

La simultaneità corporea nelle avanguardie artistiche. Lecture grafiche e schemi

Starlight Vattano

Abstract

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

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

Introduzione

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

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

Danza, costumi e scenografie dell'Avanguardia artistica

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

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

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

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

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

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

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

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

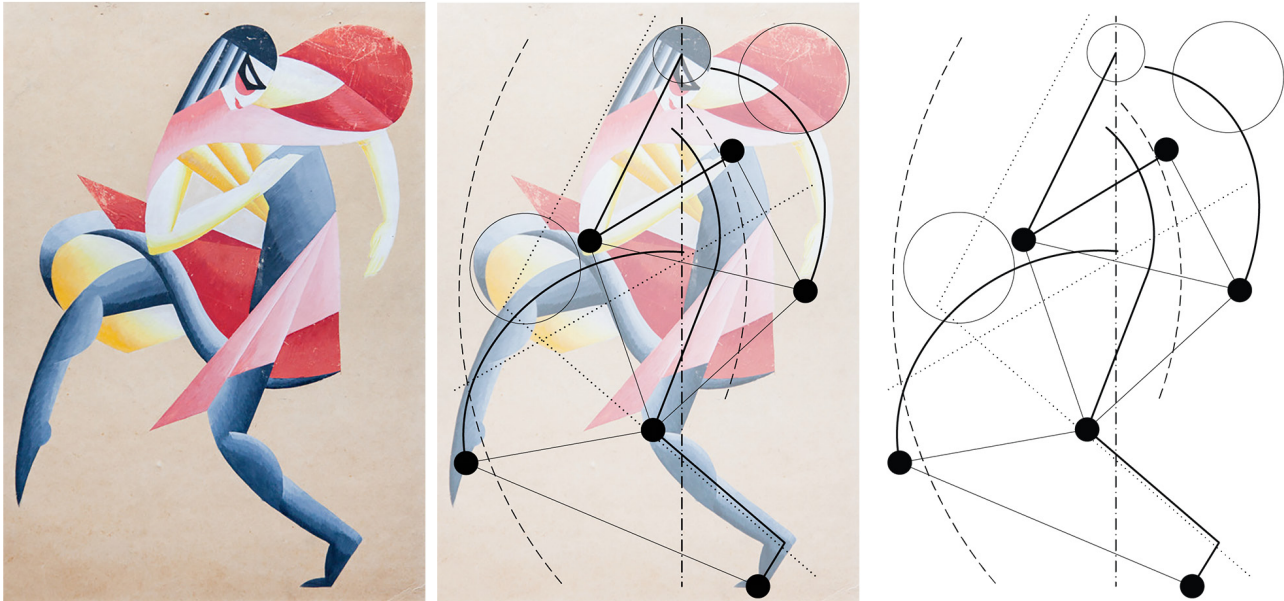


Fig. I.V.Meller, Disegno di costume per la coreografia *Le Maschere*, 1919 (elaborazione Starlight Vattano).

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

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

Schemi e costruzioni grafiche

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

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

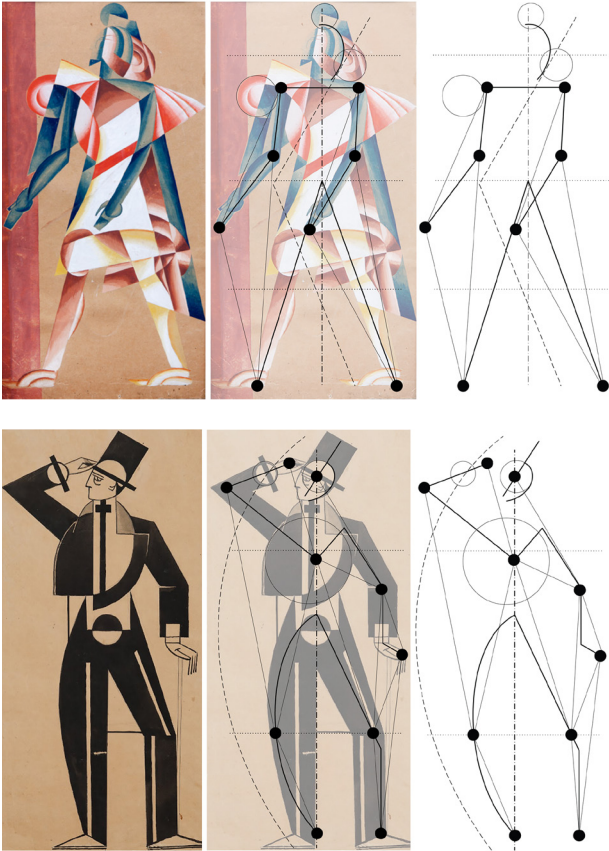


Fig. 2. V. Meller, disegno di costume per *Danze assire*, 1919 (elaborazione Starlight Vattano).

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

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

Le immagini

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

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

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

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

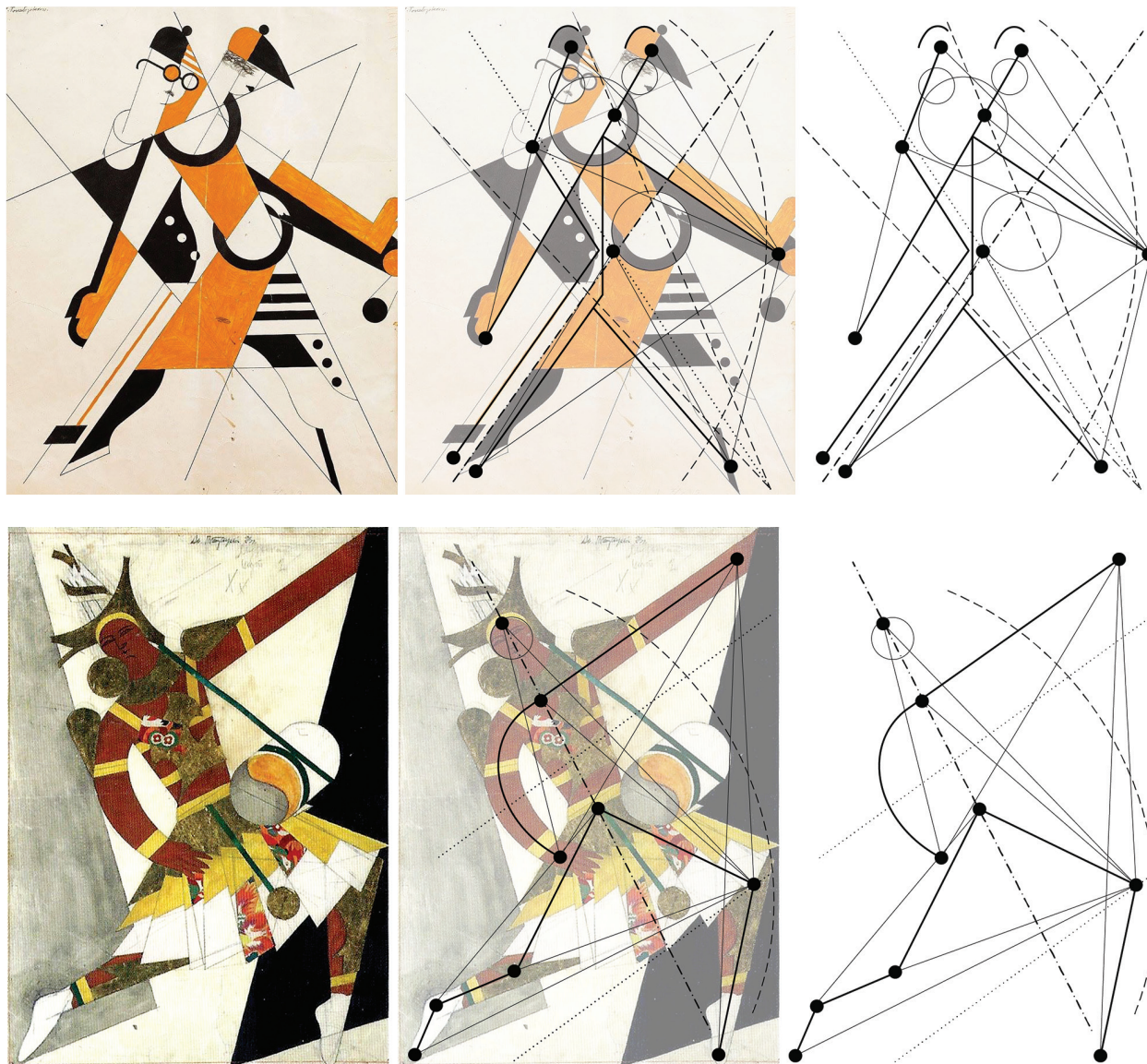


Fig. 4. A. Petritsky, disegno di costumi per Balli eccentrici, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

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

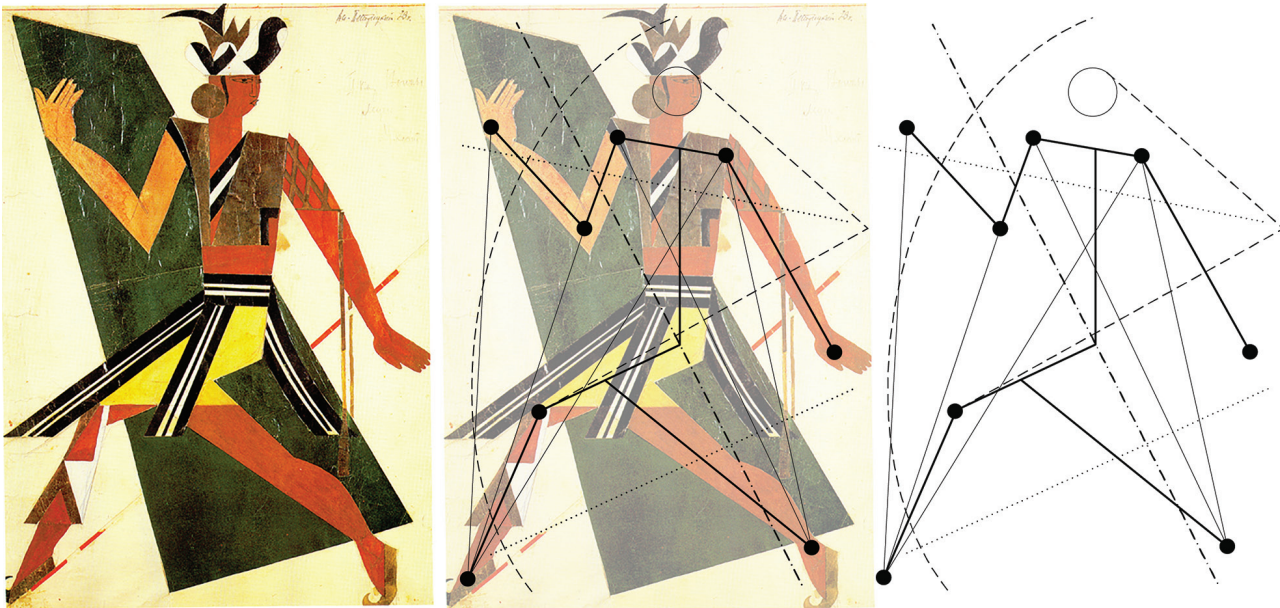


Fig. 6.A. Petritsky, disegno di costume per il balletto *Nur e Anitra*, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

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

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

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

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

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

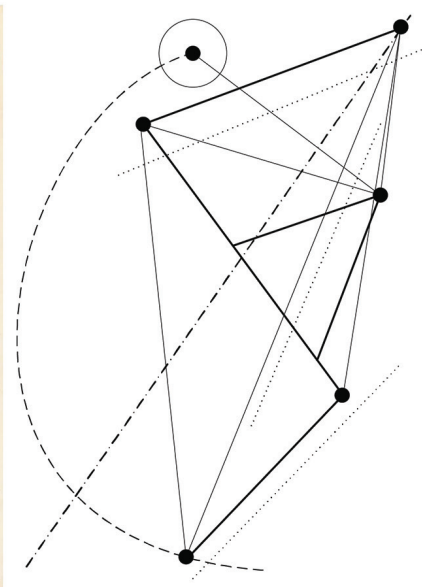
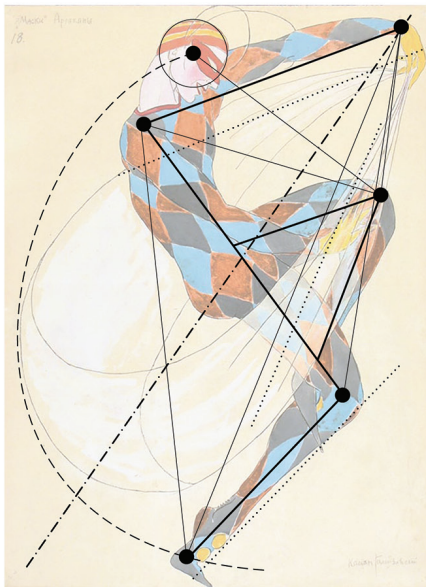
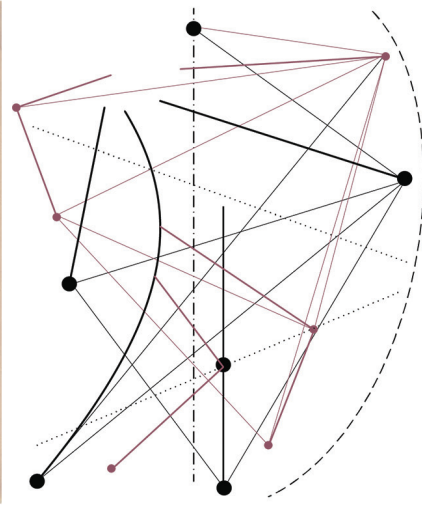
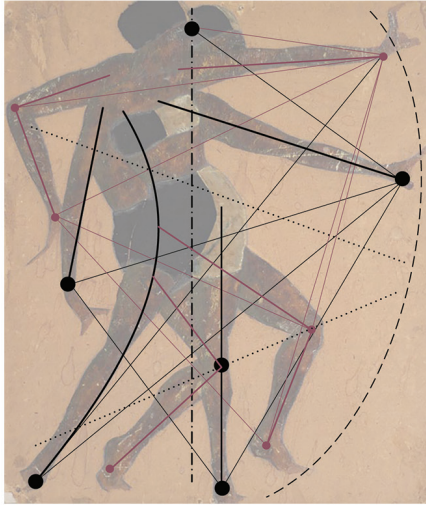
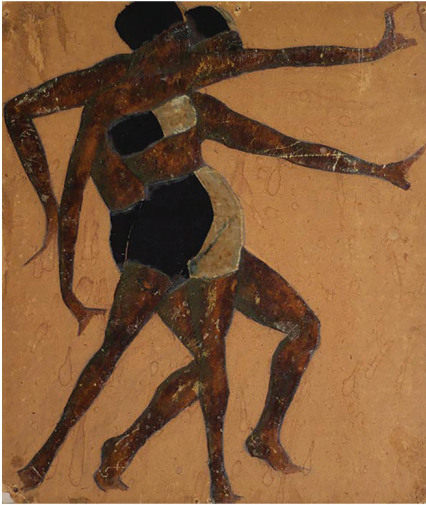


Fig. 7. K. Golezovsky, Coppia che balla, 1920 (elaborazione Starlight Vattano).

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

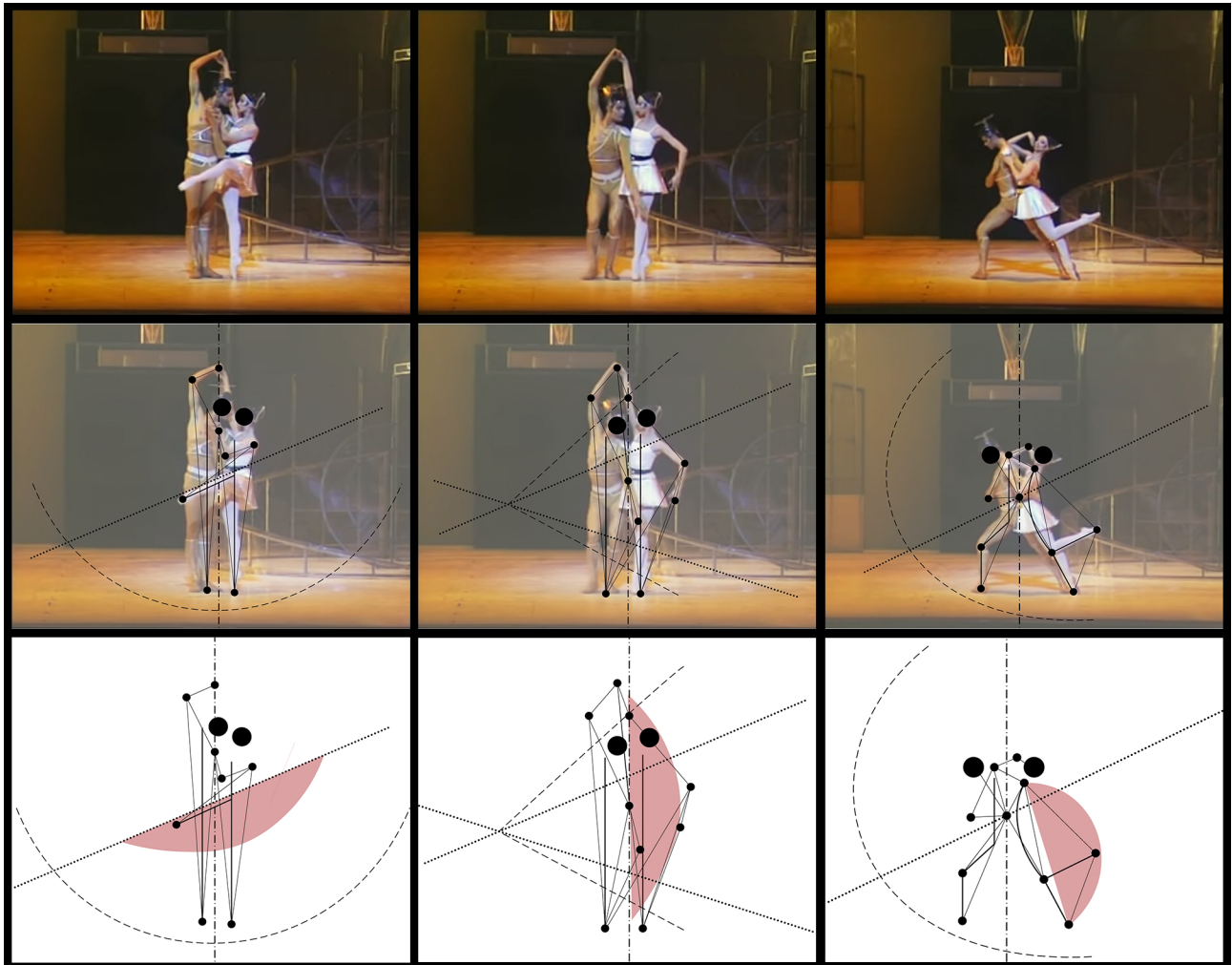


Fig. 9. Fotogrammi tratti dal balletto *La Chatte*, 1927 (elaborazione. Starlight Vattano).

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

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

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

I fotogrammi

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

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

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

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

Conclusioni

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

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

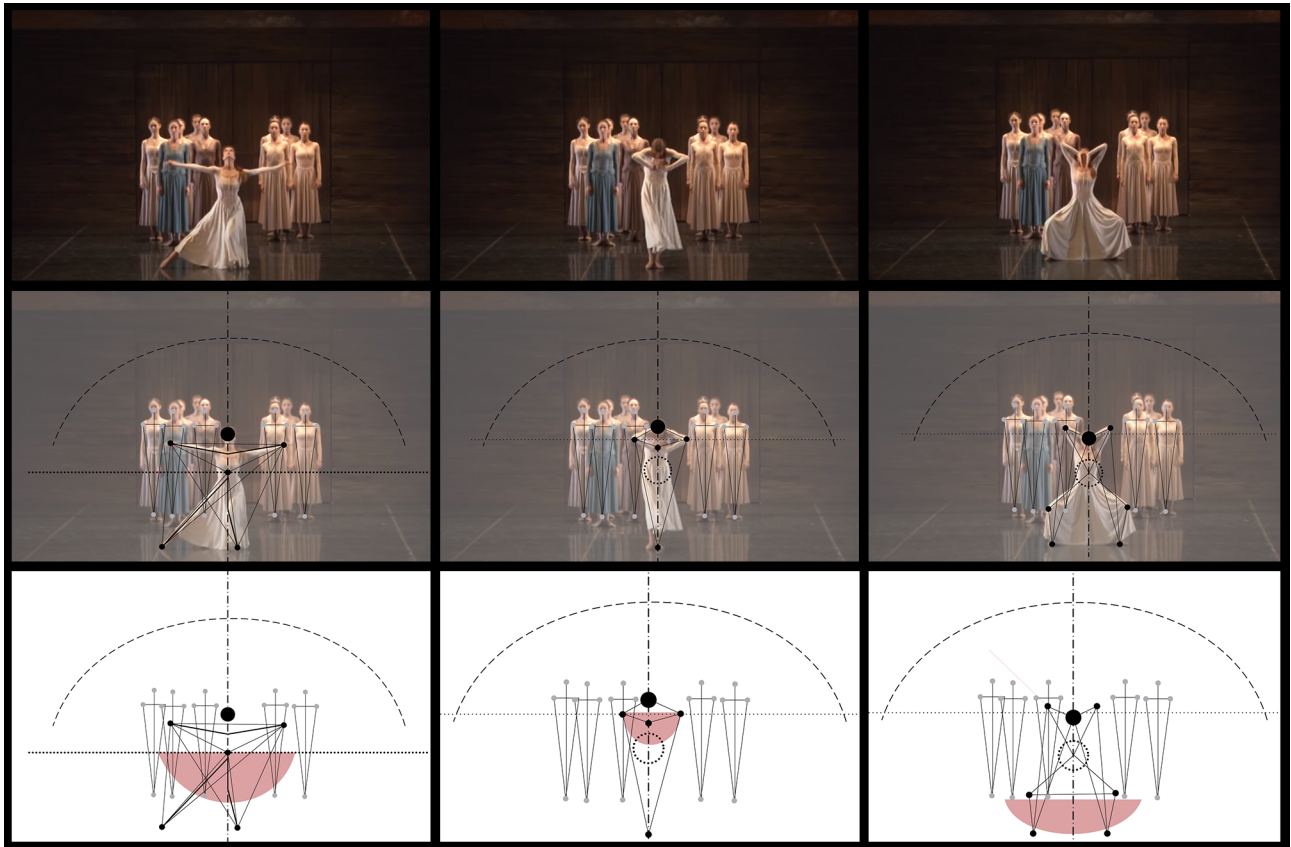


Fig. 10. Fotogrammi tratti dal balletto *Les Noces*, 1923 (elaborazione Starlight Vattano).

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

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

Note

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

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

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

Autore

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

Riferimenti bibliografici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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