



Kinetografie di un balletto eretico

Rivoluzioni teatrali nella Russia dei Soviet

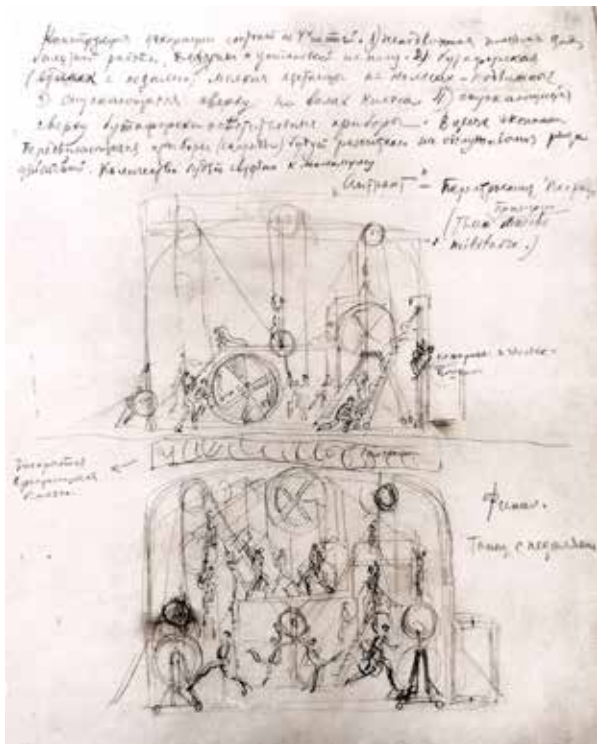
#scheme
#movement recording
#set design
#ballet performance
#soviet artistic avant-garde

testo di/text by Starlight Vattano

Kinetographies of a heretical ballet. Theatre revolutions in Soviet Russia

The first two decades of the 20th century represented for Russia a period of extraordinary artistic and cultural ferment initiated in Moscow within the Russian Academy of Artistic Sciences (RACHN) by the Choreological Workshop active between 1923 and 1929. Theatrical innovations were pioneered by the New Dance, the RACHN and the choreographic language of artists such as K. Golejzovsky and G. Balanchine, who fled to the West from Soviet censorship to elaborate their visions on mass choreography, arriving at community utopias, biomechanics, and dance notation. Graphic stenograms and recordings of movements participate in the break with the traditional canons of ballet, bringing the nude onto the stage with O. Desmond, the devices of N. Meyerhold and S. Eisenstein and the Soviet cybernetics of N. Bernštejn: stereoscopic diagrams of simple trajectories conceived for the construction of the human machine during working hours. The new scene represents a field of investigation that reveals the misalignment of Russian art circles, on the one hand with respect to the former autocratic imperial regimes and on the other hand with respect to the emerging Bolshevism. In this sense, the graphics of ballet, stage production, stage costume and the body manifest a form of divergence, of heresy, understood as free expression of the art of movement. It was because of the Revolution that a new phase of Soviet theatre began, new values and new methodological structures overcame the painted set design, which was now increasingly declined in the spatial construction of the stage. Parallel to the start of the Revolution, moreover, the statute of the Vkhutemas (1), the higher artistic-technical workshops in Moscow, was beginning to be formalised, which, like the German Bauhaus, became a place for artistic and cultural experimentation, open to the questions of industrial production, the proletariat, utilitarianism with an aesthetic-functional perspective, producing domestic furniture and uten-

Il primo ventennio del Novecento rappresenta per la Russia un periodo di straordinario fermento artistico e culturale intrapreso a Mosca all'interno dell'Accademia russa di scienze artistiche (RACHN), dal Laboratorio Coreologico attivo tra il 1923 e il 1929. Innovazioni teatrali furono sperimentate dalla Nuova Danza, la RACHN e dal linguaggio coreografico di artisti come K. Golejzovskij e G. Balanchine, fuggiti in Occidente dalla censura sovietica per elaborare le loro visioni sulla coreografia di massa, approdando alle utopie comunitarie, alla biomeccanica e alla notazione della danza. Stenogrammi grafici e registrazioni di movimenti partecipano alla rottura con i canoni tradizionali del balletto, portando il nudo in scena con O. Desmond, i congegni di N. Meyerhold e S. Eisenstein e la cibernetica sovietica di N. Bernštejn: schemi stereoscopici di traiettorie semplici pensati per la costruzione della macchina umana durante le ore di lavoro. La nuova scena rappresenta un campo di indagine che mostra il disallineamento dei circoli artistici russi, da un lato rispetto ai regimi autocratici ex-imperiali, dall'altro rispetto al nascente bolscevismo. In tal senso, la graficizzazione del balletto, la produzione scenografica, il costume di scena e il corpo manifestano una forma di divergenza, di eresia, intesa come libera espressione dell'arte del movimento. Fu a seguito della Rivoluzione che ebbe inizio una nuova fase del teatro sovietico, nuovi valori e nuove strutture metodologiche superarono la scenografia dipinta, ormai sempre più declinata nella costruzione spaziale della scena. Parallelamente all'avvio della Rivoluzione, inoltre, si stava iniziando a formalizzare lo statuto dei Vkhutemas (1), i laboratori artistico-tecnici superiori di Mosca che, così come per la Bauhaus tedesca, divennero luogo di sperimentazione artistica e culturale, aperti alle questioni della produzione industriale, del proletariato, dell'utilitarismo con un'ottica estetico-funzionalista, producendo arredi e utensili domestici e al contempo sperimentando nuove visualità d'avanguardia, come avvenne con l'opera di numerosi artisti tra i quali V. Stepanova, L. Popova, N. Goncharova, V. Tatlin, A. Rodchenko, K. Malevic. Questo approccio integrato e volto alla comprensione, alla produzione del fatto artistico e alla sua restituzione, sia nel settore produttivo che in quello teatrale, diede forma ad un linguaggio, sia bidimensionale che spaziale, in grado di adattarsi alle possibilità comunicative del teatro d'avanguardia. Il corpus grafico (notazionale, costumistico, scenografico) di lavori come Casse-Noisette (1919) di A. Gorsky, Le Tourbillon rouge (1924) di K. Goleizovsky, Aelita (1924) di J. Protazanov, Le Beau Joseph (1925) di K. Goleizovsky, testimonia il modo in cui le rappresentazioni ballettistiche, nella loro interezza di contenuti e messa in scena, diventano veicolo di cultura agli albori del Novecento, spesso ponendosi in dichiarata opposizione con la stessa propaganda di regime. Artisti come Alexandra Ekster, Anatol Petrits'kyj, Vadym Meller e Oleksandr Khvostenko-Khvostov, dopo aver completato gli studi in Ucraina, presso l'Accademia di Belle Arti, si spostavano a Parigi e poi a Mosca, San Pietroburgo e Odessa per affinare le proprie conoscenze. Nel 1908, Kiev stava diventando la fucina della giovane intelligencija del tempo (Mudrak, 1976), numerosi artisti passarono dalla pittura alla scenografia, alla realizzazione di costumi di scena financo alla dimensione ballettistica, quindi coreografica, approdando nella sfera del Costruttivismo in una dimensione tutta teatrale, caratterizzata dalla rottura dei piani in favore di una definizione flessibile, dinamica e multifunzionale dello spazio scenico. Il contatto con le tendenze artistiche occidentali prese corpo nel futurismo dei fratelli Burljuk, che incorporarono i principi cubisti delle opere picassiane fotografate dalla Ekster nel loro lavoro, divenendo occasione di sperimentazione geometrica e compositiva. Lo stesso studio aperto da Alexandra Ekster a Kiev fu una sorta di "laboratorio per una nuova arte" (Kovalenko, 2019, p. 391) che guardava ad una forma di pittura e di formulazione scenografica in grado di mettere insieme la spazialità tridimensionale con la temporalità della performance. Costruzioni e dinamismo del colore, rievocato dalla tradizione artistica ucraina, rispondevano ai concetti astratti trattati

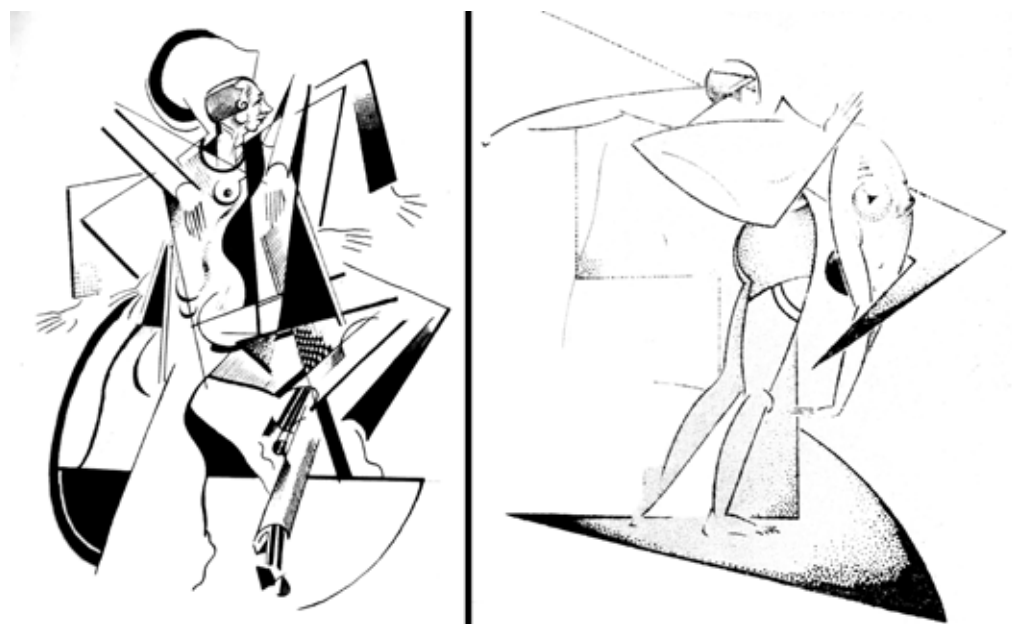


dall'alto/from above: G. Yakulov, Pas d'acier, bozzetti per scenografia, 1927 / G. Yakulov, Pas d'acier, sketches for a set design, 1927

A. Exter, Danzatrice, 1916 / A. Exter, Dancer, 1916

a destra/on the right: A sinistra, B. Erdman, Caricatura di K. Golejzovskij; a destra, G. Zimin, Skrjabin nelle danze di Lukin, 1922 / Left, B. Erdman, Caricature of K. Golejzovskij; right, G. Zimin, Skrjabin in dances of Lukin, 1922

sia in ambito scenografico che, più in generale, teatrale. Così come per la spazialità della scena, anche per coreografi come Kasian Goleizovsky o Nikolai Foregger l'obiettivo fu quello di portare l'arte del balletto sempre più vicino alle masse democratiche (Souritz, 1988), accentuando sovente l'automatismo del lavoro in fabbrica e mettendo sul palco macchine danzanti che imitavano i movimenti di pistoni, ingranaggi o pendoli. Opere come *The White Mass*, con musiche di Scriabin o *Faun*, con musiche di Debussy, realizzate entrambe nel 1922 su coreografia di K. Goleizovsky, dimostrano il modo in cui il corpo, la scenografia e il costume siano conversi nella direzione di una sintesi totale in cui le masse eccentriche degli elementi, le traiettorie eseguite dai ballerini e il dinamismo degli ingranaggi definiscono una costruzione collettiva e liberata dai tradizionali canoni del teatro. La celebrazione di una nuova modalità di interpretazione della forma trovò nella cooperazione tra le teorie dell'avanguardia artistica e la danza, una delle sue massime espressioni figurative. Nel 1918, infatti, Alexandra Ekster ebbe modo di approfondire la questione dello spazio e del colore nella collaborazione con la ballerina e coreografa Bronislava Nijinska sperimentando presso la sua Scuola di Movimento, a Kiev, una teoria specifica sul movimento e sul colore nello spazio (Van Norman Baer, 1986). Nello stesso periodo si assiste alla realizzazione delle scenografie delle opere *Tamira il citaredo* e *Salomé*, per la regia di Alexander Tairov (rispettivamente nel 1916 e nel 1917) e al *Ballet satanique*, con una produzione mai messa in scena di Kasian Goleizovsky, del 1922, che definiscono una linea di demarcazione fra la tradizione e la nuova direzione delle avanguardie artistiche. Il sistema scenografico proposto dagli artisti dichiarava «[...] di intendere la costruzione non come un mero apparato per la performance dell'attore, né come una sorta di struttura spaziale priva di qualsiasi significato visivo al di fuori dell'azione [...] la costruzione del palcoscenico era un oggetto piuttosto indipendente, dotato non solo di possibilità funzionali, ma anche di espressione emotiva e visiva» (Kovalenko, 2019, pp. 392-394), in tal senso, la scenografia giungeva al suo fine ultimo soltanto nella comunione con la danza, nella presenza del corpo sul palco e nell'esecuzione della performance. Se da un lato, il lavoro di Liubov' Popova nel *The Magnanimous Cuckold*, del 1922, rappresenta, in senso lato, un processo di costruzione ascetica della forma che manifestò una specifica identificazione del teatro costruttivista, definendo sia nelle scenografie che nei temi trattati, una spaccatura con la tradizione teatrale del tempo; dall'altro, il progetto teatrale *Vij di Anatol Petrits'kyj*, tratto dall'omonimo racconto di Gogol, propone una costruzione ancora più fortemente legata all'uso del colore nella definizione del dinamismo formale dello spazio, a tratti lontana dal rigore costruttivista, come dimostrano i giochi di luce sulle strutture reticolari che generavano ulteriore risonanza nella trama cromatica della scena, «in quel periodo, il palcoscenico ucraino era spesso luogo di scontri o, piuttosto, della coesistenza simultanea di due estetiche diametralmente opposte: l'estetica della performance espressionista e quella dello spettacolo costruttivista, con la seconda che fungeva, da norma, una sorta di fondamento per la prima» (Kovalenko, 2019, p. 399). A conferma dell'intermediata plasticità offerta dal connubio tra scenografia e danza, l'opera di Vadym Meller evidenzia ancora più fortemente gli elementi distintivi di un costruttivismo espressionista che disintegrava i volumi in maniera esplicita per definire nuove cornici di scena. L'artista poté elaborare le sue teorie visuali e compositive all'interno del Berezil Theatre (2), un'istituzione culturale la cui tendenza fu quella di guardare alla sensibilità artistica europea, da un lato e all'approccio sperimentale del Costruttivismo dall'altro (Mudrak, 1981). Le sue scenografie impiegavano spesso piattaforme, torri cilindriche, scale e mulini a pedale nella logica della funzionalità costruttivista internazionale. Si trattava di una modalità del progetto scenico che Meller, insieme agli altri artisti del Berezil, adottò come massima espressione della produzione scenografica e costumistica del tempo. Nella



a destra/on the right: K. Golejzovskij, costumi per Harlequinade, 1919 / K. Golejzovskij, costumes for Harlequinade, 1919

al centro/to the centre: V. Meller. A sinistra, Composition, 1918; a destra, Senza titolo, 1918 / V. Meller. Left, Composition, 1918; right, Untitled, 1918

in basso/below: V. Efimov, Danze orgiastiche, 1924 / V. Efimov, Orgiastic dances, 1924



sils while experimenting with new avant-garde visuals, as occurred with the work of numerous artists including Stepanova, Popova, Goncharova, Tatlin, Rodchenko and Malevic. This integrated approach to the understanding, production of the artistic fact and its restitution, both in production and theatre, gave shape to a language, both bidimensional and spatial, capable of adapting to the communicative possibilities of avant-garde theatre. The graphic corpus (notational, costume, scenographic) of works such as *Casse-Noisette* (1919) by A. Gorsky, *Le Tourbillon rouge* (1924) by K. Goleizovsky, *Aelita* (1924) by J. Protazanov, *Le Beau Joseph* (1925) by K. Goleizovsky, testifies to the way in which ballet performances, in their entirety of content and staging, became vehicles of culture at the dawn of the 20th century, often placing themselves in open opposition to regime propaganda itself. Artists such as Alexandra Ekster, Anatol Petrits'kyj, Vadym Meller and Oleksandr Khvostenko-Khvostov, after completing their studies in Ukraine, at the Academy of Fine Arts, travelled to Paris and then on to Moscow, St. Petersburg, and Odessa to hone their skills. In 1908, Kiev was becoming the forge of the young intelligencija of the time (Mudrak, 1976), numerous artists moved from painting to set design, to the creation of stage costumes, even to the ballet dimension, then choreography, arriving in the sphere of Constructivism in an entirely theatrical dimension, characterised by the breaking up of planes in favour of a flexible, dynamic, and multifunctional definition of the stage. Contact with Western artistic trends took shape in the futurism of the Burljuk brothers, who incorporated the cubist principles of Picasso's works photographed by Ekster into their work, becoming an opportunity for geometric and compositional experimentation. The same studio opened by Alexandra Ekster in Kiev was a kind of "laboratory for a new art" (Kovalenko, 2019, p. 391) that looked towards a form of painting and scenographic formulation capable of bringing together three-dimensional spatiality with the temporality of performance. Constructions and the dynamism of colour, evoked by the Ukrainian artistic tradition, responded to the abstract concepts dealt with in both the scenographic and, more generally, theatrical spheres. As with the spatiality



of the stage, the aim for choreographers such as Kasian Goleizovsky or Nikolai Foregger was to bring the art of ballet ever closer to the democratic masses (Souritz, 1988), often accentuating the automatism of factory work by placing dancing machines on stage that imitated the movements of pistons, gears, or pendulums. Works such as *The White Mass*, with music by Scriabin, or *Faun*, with music by Debussy, both created in 1922 with choreography by Goleizovsky, demonstrate the way in which body, set design and costume converged in the direction of a total synthesis in which the eccentric masses of the elements, the trajectories executed by the dancers and the dynamism of the gears define a collective construction freed from the traditional canons of theatre. The celebration of a new way of interpreting form found one of its greatest figurative expressions in the cooperation between the theories of the artistic avant-garde and dance. In 1918, in fact, Alexandra Ekster was able to explore the question of space and colour in collaboration with the dancer and choreographer Bronislava Nijinska, experimenting at her School of Movement in Kiev with a specific theory on movement and colour in space (Van Norman Baer, 1986). The same period saw the creation of the sets for the operas *Tamira the Citaredo* and *Salomé*, directed by Alexander Tairov (1916-1917 respectively) and the *Ballet satanique*, a production



never staged by Kasian Goleizovsky, in 1922, which define a dividing line between tradition and the new direction traced by the artistic avant-garde. The scenographic system proposed by the artists declared «[...] that they understood the construction not as a mere apparatus for the actor's performance, nor as a kind of spatial structure devoid of any visual meaning outside the action [...] the stage construction was a rather independent object, endowed not only with functional possibilities, but also with emotional and visual expression» (Kovalenko, 2019, pp. 392-394), in this sense, the stage set only reached its ultimate goal in the communion with the dance, in the presence of the body on stage and in the execution of the performance. If, on the one hand, Liubov' Popova's work in *The Magnanimous Cuckold* of 1922 represents, in a broad sense, a process of ascetic construction of form that manifested a specific identification of constructivist theatre, defining both in the set design and in the themes dealt with, a split with the theatrical tradition of the time. On the other hand, Anatol Petrits'kyj's theatre project *Vij*, based on the Gogol story of the same name, proposed a construction even more strongly linked to the use of colour in the definition of the formal dynamism of space, at times far removed from constructivist rigour, as demonstrated by the play of light on the reticular structures that generated further resonance in the chromatic texture of the stage, «at that time, the Ukrainian stage was often the site of clashes or, rather, of the simultaneous coexistence of two diametrically opposed aesthetics: the aesthetics of expressionist performance and the aesthetics of constructivist performance, with the latter serving, as a rule, a kind of foundation for the former» (Kovalenko, 2019, p. 399). Confirming the intermediate plasticity offered by the combination of stage design and dance, Vadym Meller's work highlights even more strongly the distinctive elements of an expressionist constructivism that explicitly disintegrated volumes to define new stage frames. The artist was able to develop his visual and composi-

tional theories within the Berezil Theatre (2)w, a cultural institution whose tendency was to look to the European artistic sensibility on the one hand and the experimental approach of Constructivism on the other (Mudrak, 1981). Its stage designs often employed platforms, cylindrical towers, staircases, and treadmills in the logic of international constructivist functionality. This was a mode of scenic design that Meller, together with the other artists of the Berezil, adopted as the highest expression of scenic and costume design production of the time. In his collaboration with Alexandra Ekster, Meller, in contrast to the theatre of Meierkhol'd, translated into the mechanisation of the performer, produced inexhaustible plastic possibilities for the enrichment of gesture and movement, leaving the stage space to the bodily freedom of performance. In the coexistence of the two aesthetics in the theatre scene, that of expressionist performance and constructivist performance, the director Les Kurbas had clearly traced symbolism and aesthetic metaphor, disengaging it from the past. As well as Georg Kaiser's *Gas* production became the site of scenographic reflection, realised by Vadym Meller, mixed between the expressionism of certain elements and the constructivist treatment of angles, spatial boundaries, masses, and volumes. The scenic realisations of the avant-garde theatre were characterised by the way the grid structures, volumetric compositions, inclinations of metallised surfaces and arrangements between elements interacted with the body on stage, with the costumes, revealing configurations that evoked the rigour and silence of constructivist work and at the same time the extraordinary dynamism of chromatically expressionist geometries. The avant-garde theatre scene, in its costume, set and performance declinations, gives life to a multi-sensorial aesthetic in which colour, form and body are synthesised in the preparatory drawings, in the study schemes, in the specificity of the graphic constructions that invest the constructivist phenomenon with high emotionality.



a sinistra/on the left: B. Erdman. A sinistra, Danze elettriche di N. Foregger, 1923; a destra, L. Semenova e V. Petrov in Danze meccaniche da Pastorale, 1923 / B. Erdman. Left, *Electric dances* by N. Foregger, 1923; right, L. Semenova and V. Petrov in *Mechanical dances from Pastoral*, 1923

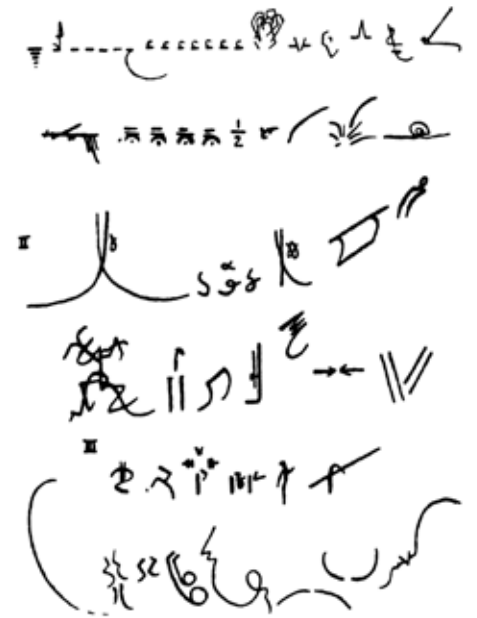
sotto a sinistra/below left: Sopra, N. Goncharova, progetto di costume di donna, 1916; Sotto, A. Petrickij, D. Dmitriev in un numero di Studi di una nuova danza classica di K. Golejzovskij, 1923 / Above, N. Goncharova, *woman costume design*, 1916; Under, A. Petrickij, D. Dmitriev in a number of *Studies in a New Classical Dance* by K. Golejzovskij, 1923

a destra/on the right: A sinistra, O. Engel's, Ex-libris di N. Vlas'evskij, 1926; A destra, V. Parnach, Geroglifici di danze. Si arrampica l'acrobata, 1922 / Left, O. Engel's, *Ex-libris* by N. Vlas'evskij, 1926; Right, V. Parnach, *Hieroglyphics of dances. The acrobat climbs*, 1922



ИЕРОГЛИФЫ ТАНЦЕВ

ТАБЛИЦЫ I-III



collaborazione con Alexandra Ekster, Meller, in contrapposizione al teatro di Meierkhol'd, tradotto nella meccanizzazione dell'interprete, produsse inesauribili possibilità plastiche per l'arricchimento del gesto e del movimento, lasciando lo spazio scenico alla libertà corporea della performance. Nella compresenza delle due estetiche nella scena teatrale, quella della performance espressionista e quella della performance costruttivista, il regista Les Kurbas aveva rintracciato chiaramente il simbolismo e la metafora estetica, slegandola dal passato. Così come la produzione del Gas di Georg Kaiser divenne luogo di riflessione scenografica, realizzata da Vadym Meller, mista tra l'espressionismo di alcuni elementi e il trattamento costruttivista degli angoli, dei confini spaziali, delle masse e dei volumi. Le realizzazioni scenografiche del teatro d'avanguardia si caratterizzavano per il modo in cui le strutture reticolari, le composizioni volumetriche, le inclinazioni delle superfici metallizzate e le disposizioni tra elementi interagivano con il corpo sul palco, con i costumi di scena, rivelando configurazioni che evocavano il rigore e il silenzio dell'opera costruttivista e al tempo stesso lo straordinario dinamismo delle geometrie cromaticamente espressioniste. La scena teatrale dell'avanguardia, nelle sue declinazioni costumistiche, scenografiche e performative dà vita ad un'estetica multisensoriale nella quale il colore, la forma e il corpo vengono sintetizzati nei disegni preparatori, negli schemi di studio, nella specificità delle costruzioni grafiche che investono di alta emotività il fenomeno costruttivista.

NOTE

(1) I Vkhutemas, acronimo di Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie ("Laboratori artistico-tecnici superiori") furono una scuola d'arte istituita a Mosca tra il 1919 e il 1920 che aveva come obiettivo principale quello di far dialogare da una parte il settore della produzione industriale, dall'altra la dimensione artistica, formando architetti, pittori e designer sui temi della costruzione delle forme, del rapporto tra esse e il colore, sulla struttura delle composizioni spaziali; uno sguardo di tipo estetico-funzionale declinato nell'ambito della produzione industriale. / Vkhutemas, acronym for Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie ('Higher Artistic-Technical Workshops') were an art school established in Moscow between 1919 and 1920, whose main objective was to bring together the industrial production sector on the one hand and the artistic dimension on the other, training architects, painters and designers on the themes of the construction of forms, the relationship between them and colour, and the structure of spatial compositions. An aesthetic-functional viewpoint declined in the sphere of industrial production.

(2) Il Berezil Theatre fu fondato a Kiev nel 1922 dal regista teatrale e cinematografico ucraino Les Kurbas. Noto anche come Artistic Organization Berezil' rimase attivo fino al 1933. La sua portata culturale si rivelò sperimentale e d'avanguardia; Kurbas formò un collettivo di registi, attori, drammaturghi, artisti, musicisti, critici ed esperti teatrali al fine di affrontare i numerosi problemi culturali e artistici che affliggevano l'Ucraina sotto la dominazione russa. Kurbas ha dato il via alla rinascita del teatro ucraino moderno. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Mudrak, M. M. (1981). Vadym Meller, Les Kurbas and the Ukrainian Theatrical Avant-Garde: Hello from Wave 477. *Russian History*, 8(1/2), 199–218. / *The Berezil Theatre was founded in Kiev in 1922 by Ukrainian theatre and film director Les Kurbas. Also known as Artistic Organization Berezil it remained active until 1933. Its cultural output was experimental and avant-garde. Kurbas formed a collective of directors, actors, playwrights, artists, musicians, critics and theatre experts in order to address the numerous cultural and artistic problems that plagued Ukraine under Russian rule. Kurbas initiated the rebirth of modern Ukrainian theatre. For further details see Mudrak, M. M. (1981). Vadym Meller, Les Kurbas and the Ukrainian Theatrical Avant-Garde: Hello from Wave 477. Russian History, 8(1/2), 199–218.*

References

- Andreevskaia G., Smirina A. (1998). *La grande histoire du ballet russe: De l'art à la chorégraphie*. Bournemouth: Parkstone press.
- De Brunoff M. J. (cur.). (1922). *Collection des plus beaux numéros de Comœdia illustré et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris. 1909-1921*. Parigi: M. de Brunoff Éditeur.
- Giubilei M. F. et al. (cur.) (2019). *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia*. Firenze: Polistampa Edizioni.
- Kovalenko G. (2019). *Constructivism in Ukrainian Theater*. In *Harvard Ukrainian Studies* 36(3). Cambridge, MA: Harvard Ukrainian Research Institute, pp. 389-413.
- Mamiani T., Ferri L. (cur.) (1880). *La Filosofia delle scuole italiane*, rivista bimestrale, febbraio, anno XI, vol. XXI, Roma: Salviucci, p. 363.
- Misler N. (2018). *L'arte del movimento in Russia (1920-1930)*. Torino: Umberto Allemandi.
- Mudrak M. M. (1976). *The Development of Constructivist Stage Design in Soviet Russia*. In *Soviet Union*. 2(3), Leiden: Brill, pp. 253-268.
- Mudrak, M. M. (1981). *Vadym Meller, Les Kurbas and the Ukrainian Theatrical Avant-Garde: Hello from Wave 477*. *Russian History*, 8(1/2), 199–218. <http://www.jstor.org/stable/24652394>
- Pasi M., Rigotti D., Turnbull A. V. (1993). *Danza e balletto*. Milano: Jaka Book.
- Pritchard J. (cur.). (2015). *Diaghilev and the golden age of the Ballet Russes 1909-1929*. Londra: V&A Publishing.
- 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*. *Dance Research Journal*, 20(2), 9–22. <https://doi.org/10.2307/1478383>
- Spencer C. (1974). *The world of Sergej Diaghilev*. New York: The Viking Press.
- Van Norman Baer N. (1986). *Bronislava Nijinska. A dancer's Legacy*. San Francisco: The Fine Arts Museum of San Francisco.
- Veroli P. (cur.). (1991). *Un mito della danza fra teatro e avanguardie artistiche*. Bologna: Edizioni Bora.