping Princess*, 1921

WID also includes designs purchased for the museum by Mrs. Gabrielle Enthoven (1868-1950) who in 1924 eventually established the museum's theatre collection (which she funded throughout her life) as part of the Prints and Drawings and encouraged others to donate collections to the museum.³ Even before her collection was accepted by the museum, they had in 1920 bought a version of Nicolas Roerich's set design for the Polovtsian Dances from *Prince Igor* from his exhibition at the Goupil Gallery. In 1922 they

³ C. Haill, *Accidents of Survival: Finding a Place in the V&A's Theatre and Performance Archives*, in G. McGillivray (ed.), *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 105-128.

bought four of Léon Bakst's costume designs for *The Sleeping Princess*. The collection grew when in 1927 and 1932 Dr. W. A. Probert made a gift of Russian designs he had acquired some of which appear to be re-workings of original designs for illustrations in his two-volumes on the Ballets Russes.

The heart of Mrs Enthoven's collection was programmes, publicity material and cuttings documenting the London Theatre scene and when the specific department of Theatre & Performance was established this material together with many of the specific collections it had attracted provided the nucleus of its collection. The independent department was established in 1974 with a view to its establishment as the Theatre Museum, a branch of the V&A. Given the plans for a new home, several major collections had joined forces with the Enthoven Collection including the British Theatre Museum Association (BTMA) which had acquired a few Ballets Russes costumes and accessories including Lydia Sokolova's Marie Laurencin-designed costume worn as the Hostess when she took the role from Bronislava Nijinska in *Les biches* and a pair of earrings worn by Nijinsky in *Shéhérazade*. Also with the BTMA collections were the Beaumont Morris Scrapbooks – wonderful volumes lovingly compiled on many dance subjects by a balletomane. Although frustratingly the sources of the material are not included in the volumes, much is traceable and these volumes are compiled (rarely for 'scrapbooks) on good quality paper, bound and in slip-cases. They cover visually the ballets and leading dancers. For dance the inclusion of the London Archives of the Dance (established in 1946) was important and added many programmes, photographs and much other iconography to the collection. Most of this archive has been absorbed into the collection's core theatre, biographical and photo files, which of course include Ballets Russes material.

Most significant for the Ballets Russes was the V&A's acquisition of the collection built up by Richard Buckle for a Museum of Performance. The Friends of the Museum of Performing Arts was established initially to purchase sets and costumes of the Ballets Russes for the British nation. Its first aim was to acquire the 1924 front cloth for *Le train bleu* which shows the enlargement by Prince Alexandre Schervashidze of Picasso's *Two Women Running on the Beach*, or *The Race* (1922). In this instance Picasso was so impressed with Schervashidze's work that he signed the cloth. Diaghilev frequently made use of front cloths which serve as a visual overture, seen as the 'tabs' open, serving to establish the mood of a season or production. Buckle was then able to persuade friends to give further material. He gathered artefacts from Lydia Sokolova including the remarkable bust of Nijinsky in *L'après-midi d'un faune* and castanets used in *Le tricorne*. The story of the re-discovery of bust by Una Troubridge in 1954 is remarkable. In the interim between Buckle's Edinburgh and London exhibitions the British dancer spotted the original plaster version in a junk shop in Cecil Court being mar-

keted as an archaeological find. She instantly recognised the remarkable likeness of the great danseur – she had, after all danced in his innovative ballet with him. It was also thanks to Buckle's friendship with Jean Hugo that the marvellous collection of Valentine Gross drawings was acquired (Gross was Hugo's first wife). Among the collection are sketches and pastels of *Le sacre du printemps* which in the absence of performance photographs give the best indication of what the choreography was like. The sketches and the costumes in the V&A's collection were of great value to Millicent Hodson and Kenneth Archer when in 1987 they constructed an evocation of what the original Nijinsky/Stravinsky/Roerich ballet might have looked like. It was fun in the exhibition to be able to show clips of the Joffrey Ballet recording of the work surrounded by sources used to make it possible.

Collections and material have continued to be gathered since the department was established. The Cyril W. Beaumont Collection built up by, and documenting, the work of the bookseller, publisher and dance historian who became an early chronicler of the Ballets Russes, included costumes, shoes and artefacts relating to the dancers he most admired as well as illustrations for the books he published and copies of the souvenirs he produced for fans of the company he loved (Ill. 17).



Nijinsky as the Faune in *L'après-midi d'un faune* sculpted by Una Troubridge

His collection includes several items given to him by Lydia Lopokova, the evanescent ballerina he adored: her trumpet for the Ballerina in *Pétrouchka* and her costumes for a sylph in *Les sylphides* and for the Can-can dancer, the role she created in *La boutique fantasque*. He was also a great admirer of the virile Adolf Bolm and it was thanks to Beaumont that the V&A collection included his Chief Polovtsian Warrior costume in which he stunned Paris in 1909. The souvenirs, and art work for their production, document the ballets as they were seen on stage. As with drawings by French artist Valentine Gross in the pre-War years and by British artist, Laura Knight, after the War, they are important documentation about movement and colour especially at a time when mostly black and white photographs by Lachmann tended to show dancers posed in costumes in a studio. It is perhaps worth noting that the first in performance shots (as opposed to on-stage poses) seem to have been taken in Budapest in 1912 and action photography increases in the 1920s often taken for newspapers, in London primarily for “The Times” or “The Daily Mail”.



The company posing in costumes from *The Three-Cornered Hat*



The only known costume from Diaghilev's production of *Les sylphides*

In terms of Ballets Russes photographs one of the V&A's most important acquisition has been the purchase through auction including the original glass plate photographs of Picasso sitting on the frontcloth for *Parade* and the original 1917 creators of the roles (with the exception of Lopokova as the female acrobat) in costume for the controversial ballet. (These were reproduced in the exhibition). Another 'star' collection is the Léonide Massine manuscripts which include notes indicating the evolution of his ballets. In the exhibition we showed parts of manuscripts for *Le donne di buon umore* (*The Good-Humoured Ladies*) showing early proposals for the casting including Vaslav Nijinsky as Baptista, a role eventually created by Stanislas Idzikowski. We also included manuscript material for *Baba Yaga*, the final episode of *Contes Russes* and Massine's notebook in which he jotted down material as he learnt Spanish dancing in 1916-1918 when the Ballets Russes found refuge in Spain.

A major archive for anyone studying the Ballets Russes has been the Ekstrom Collection. Parmenia Migel Ekstrom (1908-1989) established her Stravinsky-Djaghilev Foundation in New York in the 1950s and dreamt that it would find a permanent base in Venice, but she died before this could be realised. The collection that she has amassed was divided after her death between the Harvard Theatre Collection in Cambridge, USA and the V&A – the British 'half' having been purchased with the assistance of a Heritage Lottery Grant in 1996.⁴ The V&A's part focuses on the business of the company, artists' contracts, telegrams sent for speedy communication, correspondence, pay roll records (useful for truly identifying who was in the company and at what time). Invoices and receipts have stories of their own to tell: a 1913 receipt from Caffi, the Moscow costumiers who made *Le sacre du printemps* costumes, gives information on costumes we own; a receipted invoice from Rushworth & Dreaper in Liverpool, November 1920, is for the hire of a player piano and rolls. This was almost certainly to enable Massine to create and rehearse his new version of *Rite* making it one of the first documents about rehearsals to mechanical sound. For the exhibition I had to restrict myself to the inclusion of twenty documents plus the account book for the 1913 season for the case of archives with a few other documents included were relevant elsewhere. I chose largely documents in the English language so that visitors could make sense of what they were seeing. Part of the exhibition is now touring to Barcelona and Madrid and for these

⁴ See <http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/archives/thm-7f.html> for full catalogue of the V&A's holdings and <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01892> of that in the Harvard Theatre Collection.

venues the documents are being replaced with equivalents from the Ekstrom collection in Spanish (Ill. 18).

In the run up to the exhibition it was possible to purchase more material. In auctions we acquired a collection of posters for performances in Paris and Milan and a series of silhouette figures by Lotte Reiniger showing Alexandra Danilova and Léonide Massine in *La boutique fantasque*. These are small, were probably made in the 1930s but we had thought they might be useful as colophon prints in the publication to accompany the exhibition. We were lucky to purchase a set of the five Meissen figurines modelled by Paul Scheurich showing six dancers in *Le carnaval*. In the exhibition we placed these porcelain figures at the end of our first gallery as they were produced at the point of the outbreak of War in Europe in 1914. The exquisite figures were displayed against a blow-up reproduction of the dynamic Christopher Nevinson print *The Troops Returning to the Trenches* (1916) to make visitors aware that four years of the Ballets Russes existence had taken place against the backdrop of World War I.



The five Meissen figures of characters from the ballet *Le carnaval* modelled by Paul Scheurich in about 1914



Poster advertising Diaghilev's Ballets Russes at Teatro alla Scala, Milan, 12 January 1927



Two costumes for *Thamar*



The Ballets Russes posing in costumes from *Shéhérazade* at the Alhambra, Granada, in May 1918



After class in Switzerland after the Ballets Russes reformed in 1915

In the period preparing for the exhibition we took the opportunity to purchase four more Ballets Russes costumes, two Bakst-designed costumes from *Thamar* (a ballet on which our holdings were weak), and a knight's costume from the Golovin-designed *L'oiseau de feu* (*The Firebird*). Although this was remake for the second generation of Ballets Russes' companies tour to Australia in 1936, it is an important design for its direct links to Paul Poiret's sorbet or 'lampshade' tunics which became fashionable the year after *L'oiseau de feu's* premiere in 1910. In the exhibition we wished to make links between theatre costumes and couture/fashion. The knights only appear at the end of the ballet having been brought back from ossification by the breaking of Kashchei's spell to partner the princesses. The fourth costume acquired at the same time, a 1930s remake of the trousers and jewelled bodice for the Golden Slave in *Shéhérazade* was too fragile to be considered for display.

An acquisition that proved useful was a series of photo albums compiled by Polish dancer Stanislas Idzikowski showing the company on tour in Spain during the War years and posing at the Alhambra, Granada. These albums compliment snapshots by Sokolova we hold. An area I find interesting is that with the early twentieth century cameras (often box brownies) became popular so that the Ballets Russes dancers were in a position to document their extensive travels giving a visual record of their off-stage life.

Sokolova reports in *Dancing for Diaghilev* that she was given a camera for her birthday in 1916 and it has been fascinating to learn of several other such collections compiled by Company members. Idzikowski became a friend of Beaumont, and consequently is a dancer we have a good collection of material on. We included reproductions of some of his photographs and picture postcards sent to Beaumont in conjunction with a world map showing just how extensively the company travelled. Our final acquisition made directly for the exhibition was a portfolio of caricatures by the Venezuelan artist Toño Salazar published by Boniment, Paris 1930. Although I did not want to overdo portraiture in the exhibition we needed a group of images to go with our 'Dinner at the Majestic' section to evoke the society Diaghilev mixed with in the early 1920s, and eleven of these served our purpose well avoiding a rogue's gallery of photographs.

Of course our collecting in this field has not ended although we will always be selective so that we have a coherent and useful collection. Too late to be able to include it in the exhibition, we bought Lubov Tchernicheva's faux-cow hide jacket and cap worn in *Le pas d'acier* (the V&A has far fewer costumes from the 1920s than from the first years of the company) and after the exhibition closed we were bequeathed Nijinsky's simple tunic worn as Narcisse.



Marie Rambert modelling Lubov Tchernicheva's costume for *Le pas d'acier*



The horse for the third manager for *Parade*

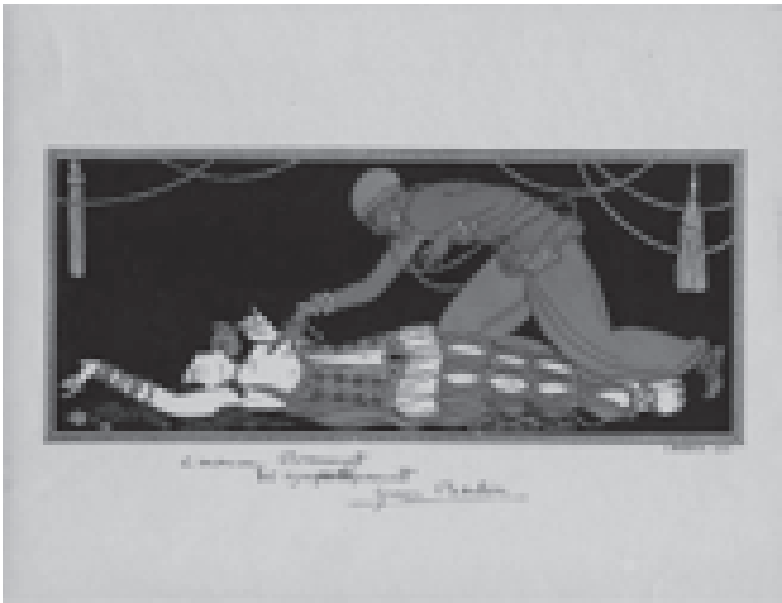
Just before the exhibition opened we bought a collection of drawings by Ethelbert White which compliment his work in the Beaumont Archive as well as providing new sketches of Cecchetti's classes in London in about 1919. White's drawings of *Parade* confirm that when the ballet was first performed in London the dummy negro manager was on the horse's back. More recently we have been bequeathed collections on Tamara Karsavina and Anton Dolin – the later including posters for Diaghilev's company at the Colon, Buenos Aires in 1913 and Monte Carlo for their last season there in 1929.

Closure of the Theatre Museum in Covent Garden⁵ appears to have given impetus to the Ballet Russes exhibition although proposals for such an exhibition had been being considered for many years. Certainly ideas were being discussed when I joined the museum as their first Curator of Dance in 2006 and the forthcoming centenary of the Ballets Russes provided further momentum. I was nevertheless surprised when a former key member of staff said during the exhibition's run 'well at last you have made it happen'. It must be admitted that the timing of the exhibition had to fit in with a wide programme at the V&A but from the start a key question was: what are we celebrating by the centenary? I wanted to keep this rather loose. May 1909 was when Diaghilev first presented programmes dominated by ballet in his on-going Saison Russe and for many that was the moment to celebrate. That was when emerging stars of the Russian Imperial Ballet led by Vaslav Nijinsky and Tamara Karsavina, burst onto the stage of the Théâtre du Châtelet, Paris, in productions designed by Alexandre Benois and above all Léon Bakst. But for the summer seasons of 1909 and 1910 Diaghilev was presenting essentially a 'pick-up' company on seasonal contracts and it was not until April 1911 in Monte Carlo that he had his own year-round company, and that the Ballets Russes came into existence. It was in the 1910 season at the Paris Opera that Diaghilev produced *L'oiseau de feu*, his first entirely original commissioned work introducing Igor Stravinsky to Western audiences. It was in 1911 that Diaghilev brought his Ballets Russes to dance at Covent Garden in London – obviously a significant date for Britain. Thus when people said to me that we were late in mounting our exhibition I tended to respond with the view it could be equally argued that we were early. Certainly coming after many other exhibitions enabled us both to lend material (the *Le train bleu* cloth for example could be lent to exhibitions in Monte

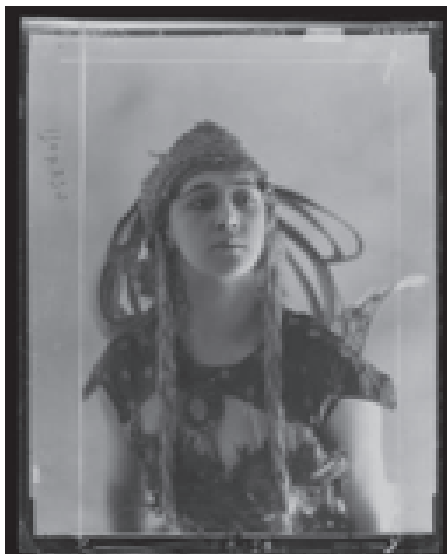
⁵ The Theatre Museum in Covent Garden, the heart of London's theatre land which had opened in April 1987 but closed in January 2007 for largely economic reasons. The collection was re-absorbed into the main South Kensington Museum where its own gallery opened in March 2009. The research facility with most of the archival material is located at Blythe House, Olympia where researchers are welcome by appointment.

Carlo and Moscow ahead of its inclusion at the V&A) and it was easier for us to borrow a few important works for our exhibition.

Nevertheless one of the first tasks we undertook when given the go ahead for the exhibition was to visit curators of the collections from which we wanted loans. Sometimes a visit is essential, it is always helpful. Of course we had some disappointments. I had not expected the Russian Museum to lend us the Bakst portrait of *Serge Diaghilev with his Nanny* (1906) as it was seen in the *From Russia* exhibition at London's Royal Academy in 2008, but I would have liked to have been able to include the Valentin Serov informal portrait of 1904. We were also disappointed by the negative response from the Picasso Museum in Paris. I really would have loved visitors to see the painting of *The Race* and the front cloth for *Train bleu* together but we compromised with a scale reproduction of the original. But if there were a few disappointments we secured some thrilling loans. The first visit I made was to the Wadsworth Athenaeum in Hartford, Connecticut as I knew they were



George Barbier: Vaslav Nijinsky and Ida Rubinstein in *Shéhérazade*, 1910



Tamara Karsavina as the Firebird, 1910

strong on designs for the ballets of the 1920s. From them we borrowed designs by André Derain (*Jack in the Box*), Pavel Tchelitchev (*Ode*), André Bauchant (*Apollon Musagète*) and George Rouault (*Le fils prodigue*) and they generously allowed us to show the iconic Bakst illustration of Nijinsky as the Faun. This is often described as a costume design but I believe it is an idealised illustration. The actual costume was neck high, not sexily low slung; there was no intention that Nijinsky should dance in one gold sandal. This with the flowing scarf giving a sense of movement was the art work for the programme cover. Working on the exhibition made me question so many statements about objects and to look at them freshly.

Other institutions we were delighted to borrow from included the Dance Museum, Stockholm who lent us costumes to fill our ‘gaps’, the British Library who lent original music manuscripts and Nijinsky’s notation for *L’après-midi d’un faune*,⁶ the Bibliothèque-musée de l’Opéra, Paris and the Stiftung John Neumeier, Hamburg. It can get expensive to ‘borrow’ from too many sources, so however excited you get about certain objects in other collections and exhibitions it is sometimes necessary to curb your enthusiasm.

⁶ The British Library generously disbound this manuscript so that for the first time pages could be displayed to show a whole section for Faun and Nymphs.

Apart from negotiating loans, the first period was spent undertaking research necessary to focus the exhibition, knowing we wanted to emphasise the Ballets Russes as an avant garde itinerant company. I needed to chart their full itinerary, to understand their process of creation of productions.⁷ We also knew we wanted to anchor productions within their cultural setting, a setting that moved from the belle époque through the jazz age. Fashion and an awareness of the impact of the War were significant. It was quite a tall order. We also knew we had to anchor its start – where did it all come from, why was Serge Diaghilev motivated to suddenly start a ballet company when he had shown little interest while working in Russia? Why did he move from a life in St Petersburg to one loosely based on Paris? How much of the background did we need to show? Over the period of the exhibition's evolution the introduction was reduced in scale – there have been wonderful exhibitions of the 'Silver Age' of Russian Art in the past two decades and we needed the space to tell the main story.

As part of the process of mounting an exhibition at the V&A one is invited to give presentations to colleagues in the form of lectures and 'pin-ups' in which pictures of all objects the curators intend to include are displayed and it is necessary to justify all choices. Comments are helpful and one that was significant was the question 'What do you intend to do about the legacy of the Ballets Russes?' My immediate response was 'I don't yet know, but I don't want it to be just a post script at the end'. Eventually we did try to work in some later material to remind visitors as they walked round that the company's influence was still strong. In the *Rite of Spring* section we included footage of the Pina Bausch production as well as the Hodson/Archer evocation of Nijinsky's staging; in the last gallery alongside a collage of images (designs by Marie Laurencin and photographs by Georges Detaille / Numa Blanc Studio drawn from the two-volume book *Les biches* of 1924) we screened clips of Peter Darrell's 1964 award-winning, made for television, *Houseparty*. We kept the legacy section at the end of the exhibition to a minimum and chose to return to impact on fashion and stage. We were honoured that the Foundation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent agreed to lend five couture outfits from different collections all of which related to different aspects of the Ballets Russes. This was a rare occasion that outfits were lent to an exhibition whose concern was not primarily fashion. Because of the major Yves Saint Laurent exhibition in the Grand Palais, Paris, shortly before our exhibition, we were a little uncertain which outfits they would be able to lend but the final loan was perfect. Beginning with his 1976 'Collection Opéra Les Ballets Russes' Saint Laurent drew inspiration from Diaghi-

⁷ Jane Pritchard, *Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary*, "Dance Research", Vol. 27, Part I: pp. 106-198, and Part II: pp. 254-360.

lev's company, including the harlequin, the colours of Léon Bakst and Middle Eastern elements and designs by Goncharova, Picasso and Matisse. The four clips of dances were shown here. Two showed second generation Ballets Russes productions filmed in Australia; Lubov Tchernicheva in *Thamar* – a production being kept alive by continued performance and the 1937 production of *Le coq d'or*, a totally new production by the same creative team of a ballet first made for Diaghilev in 1914. (These also provided echoes of material in the first gallery helping to give the whole exhibition a unity.) It did not seem necessary to include a modern re-working of a score composed for Ballets Russes (those had featured already, *The Rite of Spring* and *House-party*) so we showed a self-conscious collaboration between artist (Richard Smith), composer (Nigel Osborne) and choreographer (Richard Alston) on *Wildlife*, created for Rambert in 1984. The AV ended with the 2009 collaboration between Akram Kahn and Sylvie Guillem, *Sacred Monsters*. The Alston clip was apt as Richard Alston had created a minute of choreography with us filming the process so that we could explain in our section on choreography what a choreographer does.

Most of the costumes from the Ballets Russes we displayed had been acquired at auctions between 1967 and 1973. Some had suffered from earlier conservation (Karsavina's *Giselle* had been over-restored for exhibitions in the 1970s), some are too weak ever to display. Two we did include – Bolm's ikat weave Chief Warrior that we showed back view with accessories in our case on *Prince Igor*, and Lydia Sokolova's Hostess – could only be shown flat rather than on mannequins because of their fragility and damage. The remainder were on a variety of mannequins or T-bars, to show them to best effect while being concerned for cost. Only the two costumes, which needed to be displayed with tights, were specially sculpted H&H figures. Selecting costumes from the more than five hundred in our store was somewhat like an audition. What was the condition of the costume? What role did it serve in telling our story? In making the final selection curators have to work closely with conservators who carefully work out just how many hours the work of conservation and mounting will take.

Fourteen costumes had been conserved for the 2004 exhibition *Working for Diaghilev* at Groninger, in the Netherlands so they seemed likely candidates. Most had been on display not only in Groninger but also at Rovereto, Italy one year later, so even these were in need of some attention. As we found that many needed intensive conservation I was forced to make choices. A few costumes I had initially thought to include did not make the final cut but a rich display could finally be seen in our first and third galleries with a showcase of stellar individuals, including Picasso's Chinese Conjuror, in the second. Our conservators were persuaded that twenty costumes could be on open display in the first gallery and a further nine later in the exhibition with five on semi open display.



Walter Nouvel, Serge Diaghilev and Serge Lifar on the Lido, Venice 1927



The Sotheby's auction of costumes from Diaghilev and de Basil's Ballets at the Scala Theatre, London, on 17 July 1968

Visitors always like to see costumes that are not cased but at the V&A we only showed these a metre away from the edge of a plinth so that in their excitement visitors were unlikely to reach out and touch. Throughout the exhibition an exercise on dust monitoring was undertaken so that we could understand more about where costumes should be cased (those on open display needed careful vacuuming every month during the exhibition).⁸

Examining costumes for exhibition enables more to be learnt about them – how they are constructed and were worn. By referring to photographs it is possible to date them. The costumes for the sylphs go through many variants. Given that Lopokova's costume (probably the only extant Sylph costume from Diaghilev's Ballets Russes) has double wings it must be from the first decade. From 1920 they have single larger, less delicate wings. The costume from *Le train bleu* that since 1954 has been described as having been worn by Ninette de Valois is quite obviously one for a 'gigolo' not a

⁸ The monitoring also took place throughout the Quilts exhibition which preceded Diaghilev enabling the start of a scientific study of the challenges presented by dust for objects on open display.



Costume by Léon Bakst for Vaslav Nijinsky in the divertissement first called *Le festin*, 1909



Lydia Sokolova, Anton Dolin, Bronislava Nijinska and Leon Woizikowsky in their sporting costumes by Chanel for *Le train bleu*

'poule', so it is extremely unlikely to have been worn by de Valois. I recall the petite Ballets Russes dancer, Vera Rosenstein, telling me that girls had occasionally to play little boys in the Polovtsian dances but there is no evidence that dancers had to cross-dress in a contemporary production such as *Le train bleu*.

In the run up to the V&A exhibition I saw numerous exhibitions on the theme – it was always daunting in case our ideas had already been used but generally I welcomed the opportunity to see what others had done. The one that came closest to ideas we discussed but did not use was *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929* mounted jointly by the Theatre Museums of Munich and Vienna and curated by Claudia Jeschke and Nicole Haitzinger. Jeschke placed an emphasis on movement. We too had thought about enlarging floor plans to show on the floor, but with our visitor numbers it would have been hard to make it work. I was sorry that in this exhibition more emphasis had not been placed on the Ballets Russes in Germany but overall this was the exhibition whose ideas stimulated most.

For two and a half years I became a connoisseur. Starting in August 2008 with the small exhibition at the McNay in San Antonio (they displayed early so they would be free to lend elsewhere) through to Canberra which opened after we were underway in 2010. *The Art of Costume* at the National Gallery, Canberra, was just that, costumes designed by fine artists for the Ballets Russes 1909-1939 and essentially an excellent costume display. Like the Dance Museum, Stockholm with *Ballets Russes in Paris 1909-1929*, they were celebrating their own wonderful collection of costumes. Both had been able to invest more time in conservation than the V&A and the varied approaches to costume conservation in these and other collections was fascinating.

Some exhibitions were small but all included objects or pictures of interest. Because I did not know their collections I was fascinated by the display at the Library of Congress, Washington which introduced the Music Division's archives relating to the Ballets Russes. It drew on the Alexandra Danilova Collection, the Bronislava Nijinska Collection (Nijinska was one of the first Ballets Russes members to have a camera), The Elizabeth Sprague Coolidge Fund Collection, The Serge Diaghilev/Serge Lifar Collection and the Serge Grigoriev/Ballets Russes Collection. Even more focused was Hamburg Kunsthalle's *Dance of Colours. Nijinsky's Eye and Abstraction* – presenting not only the man, dancer and choreographer but also his 1918 and 1919 coloured drawings and gouaches within the context of Parisian art of the 1910s. I particularly enjoyed the St Petersburg's Russian Museum's look at Diaghilev's work before the Ballets Russes with its evocation of his 1905 Tauride Palace exhibition. I admired, too, the exhibition, *Opéras russes. A l'aube des Ballets Russes 1901-1913*, at the Centre national du costume de scène at Moulin sur Allier, France.



Felia Doubrovska as the Film Star in George Balanchine's *Pastorale*

In our exhibition I felt we were not focusing enough on Diaghilev's operatic productions, which are important in understanding his creativity. However just as a theme has to be simplified and clarified for presentation on television, the same is true for exhibitions particularly if you need to attract an audience which may be new to the subject. I was told early on that I was not mounting an exhibition for ballet aficionados – yes it was hoped that they would come but it had to appeal far more widely.

As the process of creation moved along we were faced with three more challenges: could we put music and dance into the show? and how could we bring the whole alive? The last depended greatly on the designers appointed to the project. We asked that stage designers with an interest in exhibitions be included in the short list of six invited to tender for the project and unusually invited them to see a sample of the material. We knew restrictions would be imposed on the designers. Firstly, there was only one space in the gallery large enough to take the cloths – the designers' only option would be on which angle they hung. Secondly, the designers needed to understand that costumes were too fragile to stand up to being displayed on mannequins in dancing poses. The sense of movement would have to come from elsewhere.

From the interviews and preliminary designs it was clear that the theatre-based designers approached the exhibition in imaginative ways and a team was selected with Tim Hatley as concept designer and Angela Drinkall and Paul Dean (Drinkall Dean) making his ideas a reality. They had worked together before and already had a support team for graphics, AV and lighting in place. The team clearly understood that the exhibition was about theatre rather than a display of art. It included some paintings and sculpture, as well as designs, costumes and even set cloths but the material recorded or had once contributed to stage productions of which we could never show the final product. This of course is the eternal challenge for any exhibition about aspects of theatre. Hatley understood the significance of the use of colour, light and surprise. One of the delights of the exhibition was that there were plenty of corners to turn and around each a new world would open up. The most notable of these corners came half way round when the visitor walked up to four versions of Natalia Goncharova's design for the final scene of the 1926 *L'oiseau de feu* with its kremlin of gilded onion-domed churches and then turned and saw the actual cloth. The designer's eye was also of great value in placing the mannequins in position so that with a twist of the torso, a tilt of a head, the angling of the bodies of individuals in a group, and mobile lighting, they appeared not too static. This was particularly true of the group of nine costumes from *Le sacre du printemps* where their positions on three levels could easily have left them looking like a football team waiting to be photographed. Here the bright green setting (inspired by Nicolas Roerich's set designs) and a gobo of cloud effects, together with nearby film, helped to enliven the display.

Music was of great significance for the Ballets Russes with almost half of the ballets having new musical scores commissioned for them and from the leading composers of the day – but how to convey the significance of the scores? As mentioned the British Library was generous in lending Stravinsky manuscripts including the *Pulcinella* score that the composer gave to Picasso. Buckle could just play gramophone records but these days when we are surrounded by ‘musik’, recordings are hardly going to make an impact. Our solution was to invite the composer/broadcaster Howard Goodall to make four short AVs which would discuss the development of music for the Ballets Russes and consider the challenges of composing for dance.

There was a similar challenge with how to introduce movement into an exhibition on dance. Light and mirrors certainly helped to animate the displays but so did the film clips. Each gallery included two large screens on which images were projected. These included rarely-seen film of ballet before Diaghilev; the Italian ballo grande, *Excelsior* (1881), Maria Baldina and Theodore Kosloff in Legat’s *Valse Caprice* (1901) and Karsavina in Mikhail Fokine’s 1907 *Torch Dance* (a forerunner of *Cléopâtre*). Through the exhibition a history of dance on screen from 1909 – 2009 could be studied; an early little curiosity from *Eve’s Review* of 1922 was Lydia Lopokova dancing in her can-can costume from *La boutique fantasque* (alongside the costume).⁹ In addition to extant recordings we made our own AVs most spectacularly the collage of influences on productions and the vast projections on the theme of *L’oiseau de feu* around the back cloth for the ballet. Obviously the fact that Diaghilev prevented his company from being filmed was a handicap although as the exhibition closed some newsreel footage of the company rehearsing *Les sylphides* at Montreux in 1928 was found in the Pathé archive.¹⁰

The size of objects we selected to exhibit ranged widely. Theatre cloths are huge, indeed the back cloth for the final scene of *L’oiseau de feu* is claimed to be the largest object in the V&A. Next to it a rose carried by Tamara Karsavina in *Le spectre de la rose* is tiny. Because of their size the two cloths had to be hung, wrapped for protection in ‘tyvek’ and then the entire exhibition built around them.

The scale of *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* took many visitors by surprise (Ill. 19, 20, 21). There were probably two practical reasons for this. Firstly many of those in Britain who know about Diaghilev’s Ballets russes are most aware of the company’s early

⁹ During the run of the exhibition a further section of this film came to light see <http://www.vam.ac.uk/things-to-do/blogs/diaghilev-and-ballets-russes/treat-screen>

¹⁰ <http://www.britishpathe.com/record.php?id=79902>

years dominated by the designs of Bakst and Benois (the last significant Ballets Russes exhibition in London only took the story up to 1914). There is much less knowledge of the company's work in the 1920s, so visitors are less informed about what they might expect to see in the third gallery than the first two. In addition several recent major exhibitions at the V&A have only filled two of the galleries. In *Diaghilev* there was also almost an hour's worth of AV which was integral to the whole and not a simple background add-on. It might also be said that visitors took time to soak up in the backstage atmosphere of the exhibition rather than just moving from one exhibit to the next.

In outline the exhibition began chronologically looking at Diaghilev's Russia, his early career, and at dance before Diaghilev, the scene in Europe he would transform. The remainder of the first gallery looked at the years up to 1914 with focuses on the interchange between stage design and fashion with the work of Paul Poiret, Vaslav Nijinsky as star dancer and radical choreographer, and the controversial 1913 ballet *Le sacre du printemps*. The second gallery deconstructed productions looking at the sources of inspiration partly with objects, partly with AV. It then focused on movement with dance notation and notes by choreographers and dancers, shoes, and an AV explaining what a choreographer does.



The Ballets Russes in *Aurora's Wedding* at Montreux, June 1923