



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M 270/2004)
in Economia e Gestione delle Arti e
delle Attività Cultura

Tesi di Laurea

I BALLETTI RUSSI
L'organizzazione di una
compagnia di danza da
Diaghilev ad oggi

Relatore

Ch. Prof. Maria Ida Biggi

Correlatore

Ch. Prof. Federico Pupo

Laureanda

Giulia Erica Hornbostel

Matricola

836962

Anno Accademico

2016/2017

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare tutte le persone che mi hanno aiutato durante la stesura della tesi.

Ringrazio innanzitutto la professoressa Maria Ida Biggi, Relatrice, che mi ha seguita ed aiutata con i suoi suggerimenti e mi ha permesso inoltre di sviluppare un tema di mio gradimento e a cui mi sono appassionata, proseguo ringraziando il professore Federico Pupo, Correlatore, i cui consigli per la stesura dell'ultimo capitolo sono stati molto utili e preziosi.

Grazie alla mia famiglia e soprattutto ai miei genitori, che mi supportano ed incoraggiano sempre, in particolare a mia madre che ha letto e discusso insieme a me le bozze del mio lavoro.

Al mio ragazzo Francesco che mi ha aiutato, consigliato e sostenuto durante questi due anni di laurea magistrale e alle mie migliori amiche con cui ho condiviso tutti i miei successi e insuccessi rimanendomi sempre vicine.

Ringrazio inoltre anche il personale delle biblioteche che ho consultato, in particolare della Fondazione Cini di Venezia, per avermi aiutata con pazienza a trovare tra gli archivi i libri di cui avevo bisogno.

Infine, desidero dedicare questo lavoro a mio fratello Francesco; anche se non puoi essere qui resti per sempre il mio esempio e la mia guida, i miei successi sono per te.

Mi manchi.

SOMMARIO

Il mio lavoro di tesi magistrale affronta il tema dei Balletti Russi, gruppo di artisti che, agli inizi del 1900, attraverso la danza si oppongono al teatro naturalistico e al suo intento di riprodurre la realtà attraverso l'arte. Essi propongono invece una nuova forma di teatro e rifiutano perciò l'illusione della realtà. Diventano così un fenomeno di fama internazionale che contribuisce alla creazione di un teatro nuovo. Attraverso il mio studio cerco di comprendere in che modo influenzano il teatro dell'epoca attraverso l'uso dell'arte e come la figura di Sergeij Diaghilev, fondatore della compagnia, assume il ruolo nuovo di un vero e proprio impresario.

In seguito, analizzo un Titolo significativo della produzione dei Balletti Russi: *Shérazade*, analizzandone la trama, la scenografia, i costumi, la messa in scena e, ove possibile, anche il processo produttivo.

Infine, tramite questa analisi metterò dunque in evidenza come una compagnia di balletto possa autoprodursi.

INDICE

1. Introduzione.....	p. 7
2. Capitolo 1- 1.1 I Balletti Russi.....	p. 8
1.2 Léon Bakst.....	p. 19
1.3 Alexandre Benois.....	p. 24
1.4 Vaslav Nijinsky.....	p.28
3. Capitolo 2 - 2.1 Sergeij Diaghilev: l'uomo e l'impresario.....	p. 32
4. Capitolo 3 – 3.1 <i>Shérazade</i>	p. 52
5. Capitolo 4 – 4.1 Una compagnia di balletto al giorno d'oggi.....	p.61
4.2 Le compagnie di danza in Italia – Categorie.....	p.63
4.3 La normativa di riferimento.....	p.65
4.3.1 Il Fondo Unico per lo Spettacolo.....	p.65
4.3.2 La normativa di riferimento nell'ambito dell'attività di Danza.....	p.67
4.3.3 Il Decreto Ministeriale del 8 novembre 2007.....	p.68
4.3.4 Il Decreto Ministeriale del 1 luglio 2014.....	p.70
4.3.5 Il Decreto Ministeriale del 27 luglio 2017.....	p.74
6. Appendice iconografica.....	p.79
7. Bibliografia.....	p.96

INTRODUZIONE

Fin da bambina ho sempre amato la danza, ho iniziato a ballare a quattro anni e da allora non ho mai smesso. Questa mia passione non si ferma al solo piacere di danzare ed esibirmi, ma amo scoprirne la storia, l'evoluzione ed i cambiamenti che essa ha subito durante il corso del tempo.

Ecco perché ho scelto di approfondire l'argomento dei Balletti Russi, analizzandone le caratteristiche e la storia.

Partendo dunque dal contesto storico in cui si sviluppa questo fenomeno straordinario, analizzo i temi e le figure di rilievo che ne contribuiscono al successo, l'impatto straordinario ottenuto dagli spettacoli e, soprattutto, l'organizzazione di questa compagnia, al cui vertice si trova la figura nuova dell'impresario Sergeij Diaghilev.

In seguito, per comprendere in maniera più approfondita come lavora la compagnia, ne esamino un titolo molto importante: *Shérazade*, descrivendone la trama, la coreografia, la scenografia, i costumi ed i temi trattati.

Infine, si spiega come è organizzata una compagnia di danza al giorno d'oggi in Italia, identificando le somiglianze e le differenze con quella realizzata da Diaghilev.

CAPITOLO 1

1.1 I Balletti Russi

I Balletti Russi nascono in Russia agli inizi del 1900 da un innovativo gruppo di artisti che si oppongono al teatro naturalistico e al suo intento di riprodurre la realtà attraverso l'arte. Essi propongono invece una nuova forma di teatro rifiutando l'illusione della realtà e considerano il balletto il veicolo ideale per esprimere questo concetto. Diventano così un fenomeno di fama internazionale che contribuisce alla creazione di un teatro nuovo.

Fondatore di tale fenomeno è l'impresario Sergej Diaghilev assieme ai pittori, scenografi e letterati Alexander Benois e Léon Bakst.

Essi si conoscono e collaborano già alcuni anni prima, nel 1898, quando creano la rivista d'avanguardia *Mir Iskusstva, Il mondo dell'arte*, proponendo il rinnovamento dell'arte russa.¹

I Balletti Russi nascono prima di tutto da un'idea di Diaghilev, che nel 1905 decide di ingaggiare una compagnia di balletto al di fuori della Russia. La danza per il gruppo del *Mir Iskusstva* è un mezzo molto importante per esprimere le idee estetiche del movimento poiché ritenuta una forma d'arte antinaturalistica in grado di conciliare il sensuale ed il formale.

Quattro anni dopo, questa idea di Diaghilev diventa realtà grazie alle sue abilità imprenditoriali, alla sua creatività, alla sua ambizione e ad il suo senso di

¹ Janet Kennedy, *The Mir Iskusstva Group and Russian Art, 1898-1912*, New York, 1978

responsabilità nazionalistica. Diaghilev, desideroso di novità, realizza così una delle più grandi imprese artistiche del XX secolo.²

Il fermento culturale degli inizi del 1900 crea un terreno fertile per il rinnovamento della danza. Danzatrici e coreografe come Loie Fuller e Isadora Duncan introducono nuove interpretazioni del movimento: “Ascoltate la musica con l’anima. Non sentite un essere interiore che vi si risveglia dentro? È per lui che la testa vi si drizza, che le braccia si sollevano, che camminate lentamente verso la luce. E questo risveglio è il primo passo della danza come la concepisco io”.³

In questo periodo il balletto, sia in Russia che in Europa, sta vivendo un periodo di declino dovuto anche al fatto che i grandi artisti dell’epoca stanno scomparendo: il regno del maestro Marius Petipa al Balletto Imperiale russo termina con il suo ritiro nel 1903 ed i principali coreografi europei Luigi Manzotti, Joseph Hansen, Kitti Lanner e Carlo Coppi muoiono tutti poco prima dell’avvento del Balletti Russi, permettendo così a Diaghilev di cogliere un’opportunità di cambiamento con la sua nuova compagnia.

Durante il XIX secolo, il pubblico appassionato di danza è aumentato, ma mentre in Russia ed in Europa orientale si può assistere ad una serata interamente dedicata a quest’arte, in Europa occidentale questi eventi sono rari. Qui infatti i balletti sono più brevi ed inseriti negli spettacoli di opera, operette o all’interno di produzioni musicali.

² Jane Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, V&A Publishing, Londra, 2010, p. 15

³ Isadora Duncan, citazione, <http://www.wstoriadellarte.eu/new/musica-e-spettacolo/isadora-duncan>

Alla fine del secolo, l'ascesa del balletto nei teatri popolari in tutta Europa crea nuove occasioni ed un nuovo pubblico così Diaghilev può approfittarne per diffondere il suo nuovo concetto di impresa artistica.

Per poter comprendere l'evoluzione accaduta, si noti come nel periodo tra il 1830 e il 1850 si sviluppi in Francia il balletto romantico che porta in scena rappresentazioni di un mondo arcadico di comunità rurali idealizzate e di luoghi esotici. Si introduce così un tema che affascina con il mistero dell'ultraterreno e dell'esotico il pubblico europeo durante tutto il secolo ed uno stile che può essere definito balletto post-romantico.

Nel 1880, il ballo-grande italiano che abbandona i temi mitologici e religiosi a favore della celebrazione del progresso, diviene estremamente popolare in tutta Europa ed in America. Esempio tra tutti, il balletto di Luigi Manzotti su musica di Romualdo Marenco *Excelsior*, spettacolo che illustra il progresso della scienza e della civiltà che nel 1881 viene acclamato a livello internazionale come rappresentazione dei fermenti di rinnovamento e desideri di scoperte di quel secolo.

Il successo commerciale che il ballo-grande italiano ottiene a Parigi è maggiore di quanto poi i Balletti Russi, pur ispirandosi anche ad esso, abbiano mai avuto nel corso della loro storia. Solo *Excelsior* viene rappresentato in più di 500 occasioni, mentre per oltre vent'anni i Balletti Russi mettono in scena meno di 300 spettacoli nella *Ville Lumière*, tuttavia i Balletti Russi hanno un impatto molto più duraturo nella cultura artistica.

Un'altra grande novità è che mentre in Francia e in Inghilterra i ruoli maschili vengono ancora interpretati da ballerine mascherate, gli italiani iniziano a portare in scena danzatori, tra cui Enrico Cecchetti che diviene successivamente maestro di

danza per i Balletti Russi. In questo nuovo contesto i ballerini assumono spesso ruoli di natura esotica, molto più simili a quelli impersonati in seguito da Vaslav Nijinskij per i Balletti Russi. Contemporaneamente, viene anche perfezionata la tecnica artistica sulle punte in gesso per le ballerine.

In Russia entrambi i generi, il ballo maschile e le scarpette da punta femminili, hanno un forte impatto sul lavoro dei Balletti Imperiali, con Marius Petipa come maestro e coreografo. Egli rinnova questa compagnia di danza che diventa rapidamente la migliore sulla scena dell'epoca. Nonostante ciò, per i ballerini non è ancora possibile avere sia una carriera internazionale che appartenere ad una compagnia fissa poiché le grandi imprese artistiche si stabiliscono in un unico specifico teatro e solo singoli ballerini riescono ad intraprendere *tournee* estere. Ciò avviene fino all'arrivo dei Balletti Russi.⁴

I Balletti Russi vengono fondati nel 1911 e propongono una forma di balletto rivoluzionaria per l'epoca, in cui tutte le arti concorrono insieme alla realizzazione espressiva dell'opera.

La sede della compagnia è Parigi, centro culturale e artistico dell'epoca, ma questi artisti si fanno conoscere anche al di fuori della Francia e dell'Europa grazie a diverse *tournee* di successo in cui per vent'anni conquistano il pubblico ed influenzano la moda e le tendenze.⁵

Diaghilev con le sue rappresentazioni, riesce a far conoscere e ad amare l'opera ed il balletto russo ad un vasto pubblico riportando la danza alla culturalmente elevata posizione originaria che aveva perso da ormai mezzo secolo.

⁴ Jane Pritchard, cit. p.30

⁵ Ibidem ivi p. 11

In questo periodo Igor Stravinskij afferma: “I Balletti Russi sono la creazione di Diaghilev e dei suoi collaboratori. Nulla di questo genere è mai esistito prima di lui ed è a lui che dobbiamo il recente sviluppo dell’arte coreografica nel mondo intero.”⁶ Con abilità imprenditoriale, Diaghilev si dedica alla produzione e promozione della danza quando comprende che essa è il mezzo più conveniente per riunire in un unico spettacolo le arti che ama, in particolare la musica e la pittura, considerando anche il fatto che uno spettacolo di balletto risulta meno costoso ed impegnativo di una produzione di opera lirica.

In questo suo nuovo progetto egli raggruppa persone provenienti da diverse discipline artistiche credendo fortemente nell’unità delle arti, concetto espresso già a metà del 1800 dal famoso compositore e teorico di teatro tedesco Richard Wagner secondo il quale nel teatro le arti possono e necessitano di unirsi in un’unica espressione collaborando alla riuscita dello spettacolo.⁷

Grazie ai Balletti Russi si sviluppano novità straordinarie in ogni campo, le innovative scenografie e i creativi costumi per gli spettacoli infondono forti emozioni grazie alla suggestiva atmosfera scenica così ottenuta.

I principali artefici di questa trasformazione sono Alexander Benois e Leon Bakst che, lavorando sotto la direzione di Diaghilev, ideano scenografie e costumi che rappresentano in chiave stilizzata il mondo epico slavo.

L’intento iniziale di Diaghilev è di esportare il tecnicismo e l’arte russa nell’Europa occidentale, ma in seguito unendo la sua genialità con quella degli artisti europei crea un’*équipe* composta dalle più importanti figure artistiche dell’epoca.

⁶ Igor Stravinsky, *The Diaghilev I knew - The Atlantic Monthly*, Boston, novembre 1953

⁷Richard Wagner, *L’opera d’arte dell’avvenire*, Rizzoli, Milano, 1963

Facendo suo il concetto di unità delle arti, Diaghilev invita alcuni famosi pittori da cavalletto suoi contemporanei a collaborare con il teatro, in una nuova veste di scenografi ottenendo così inaspettati e sorprendenti risultati.

Infatti, essi elaborano, tramite questa nuova idea di scenografia, da un lato la scena astratta e dall'altro la stilizzazione pittorica senza l'illusione della terza dimensione della profondità.

Lo spettacolo diventa un "quadro in movimento", un interessante insieme di arti figurative, musicali, balletto e colore.⁸

A questo proposito, un articolo del 1914 della rivista *Tatler* osserva come i Balletti Russi sconvolgano tutte le idee tradizionali riguardo al balletto e alla pantomima, sostenendo che il loro intento principale risieda nei loro "scenari straordinari, abiti ancora più straordinari, le più straordinarie combinazioni cromatiche, le danze di Karsavina, Nijinski e Bolm, una comprensione dell'arte al di là di noi - noi, cresciuti nella convinzione che il balletto significasse una serie di posture sgradevoli, di gesti piuttosto stupidi e di una gamba troppo muscolosa."⁹

Inizialmente Diaghilev cerca di riprodurre quegli elementi teatrali spettacolari tanto amati nei teatri imperiali. Durante la sua prima stagione, infatti, egli convoca a Parigi il grande macchinista teatrale russo Carl Waltz per assicurarsi che i suoi effetti speciali facessero parte delle sue scenografie: nella prima produzione dell'*Uccello di Fuoco* del 1910 l'uccello volò grazie a dei fili collegati alle travi del teatro ed i cavalieri montarono veramente a cavallo. Questi effetti così elaborati presto

⁸ Alston Purvis, *The Ballets Russes and the Art of Design*, The Monacelli Press, New York, 2009

⁹ *The Russian influence on English Art, Tatler*, 2 dicembre 1914

vengono però ritenuti non necessari e vengono così privilegiate le scene create da artisti dell'epoca.¹⁰

Tra i pittori che partecipano al lavoro dei Balletti Russi successivamente a Benois e Bakst che si occupano della direzione artistica delle opere, ci sono importanti esponenti del tempo come Georges Braque, Henri Matisse, Giorgio De Chirico, Pablo Picasso ed altri ancora.

Picasso nel luglio del 1916, quando il suo dipinto *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* viene presentato per la prima volta al pubblico al *Salon D'Antin*, accetta di progettare per i Balletti Russi scenografia e costumi dello spettacolo *Parade* di Jean Cocteau e Erik Satie. Il pittore continua poi a lavorare per Diaghilev fino al 1924.¹¹

Per quanto riguarda il corpo di ballo, esso comprende i migliori danzatori del teatro Bolshoi di Mosca e del teatro Marinskij di San Pietroburgo, tra i coreografi collaborano Michel Fokine e George Balanchine e tra i ballerini più famosi ci sono Anna Pavlova e Vladislav Nijinsky.

Diaghilev si avvale inoltre di compositori tra i più famosi dell'epoca tra cui: i russi Sergei Prokofiev ed in particolare Igor Stravinskij, scoperto dallo stesso Diaghilev che gli aprì così la strada per il successo futuro, il tedesco Richard Strauss ed il francese Claude Debussy.

In un periodo storico di forte espansione coloniale per l'Europa, il mondo artistico subisce un'intensa influenza dell'esotico fascino dell'oriente ed anche il repertorio

¹⁰ Jane Pritchard, cit. p 55

¹¹ Ibidem ivi p 9

dei *Balletti Russi* ne fu spesso ispirato, si pensi ad esempio all'opera del 1910, *Shérazade*, che metteva in scena il magnifico immaginario delle *Mille e una notte*.¹²

La vasta produzione della compagnia può essere suddivisa in due periodi, un primo atto dal 1909 al 1913 ed un secondo dal 1914 al 1929.¹³

I nuovi orizzonti aperti dai desideri di scoperta e novità del secolo portano anche I Balletti Russi, durante il ventennio della loro esistenza sulla scena, a viaggiare per il mondo esportando ovunque i loro spettacoli in a numerose *tourné* di successo.

Essi si spostano in treno ed in traghetto attraverso l'Europa e gli Stati Uniti, il Canada e l'America del sud.

Inoltre, i primi ballerini della compagnia assunti da Diaghilev provengono dal Balletto Imperiale Russo ed essi devono dunque viaggiare dalla Russia a Parigi. Questo viaggio in treno dista oltre 2000 chilometri ed i danzatori impiegano circa due giorni e mezzo di viaggio, cambiando treno sia a Varsavia che a Berlino.

Il primo ingaggio al di fuori dell'Europa avviene nel 1913 con la *tourné* in America latina. Il viaggio verso Rio de Janeiro dura tre settimane e Diaghilev, a causa della sua paura di attraversare l'oceano, non li accompagna. L' unica volta che mette piede fuori dall'Europa accade durante la Prima guerra mondiale, quando nel 1916 intraprende il viaggio di dieci giorni in nave da Bordeaux a New York. Questo accade poiché, a causa del conflitto, non riesce ad assicurarsi una stagione di spettacoli in Francia o in Gran Bretagna ed è dunque costretto a portare la sua compagnia negli Stati Uniti che non sono ancora entrati in guerra. In questo *tour*, i Balletti Russi si

¹² Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, *La Danza delle Avanguardie - Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, edizioni Skira, 2005, p. 276

¹³ *Ibidem* ivi pp. 257, 345

esibiscono in molte città attraversando tutta l'America del Nord, da New York a San Francisco.

Il loro modo di viaggiare li porta spesso a sfiorare il disastro. Ad esempio, la prima ballerina Lydia Sokolova racconta che, durante la *tournée* del 1917 in Sud America, mentre intraprendono il viaggio da Rio de Janeiro a San Paolo, attraverso le montagne della Mantiqueira, le scintille del motore del treno colpiscono il vagone aperto contenente le scenografie ed i costumi disegnati da Léon Bakst per *Le Spectre de la Rose* e *Cléopâtre*, incendiandoli. Il treno è costretto a fermarsi in mezzo alle montagne mentre i ballerini cercano di salvare dalle fiamme quello che ne rimane.

Un altro incidente accade alla danzatrice Sokolova e alla cantante Zoia Rosovska durante un viaggio di ritorno da Monte Carlo a Parigi nel 1921: dopo aver passato la notte in treno, le due si risvegliano all'alba e la cantante si rende conto che la sua collana è stata rubata. Durante la notte, un ladro aveva riempito il vagone di cloroformio e si era appropriato degli averi degli artisti.

Nel 1908 durante una *tournée* in Spagna, i Balletti Russi viaggiano con mezzi più rudimentali, molte esibizioni si svolgono in piccole città e queste prevedono l'attraversamento di terreni accidentati su cavalli e carretti. Le scenografie vengono ridotte per poter essere trasportate dagli stessi ballerini, mentre gli scenari più complessi vengono utilizzati solo nelle grandi città.

Sebbene il viaggio in treno sia il mezzo di trasporto dominante, dopo la Prima guerra mondiale, i voli di linea che collegano le varie città europee cominciano a diventare usuali. All'inizio degli anni '20 l'aeroporto Croydon Aerodome, vicino a Londra,

stabilisce regolari servizi passeggeri per Parigi, Rotterdam e Berlino così anche la compagnia comincia ad usufruirne semplificando i loro spostamenti.¹⁴

Diaghilev non è però il solo a promuovere i balletti di origine russa ad un nuovo pubblico, anzi, molti impresari si rivolgono a famosi ballerini di questa nazione. Anche Raoul Gunsbourg, direttore del Teatro dell'Opera di Monte Carlo dal 1893, si rende conto che molti russi passano l'estate sulla Riviera e gli conviene dunque soddisfare i loro gusti, così nel 1895 programma degli spettacoli con le stelle del Balletto Imperiale.

Durante la stagione dei Balletti Russi del 1910, molti impresari sono alla ricerca di nuove *star* ed offrono contratti molto più lunghi e più redditizi di quelli di Diaghilev. Lydia Lopokova, ballerina lanciata da Diaghilev, ad esempio, decide di abbandonare il suo impresario per intraprendere una carriera più vantaggiosa negli Stati Uniti.

Nel 1911 le capitali europee sembrano invase da ballerini russi, ma nonostante questo, proprio nello stesso anno Diaghilev ha ormai sconsolidato ed affermato la sua compagnia e ridotto così gran parte della competizione. Per il pubblico la qualità delle sue produzioni è superiore a quella di qualsiasi altro rivale.

Anche se altri impresari riescono attrarre i ballerini, non possiedono tuttavia la genialità e le caratteristiche innovative per poter valorizzare adeguatamente i loro talenti, perciò i balletti di Diaghilev vincono facilmente quando si tratta di musica, scenografie, costumi, coreografie e produzione complessiva.

Diaghilev a fine XIX secolo beneficia del rinnovamento di grandi teatri per fornire luoghi idonei per gli spettacoli della sua compagnia. Egli convince così il pubblico in

¹⁴ Jane Pritchard, cit - *Travel* di Kristian Volsing, pag 30.

Europa occidentale e in America che una serata dedicata alla danza è una prospettiva eccitante da non perdere. Le sue produzioni rendono il balletto un genere molto più vario ed accattivante, infatti egli è il creatore di innovativi balletti in cui gli elementi della scenografia, della danza e della musica si fondono insieme, stabilendo gli standard a cui le successive compagnie di tutto il mondo continuano ad aspirare.¹⁵

¹⁵ Jane Pritchard, cit, pp 56 – 57.

1.2 Léon Bakst

Léon Bakst è lo pseudonimo di Lev Scgmule Rozenberg, un artista russo che indirizza la sua arte soprattutto verso la pittura, la scenografia e l'illustrazione, è considerato oggi un disegnatore raffinato ed un ritrattista eccellente.

Nasce a Grodno nel 1866, città attualmente situata in Bielorussia, da una famiglia ebreo-ortodossa.

La sua formazione è diversificata, infatti prima egli frequenta l'Accademia di Belle Arti a San Pietroburgo ed in seguito vive per un lungo periodo a Parigi dove seguì le lezioni dell'Académie Julian.

A Parigi impara il francese e conosce il Simbolismo, e per mantenersi inizia a lavorare come illustratore di libri per bambini.¹⁶

Nel 1899, Sergej Diaghilev organizza a San Pietroburgo un'esposizione per pittori russi e finlandesi, si tratta della prima manifestazione della rivista e del gruppo d'avanguardia *Mir Iskusstva, Il Mondo dell'Arte*.

Questi artisti non riconoscono lo stile accademico, però ne apprezzano la raffinatezza dell'estetica. Essi si avvicinano all'Art Nouveau europea e al Simbolismo.

Bakst realizza diversi disegni per *Il mondo dell'arte*, grazie ai quali ottenne discreta fama.

Crea inoltre i ritratti di alcuni suoi colleghi: Sergej Diaghilev, Aleksandr Benois e sua moglie, Anna Kind, e la poetessa Zinaida Hippus. La sua principale qualità è di

¹⁶ Ettore Lo Gatto in *Enciclopedia Italiana, Léon Bakst*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1930, pp. 235-240

rappresentare attraverso la perfetta riproduzione dei volti anche l'anima e lo spirito del tempo.

Inizia a farsi conoscere come artista di teatro disegnando le scenografie per alcune tragedie greche, ma la sua fama cresce quando comincia a lavorare con Sergej Diaghilev come direttore artistico, scenografo e costumista per I Balletti Russi.

I suoi costumi sono sfavillanti, ma soprattutto in grado di valorizzare il movimento dei ballerini, egli crede infatti che il movimento non debba essere rinchiuso e stretto in un costume, ma che il corpo possa essere in grado di esprimere tutta la sua forza dinamica tramite la danza: il movimento stesso avvolto da un costume adeguato.

Per poterli creare e riuscire nel suo intento è importante fondere la danza, la musica, l'arte e la moda. Egli coniuga la raffinatezza del gusto francese con la tradizione popolare russa, rivelandosi un artista geniale nei contrasti.

I suoi costumi danno nuova vita alla bellezza della celebre ballerina Mathilde Kschessinska, sottolineano l'eleganza di Anna Pavlova e aiutano Ida Rubinstein a rappresentare, tra le molteplici produzioni, anche il personaggio scandaloso di Salomé (da *La tragédie de Salomé*, 1913) la cui prima versione viene addirittura vietata in Russia.

Nel 1909 Léon Bakst partecipa alla prima stagione dei *Balletti russi*, contribuendo al suo grandissimo successo. L'interesse di Bakst per il movimento, il nudo, i motivi orientali, la passione e l'erotismo raffinato diventano nuovi elementi dello stile della compagnia.

L'attrice inglese Ellen Terry scrive a proposito del suo utilizzo dei colori:

“Dicono che i Balletti Russi facciano appello intensamente e brutalmente ai sensi, e certamente in questo c'è del vero per quanto riguarda quei balletti per i quali lo

spirito guida sia l'artista Bakst. Il vecchio detto che vuole che non si possa vedere il bosco a causa degli alberi, lo si può prendere in prestito per questa critica. In certi balletti Bakst non si può vedere il colore a causa dei colori. Eppure, certe volte perfino Bakst contribuisce ad agevolare quell'impressione di visitazione divina che la persona di Nijinski produce".¹⁷

Nella compagnia Bakst assume quindi il ruolo di regista e direttore artistico, nonostante ogni decisione finale venisse presa da Diaghilev. Tra gli scenografi russi egli può godere della più alta considerazione grazie a produzioni trionfali, tra cui *Cleopatre, Sherazade, le Dieu Bleu* e *The Sleeping Princess* in cui ha stupito il pubblico con magnifici colori e la capacità di vestire e mostrare l'energia primordiale del corpo umano.¹⁸

Dalla prima stagione parigina dei Balletti Russi fino alla sua morte, Bakst si rivela un raffinato esperto nel campo del balletto, della moda e persino del design di interni. Egli accetta vari incarichi in Russia, Francia, Italia, Inghilterra e America, diventando così una celebrità internazionale e raggiungendo gli alti livelli dei luminari culturali del suo tempo.

Il primo spettacolo che realizza per i Balletti russi fu *Cleopatra*, la cui prima viene rappresentata a Parigi al Théâtre du Chatelet il 2 giugno 1909. È una sequenza di danze di culture diverse, di stampo orientale. Bakst condivide la rivisitazione simbolista delle culture antiche, ma senza imporre un'interpretazione idealistica.

Ascoltando le musiche create per questo balletto, a Bakst viene immediatamente in mente l'idea per le decorazioni:

¹⁷ Ellen Terry, *The Russian Ballet*, New York, 1913 - traduzione a cura di Isabella Bella, Il gatto e la luna editrice, Milano, 2015, pag. 30

¹⁸ Jane Pritchard, cit., p 104

“Ecco un tempio enorme, sulle rive del fiume Nilo, delle colonne, una giornata afosa, una folla di donne incantevoli dagli splendidi corpi”¹⁹

Da questa sua ispirazione nascono le scenografie, i costumi coloratissimi e gli elementi scenici illuminati di rosso e rosa.

Purtroppo, i costumi e le scene da lui ideate per *Cleopatra* andarono tutti distrutti a causa di un incendio avvenuto nel 1917 durante una *tournée* in Sud America.²⁰

Bakst si sente in sintonia con I Balletti russi e ne apprezza l'audacia della decorazione, la plasticità del gesto e la sensualità del corpo da loro proposta. In particolare, le sensazionali produzioni della prima stagione ispirano l'artista ad indagare sull'impatto emotivo che producono le insolite combinazioni di colori e a valutare il loro spettacolare effetto.

Nelle sue produzioni di Parigi, tra il 1909 e il 1914, Bakst modifica la mobilità del corpo umano, respinge la tradizionale nozione di costume teatrale come un travestimento ornamentale, sostenendo che “nessuno vuole più ascoltare, le persone vogliono solo guardare!”²¹ ponendo gli elementi pittorici come punto di riferimento fondamentale nei suoi spettacoli.

I disegni di Bakst hanno successo anche nel campo della moda, infatti egli vende i propri bozzetti allo stilista francese Paul Poiret e collabora per tre anni nell'atelier parigino di Jeanne Paquin. Egli diventa così un “legislatore della moda” nonostante la sua fama dipendesse principalmente dal suo successo come pittore ritrattista e scenografo.

¹⁹ Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, cit., pag. 322

²⁰ Ibidem

²¹ Jane Pritchard, cit - Leon Bakst, *O Sovrennom theatre*, Petersburgskaia gazeta, 21 gennaio 1914

Egli dipinge e scrive molto, ma sceglie di non elaborare una propria ideologia filosofica, la sua vita e la sua arte costituiscono un prisma che riflette i concetti del movimento simbolista.²²

Egli lancia la moda dei turbanti, dei pantaloni larghi e delle parrucche colorate ed ha talmente tanto successo sia in Europa che in America, che progetta di fondare una propria casa di moda di abiti, gioielli e di arredamento.

Purtroppo, questo non gli è possibile poiché muore a Parigi il 28 dicembre del 1924, all'età di 58 anni. Viene sepolto al cimitero di Batignolles, a Parigi.²³

²² Jane Pritchard, cit.p, 104 - 105

²³Ibidem

1.3 Alexander Benois

Aleksander Nikolaevič Benois è un influente artista russo, membro fondatore della rivista *Mir Iskusstva* assieme a Bakst e Diaghilev.

Egli è pittore, scrittore, disegnatore e librettista e lavora per i *Balletti Russi* come scenografo influenzando con il suo lavoro lo stile moderno del balletto e del palcoscenico.

Benois nasce a San Pietroburgo il 4 maggio 1870 da una famiglia di artisti e intellettuali, personaggi di rilievo nella Russia del XIX e dell'inizio del XX secolo: suo padre e suo fratello sono importanti architetti, un altro suo fratello pittore acquarellista noto e la sorella sposa il compositore Nikolai Tcherepnin.

La famiglia Benois ama molto l'arte, la musica ed il teatro, Alexandre ed i suoi fratelli frequentano fin da bambini corsi di disegno e musica e vengono sempre spronati ad eccellere nelle arti. La loro casa è piena di varie opere d'arte, possiedono addirittura un dipinto di Leonardo da Vinci che attualmente si trova al museo Hermitage ed è intitolato, infatti, *Madonna di Benois*.²⁴

Nelle intenzioni di Alexander Benois non c'è però una carriera nelle arti, infatti nel 1894 si laurea in giurisprudenza all'Università Imperiale di San Pietroburgo, ma nel 1897, mentre si trova a Versailles, dipinge una serie di acquerelli che vengono esposti nello stesso anno dal collezionista russo Pavel Tretyakov che cambia così il corso della vita di Benois.

²⁴ Scheijen Sjeng, *Diaghilev: A life*, Profile Books, Oxford, 2009, p 50

Sergej Diaghilev e Léon Bakst notano la sua bravura ed i tre si uniscono per fondare la rivista *Mir Iskusstva*, a cui Benois continua a dedicarsi durante i primi anni del 1900 scrivendo e pubblicando diverse monografie sull'arte russa del XIX secolo.²⁵ Nel 1901, il poliedrico artista viene nominato direttore scenico del Teatro Marijnskij di San Pietroburgo. Qui esordisce come scenografo allestendo il *Crepuscolo degli Dei* di Wagner nel 1902.

In seguito, nel 1907, firma costumi, scene, libretto e regia del balletto *Le Pavillon d'Armide*, coreografato dal ballerino Michel Fokine.

Si trasferisce poi a Parigi, dove lavora con Diaghilev e Bakst ai *Balletti russi* e ne diviene presto direttore artistico alternandosi a Bakst nella produzione delle opere. Il suo lavoro è innovativo, le sue scene e i suoi costumi per le produzioni di *Les Sylphides*, 1909, *Giselle*, 1910, e *Petrushka*, 1911, sono considerati tra i suoi maggiori trionfi.²⁶

Per *Petrushka* disegna le scene ed i costumi, ma firma anche i libretti e la regia. Le musiche sono di Igor Stravinskij e le coreografie di Michel Fokine, la prima viene messa in scena il 13 giugno 1911 al Theatre Chatelet di Parigi.

Nonostante Benois si occupi principalmente dei *Balletti russi*, collabora anche con altri teatri d'Europa e dal 1912 al 1915 lavora al Teatro d'Arte di Mosca.

Negli anni turbolenti seguenti dopo la Rivoluzione in Russia del 1917, Benois desidera preservare e proteggere i tesori artistici della Russia, accetta infatti

²⁵ Janet Kennedy, cit.

²⁶ Maria Signorelli, *Alessandro Benois, Enciclopedia dello spettacolo*, volume 2, Roma, 1954, Casa Editrice Le Maschere, pp. 258 – 259

l'incarico di capo curatore del museo Hermitage, posizione che mantiene dal 1918 fino a che non lascia definitivamente l'Unione Sovietica nel 1926.

L'anno successivo si stabilisce a Parigi dove lavora principalmente come scenografo assumendo nuovamente il ruolo di direttore artistico per i *Balletti Russi*.

Benois oltre a diventare così un celebre scenografo e costumista, è anche un pittore, illustratore, editore, un critico ed uno scrittore d'arte molto influente. Comincia a scrivere da molto giovane pubblicando diversi libri tra cui un manuale di storia dell'arte russa suddiviso in tre volumi ed un manuale di storia dell'arte di varie nazioni in venti volumi.

Benois per tutta la sua vita mantiene diversi contatti con una vasta rete di artisti, storici e critici di tutta Europa grazie ad un flusso costante di lettere. La sua eredità epistolare è infatti immensa. Egli inoltre registra meticolosamente le sue attività in dei diari, scrivendo elenchi di ciò che legge, degli spettacoli a cui assiste e disegnando schizzi di tutte le persone che attraversano la sua vita. Tutto ciò che l'artista produce viene realizzato con estrema cura e dedizione.

Al Museo di Stato Russo di San Pietroburgo è presente un archivio interamente dedicato a Benois che contiene migliaia di suoi oggetti ed opere tra cui manoscritti, disegni e dipinti e questa è solamente una piccola parte della sua produzione totale.²⁷

Benois non è però molto interessato alle nuove tendenze, egli respinge l'arte moderna definendo il Futurismo “un culto del vuoto, della tristezza, del nulla, del

²⁷ Scheijen Sjeng, cit., pp 50-51

quadrato nero nella cornice bianca [...]”²⁸ ed il Cubismo come "quella smorfia del nostro tempo"²⁹.

Nel 1955 pubblica infine le sue memorie.

Muore il 9 febbraio del 1960 a Parigi.³⁰

²⁸ Ibidem ivi p. 52

²⁹ Ibidem

³⁰ Lynn Garafola, *The Ballet Russe and its World*, Yale University Press, New Haven, CT 1999

1.4 Vaslav Nijinski

Vaclav Fomic Nizinskij, tradotto in Vaslav Nijinski, è un coreografo e ballerino ucraino di origine polacca.

Egli è considerato uno dei migliori ballerini della storia, famoso per i suoi virtuosismi e per le sue rappresentazioni intense e profonde.

Nijinski nasce a Kiev il 12 marzo 1890 da una famiglia di ballerini polacchi emigrati in Ucraina. Studia alla Scuola di Danza Imperiale di San Pietroburgo e si esibisce al teatro Mariinskij con un ruolo principale all'età di diciotto anni.

La svolta arriva grazie all'incontro con Sergej Diaghilev: essi non solo diventano amanti, ma Diaghilev si occupa inoltre della direzione della sua carriera artistica. Così, nella produzione del 1909 Nijinski insieme alla ballerina Anna Pavlova, diventano le *étoiles* dei Balletti Russi.³¹

Il coreografo Fokine esalta il talento di Nijinski in molteplici allestimenti e dal 1910 il ballerino inizia a lavorare definitivamente per i Balletti russi, dopo che nello stesso anno viene espulso dal teatro Marinskij a causa di uno scandalo omosessuale che lo vede protagonista.

Diaghilev comprende appieno il suo talento e lo sprona ad intraprendere anche la carriera di coreografo, Nijinski realizza così la produzione *L'après-midi d'un faune* (1912), balletto che interpretò indossando per la prima volta le calze a maglia, ideate da Bakst.

Altre sue importanti coreografie sono *Jeux* (1913) con musiche di Claude Debussy e *La Sagra della primavera* (1913) con musiche di Igor Stravinskij.

³¹ Scheijen Sjeng, cit. p. 172

Nei suoi spettacoli, Nijinski introduce molteplici innovazioni che lo portano a prendere le distanze dal tradizionale balletto di quel tempo: i suoi movimenti sono forti ed emotivamente intensi, spesso nascondono significati erotici, creano scompiglio e scandalo, ma nonostante tutto ciò i suoi spettacoli ottengono sempre un buon successo.

Una capacità particolare di questo ballerino è quella di riuscire a proiettare, qualsiasi sia il ruolo che interpreta, le emozioni interiori con grande spontaneità, ma allo stesso tempo in modo consapevole e ponderato.

Riguardo alle sue doti di danzatore l'attrice inglese Ellen Terry scrive:

“Non dobbiamo sminuirlo ammirandolo solo per i suoi balzi e salti miracolosamente agili. Come ho detto all'inizio la danza non è solo sauterie. Probabilmente nella danza degli antichi la sauterie non c'era per niente. Mi dicono che Nijinski sia stato molto influenzato dallo stile di danza di Isadora Duncan quando, anni fa, lei fece la sua comparsa a San Pietroburgo, e posso ben crederci, perché in lei si rivelava al suo meglio quello che era probabilmente l'obiettivo principale della danza religiosa – e tutte le danze antiche erano religiose – ovvero allenare il colpo fino a renderlo docile al ritmo dell'anima. Nei Balletti Russi ci sono molti giovani uomini che danzano in maniera eccellente coi loro corpi, anche se non sanno saltare tanto in alto quanto Nijinski, ma quello che distingue quest'ultimo dagli altri è il fatto che lui non danza solo col corpo ma con l'anima”³²

Lo scrittore francese M. Charles Méryel ne loda l'intensità del movimento:

³² Ellen Terry, cit., p. 25

“Non dovremmo partire lodandolo per la sua prodigiosa abilità fisica di abbandonare il terreno. Pensiamo prima al suo potere di evocare, attraverso un corpo umano in movimento, una sorta di bel sogno, al suo potere di soggiogare la sua apparenza materiale un modo da diventare una visitazione divina e quasi immateriale”.³³

La relazione personale e professionale di Nijinski con Diaghilev dura dal 1909 al 1913, nonostante i pettegolezzi della società e alcuni momenti difficili, finché Nijinski non decide di sposarsi e di porre dunque fine alla relazione.

Nel 1913 durante una tournée in America Latina a cui Diaghilev non prende parte a causa della sua fobia verso i viaggi transoceanici, Nijinski sposa a Buenos Aires la danzatrice e contessa ungherese Romola de Pulsky senza il consenso di Diaghilev, infatti una volta tornati a Parigi, vengono entrambi licenziati.

Nijinskij prova così a fondare una sua compagnia, ma fallisce a causa di alcuni problemi amministrativi.

In questo periodo, purtroppo, Nijinskij comincia a sviluppare una forma di demenza con manie persecutorie. Egli infatti teme immaginarie congiure degli altri ballerini e sospetta che lascino aperte le botole del palco perché lui ci cada dentro.

Nel 1919 ha un esaurimento nervoso tale da porre fine alla sua carriera, gli viene infatti diagnosticata la schizofrenia e sua moglie lo fa ricoverare in Svizzera.

Trascorre il resto della sua vita in diversi ospedali psichiatrici ed in questo periodo scrive i suoi *Diari*: tre quaderni di memorie e pensieri che esprimono il suo fragile equilibrio psicologico.

³³ Ellen Terry, cit., p. 27

“Io sono felice perché sono l’amore. Amo Dio e perciò sorrido a me stesso. La gente pensa che diventerò pazzo e perderò la ragione, Nietzsche ha perso la ragione perché pensava troppo. Io non penso e perciò non posso impazzire. Il mio cranio è duro e solido. Nel balletto Sherazade, dove rappresento un negro ferito a morte, debbo rimanere in bilico sulla testa. Lo impersonavo bene e perciò il pubblico mi capiva. Ora esprimerò il sentimento e il pubblico mi capirà. Io conosco il pubblico perché l’ho studiato bene. Gli piace essere sbalordito, ma ben poco dell’Arte, e perciò si stupisce facilmente. Io so come sbalordire il pubblico e perciò sono sicuro del successo”³⁴

Muore il giorno 8 aprile 1950 in una clinica londinese.

³⁴ Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, cit., p. 250.

CAPITOLO 2

2.1 Sergeij Diaghilev: l'uomo e l'impresario

Sergeij Pavlovich Diaghilev nasce il 31 marzo 1872 nella città russa Selishchi, considerata allora parte del governatorato di Novgorod. La sua famiglia è di origine aristocratica, suo padre Pavel Pavlovich è un colonnello di cavalleria, ma la ricchezza familiare proviene principalmente dalle distillerie di vodka di loro proprietà.

Alla morte della madre, suo padre si risposa con una giovane artista, Elena Valerianovna Panaeva, la quale si affeziona molto a Diaghilev e diventa per lui una grande fonte di ispirazione.

La famiglia possiede una casa a Perm, un appartamento a San Pietroburgo ed una tenuta di campagna a Bikbarda. Purtroppo però nel 1890 sono costretti a dichiarare bancarotta a causa del loro stile di vita che da troppo tempo è al di sopra delle loro possibilità economiche, così, Sergeij è costretto a sostenere la famiglia grazie all'eredità lasciategli da sua madre.³⁵

Dopo aver preso il diploma al liceo di Perm, Diaghilev si trasferisce per studiare alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di San Pietroburgo. Subito dopo decide però di iscriversi al Conservatorio dove studia canto e musica, due passioni che gli aveva trasmesso la sua matrigna.

Nel 1892 si diploma, ma deve abbandonare i suoi sogni di compositore poiché il suo professore Nikolai Rimsky Korsakov non lo giudica abbastanza talentuoso per la musica.

³⁵ Scheijen Sjeng, cit., pp. 9-10

Durante il periodo universitario, suo cugino Dimitri Filosofov lo introduce ad un gruppo di appassionati d'arte chiamato *The Nevsky Pickwickians*, di cui fanno parte Alexandre Benois, Walter Nouvel, Konstantin Somov e Léon Bakst.

Nonostante Diaghilev non venga immediatamente accettato dal gruppo, Benois lo aiuta ad ampliare la sua conoscenza dell'arte russa ed occidentale. Questi studi diventano la sua nuova ossessione, tanto da indurlo a viaggiare anche all'estero per poterli approfondire. Grazie a questo suo impegno si merita il rispetto ed il riconoscimento del gruppo e viene finalmente accettato come membro a tutti gli effetti.

Con il sostengo finanziario di Savva Mamontov, direttore della Russian Private Opera Company, e della principessa Maria Tenisheva, il gruppo fonda la rivista *Mir Iskusstva, Il mondo dell'arte*.

Nel 1899 Diaghilev diviene assistente del principe Sergeij Mikhavlovich Volkonsky, il quale assume la direzione di tutti i teatri imperiali di cui Diaghilev ne diventa presto il responsabile di produzione per l'anno 1900. Grazie a questa carica egli riesce a coinvolgere nei suoi progetti i suoi amici più stretti: Léon Bakst e Alexandre Benois.³⁶

Tra il 1900 e il 1901 Volkonsky affida a Diaghilev la creazione del balletto *Sylvia*, di Léo Delibes. Egli, assieme a Benois, elabora un piano di produzione che impressiona negativamente il personale consolidato dei Teatri Imperiali che ha opinioni completamente differenti. Diaghilev, poiché non accetta le modifiche del personale

³⁶ Jane Pritchard, cit., p. 15

e rifiuta categoricamente il loro metodo, viene licenziato rimanendo così disonorato agli occhi della nobiltà.

Ad oggi si ritiene che la causa di questo conflitto non siano solo differenze di opinioni, ma che sia principalmente tutto nato a causa dell'omosessualità di Diaghilev che non è ben vista dal personale dei teatri. Tuttavia, la sua omosessualità era già nota da tempo, ben prima che iniziasse a lavorare per i Teatri Imperiali.

Diaghilev comunque desidera lasciare un segno nel mondo delle arti come ricercatore, critico, editore ed organizzatore di mostre, le sue capacità lo portano a proporsi nel 1901 per una carica pubblica nel ruolo di riorganizzatore delle gallerie d'arte russe. Questa decisione spetta allo zar, ma proprio nel momento in cui la reputazione di Diaghilev è in ascesa e potrebbe fargli ottenere i favori della corte, la Rivoluzione russa del 1905 è in agguato e porta così al fallimento dei suoi progetti.³⁷ Già dall'estate del 1904, infatti, le tensioni politiche in Russia aumentano, in particolare dopo l'assassinio del ministro degli Interni, Vyacheslav Von Plehve nel luglio 1904.

A dicembre dello stesso anno lo zar pubblica un manifesto che promette alcune riforme politiche e questo provoca diversi scioperi dei lavoratori in alcune fabbriche. La rivolta nasce dalla repressione da parte dell'esercito della manifestazione pacifica degli operai di San Pietroburgo. Da allora in poi in Russia vi è un'*escalation* di violenza durante tutto il 1905.

³⁷ Jane Pritchard, cit., p. 16

Lo zar Nicola II diviene il bersaglio della crescente opposizione politica e all'inizio di ottobre scoppia uno sciopero generale in tutto il paese, al quale partecipano anche i ballerini dei teatri imperiali.

Diaghilev, che si trova a San Pietroburgo, descrive così l'atmosfera:

“Non siate arrabbiati per il mio silenzio. È impossibile descrivere cosa sta succedendo qui: siamo chiusi da tutte le parti, nel buio completo, non ci sono farmacisti, tram, giornali, telefoni o telegrafi e aspettiamo le mitragliatrici!”³⁸

Lo zar vuole stabilire una dittatura militare affidando le redini di essa a suo zio, ma quest'ultimo si rifiuta e così Nicola II è costretto a firmare un manifesto proposto dall' ex ministro Vitte che concede alcune tra le libertà fondamentali di un popolo: libertà di coscienza, di parola e inviolabilità della persona. San Pietroburgo esplode così in festa.

Nonostante queste agitazioni politiche, nella primavera del 1905 Diaghilev, dopo aver viaggiato per tutta la Russia alla ricerca di capolavori nascosti dell'arte russa, riesce ad organizzare una grande mostra di ritratti presso il Palazzo Tauride di San Pietroburgo.

Durante il banchetto di gala di inaugurazione di questa splendida mostra, Diaghilev pronuncia il suo discorso che ha intitolato in modo provocatorio: “L'ora della resa dei conti” in cui fa chiaro riferimento ai gravi disordini politici e alla loro estrema violenza. Diaghilev conclude infatti:

“Stiamo assistendo al più grande momento storico della resa dei conti, delle cose che giungono alla fine nel nome di una nuova sconosciuta cultura - una che creeremo

³⁸Scheijen Sjeng, cit. - Lettera a Benois 16 Ottobre 1905, Profile books, 2009, pp. 3-5

per noi ma che ci spazzerà via... Alzo il mio calice... ai nuovi ordini di una nuova estetica. L'unico desiderio che io, un incorreggibile edonista, posso esprimere, è che l'imminente lotta non dovrebbe danneggiare le doti della vita, e che la morte dovrebbe essere bella e illuminante come la risurrezione."³⁹

Questo suo allestimento è riconosciuto come un importante punto di riferimento dell'arte e dell'identità russa ed ha talmente tanto successo che alla sua conclusione Diaghilev è preoccupato di come potrà ottenere un risultato altrettanto grandioso, specialmente con la crisi politica in corso.

Tuttavia, in questo periodo la Russia è sempre più dipendente dai prestiti francesi e quindi mantenere buone relazioni franco-russe è di importanza cruciale. È dunque essenziale guadagnare ed aumentare la fiducia dei francesi dopo il disastro della guerra russo-giapponese e ai conflitti del 1905: il governo russo è così disposto a sostenere iniziative culturali a Parigi, per promuovere un'immagine positiva del Paese.

Diaghilev è consapevole delle opportunità che questa situazione può offrire, ma sa anche che possono anche esserci delle tensioni, infatti scrive così al compositore russo Rimsky Korsakov:

“Non dimenticare che devo convincere il Gran Duca Vladimir che la nostra impresa sarà utile da un punto di vista nazionale e il ministro della finanza che sarà redditizio dal punto di vista economico”⁴⁰.

Nel 1906 a Diaghilev viene l'idea di allestire una grande mostra di pittura russa come parte del nuovo *Salon D'Automne* a Parigi. Questo per lui rappresenta un modo

³⁹ Jane Pritchard, cit. - *Serge Diaghilev and the strange birth of the Ballets Russes*, Geoffrey Marsh, p. 15

⁴⁰ Jane Pritchard, cit, p. 21

conveniente di occupare il tempo, intrecciare nuovi contatti e promuovere la sua reputazione nella speranza che nel frattempo la situazione politica ed economica nel suo Paese migliori.

Egli non si reca direttamente a Parigi, ma intraprende con il suo nuovo fidanzato, Aleksey Mavrin, un *tour* del Mediterraneo, per poi arrivare a Parigi verso la fine maggio.

Durante questo viaggio, assiste alle IV Olimpiadi che si tengono allo Stadio Panathenian di Atene dal 22 aprile al 2 maggio 1906. Come ogni sofisticato personaggio russo della sua generazione, Diaghilev è molto affascinato ed influenzato dalla cultura greca antica.

Una volta arrivato a Parigi, il suo obiettivo principale è quello di assicurarsi una sezione russa al *Salon d'Automne*. Alla fine di maggio incontra gli organizzatori e insieme decidono che egli avrebbe organizzato una mostra di arte russa degli ultimi due secoli. Il 2 giugno stila una lista di artisti e si assume il difficile compito di organizzare il recupero ed il trasporto di 750 opere che deve avvenire in 15 settimane, in tempo per l'inaugurazione di ottobre.

Anche questa mostra si rivela un grande successo e l'accoglienza positiva della critica giustifica pienamente il nuovo incarico di Diaghilev alla promozione della cultura russa all'estero.

Inizia così il suo coinvolgimento con la Francia, grazie anche all'incontro con la ricca contessa Greffuhle, grande appassionata di arte. Ella, impressionata dalla conoscenza di Diaghilev della musica russa, allora ancora poco nota in Francia, si offre di sostenere economicamente una serie di concerti all'Opera di Parigi, considerata all'epoca la sede più prestigiosa d'Europa.

Nel maggio del 1907 Diaghilev presenta quindi cinque concerti che vengono apprezzati anche grazie alla presenza del famoso cantante basso russo Fyodor Chaliapin.⁴¹

L'anno seguente, sempre all' Opera di Parigi, dirige una produzione lirica di Boris Godunov.

Il trasferimento nella capitale francese diventa l'occasione per sfuggire alle turbolenze e al caos della rivoluzione politica in Russia e per godere delle opportunità culturali, estetiche e sessuali di una città moderna che traspira decadenza in tutti gli aspetti della vita. Ancora più importante, Parigi fornisce una nuova e potenzialmente redditizia piattaforma per le idee innovative di imprenditorialità culturale di Diaghilev; se nel 1906 la sua attenzione si era concentrata sulla pittura russa e se nel 1907 si rivolge alla musica e all'opera del suo Paese, egli è anche consapevole del potenziale del Balletto Imperiale Russo. Diaghilev esprime infatti così il suo pensiero a riguardo: "Da opera a balletto è solo un passo. A quel tempo c'erano più di 400 ballerini sull'elenco dei teatri imperiali. Avevano tutti un ottimo allenamento e ballavano i tradizionali balletti classici ... Tutti questi balletti mi erano molto familiari, essendo stato legato al regista dei teatri imperiali per circa due anni."⁴²

Egli inizia a pensare al balletto come un nuovo modo per portare diverse culture e forme d'arte in tutta Europa e oltre ai suoi confini. Tale è la sua energia creativa che in 28 mesi fonda una delle compagnie di danza più famose ed influenti della storia.

⁴¹ Jane Pritchard, cit., pp. 20-21

⁴² Scheijen Sjeng, cit., p. 176

Spostando le sue attività a Parigi e in seguito in altre località dell'Europa occidentale, riesce ad evitare la paralisi economica russa e a costruire i suoi proficui contatti.

Nel marzo del 1909 però, lo zar improvvisamente ritira il suo sostegno finanziario lasciando Diaghilev in grosse difficoltà economiche. Egli dimostra anche in questo frangente una forte volontà di seguire la sua ambizione: già ad aprile riunisce e prepara dei ballerini a San Pietroburgo informando il suo finanziatore a Parigi con un telegramma del cambiamento di programma:

“No Opera quest'anno. Sto portando una brillante compagnia di balletto, ottanta tra i più forti e migliori solisti, 15 spettacoli. Il repertorio può essere ingrandito. Tre balletti per programma. Inizia la grande pubblicità”⁴³

Piuttosto che arrendersi, Diaghilev prosegue anche a costo di abbandonare l'opera concentrandosi sul balletto, che risulta essere molto più economico in quel periodo turbolento.

Diaghilev brucia i ponti con la Russia e capisce che l'unica strada che gli è rimasta aperta è quella di sviluppare un modello economico “misto” basato su un'operazione commerciale combinata a sussidi di ricchi sostenitori.⁴⁴

Nascono così i Balletti Russi e durante questa loro prima stagione Diaghilev si vede costretto a spingersi troppo oltre finanziariamente, ma riesce ad evitare il tracollo finanziario grazie ad una buona negoziazione.

Due anni dopo, a seguito di cinque stagioni di spettacolo, egli può affermare di avere la sua compagnia, un eccellente cartellone autoprodotta, un nome in crescita,

⁴³Jane Peitchard, cit., p. 24 - *Astruc Papers, telegram 6 April 1909*, Performing Art Section, New York Public Library

⁴⁴ Jane Pritchard, cit., p. 26

un pubblico appassionato ed il ballerino Nijinski affermato come una *star* internazionale.

I Balletti Russi non lo renderanno mai ricco, ma forniscono un'ottima piattaforma per le sue ambizioni, uno sbocco per il suo insieme unico di talenti e qualità ed una nuova famiglia su cui contare.

Il 19 maggio 1909 va in scena il loro primo spettacolo ed è un successo sensazionale. Assieme a Léon Bakst, Diaghilev sviluppa una nuova forma di balletto più complessa, con elementi scenici che si rivolgono ad un pubblico molto più vasto e non destinati al solo gusto dell'aristocrazia.

Il fascino dell'esotico di questi nuovi spettacoli influenza i pittori della corrente artistica *Les Fauves* e la nascente *Art Deco*.

In questo periodo Coco Chanel dichiara: "Diaghilev inventò la Russia per gli stranieri"⁴⁵.

Con i Balletti Russi collaborarono moltissimi importanti compositori, tra cui forse il più significativo è Igor Stravinsky.

Nel 1910 Diaghilev commissiona a Stravinsky il suo primo lavoro, *L'Uccello di Fuoco*, nel 1911 *Petrushka*, nel 1913 *Le Sacre du Printemps* ed altri ancora, fino ad arrivare a *Pulcinella* nel 1920 in cui si avvalsero anche della collaborazione di Picasso che disegna i costumi e la scenografia.⁴⁶

Alla fine del 1911, Diaghilev si sente abbastanza sicuro da prenotare il Teatro Narodni Dom di San Pietroburgo ed esibirvisi con i suoi Balletti Russi nella

⁴⁵ Rhonda K. Garelick, *Mademoiselle: Coco Chanel and the pulse of history*, Random House, 2014

⁴⁶ Gianluigi Passaro, *Il vento prima che soffi. Gli orizzonti dell'inconscio nel Sacre du printemps di Igor Stravinskij*. Edizioni Kappa, Roma, 2015

primavera del 1912 per competere a testa alta con il Balletto Imperiale della sua città natale. Sfortunatamente, nel momento cruciale il teatro viene colpito da un incendio. Diaghilev crede che questo avrebbe semplicemente ritardato il suo trionfale ritorno in patria, ma con gli avvenimenti politici accaduti in seguito i Balletti Russi non si esibiranno mai in Russia.

A gennaio e marzo del 1914 Diaghilev si reca a San Pietroburgo per brevi viaggi di lavoro, ma poi si dirige a Berlino per iniziare una *tournée* europea e sudamericana. A causa della Rivoluzione russa avvenuta nel 1917 egli decide di stabilirsi all'estero definitivamente, non tornerà così mai più nella sua patria.

Nei successivi 15 anni, fino alla sua morte nel 1929, i balletti russi continuano a fornirgli uno scopo di vita, uno status ed una fama che diventerà eterna.⁴⁷

Diaghilev nella sua compagnia assume un ruolo innovativo: diventa un vero e proprio impresario. Egli deve fare in modo che i Balletti Russi rimangano attivi ed operativi nel competitivo *business* dello spettacolo, per farlo si avvale di una vasta rete di contatti che egli si premura di mantenere nel tempo. Inoltre, sono di fondamentale importanza per la sopravvivenza economica dell'impresa le entrate del botteghino, ovvero il guadagno ottenuto dai biglietti venduti.

Diaghilev si impegna costantemente a raccogliere i fondi necessari per mantenere la compagnia e renderla competitiva. I suoi registri contabili mettono in evidenza la quotidiana sfida che egli deve affrontare per trovare delle sponsorizzazioni a causa della mancanza di finanziamenti governativi.

⁴⁷ Jane Pritchard, cit, p. 26

Mentre il teatro in Russia può contare su una forma di mecenatismo imperiale, lontano dalla sua patria Diaghilev deve riuscire ad assicurarsi prestiti e garanzie per portare avanti la sua impresa e organizzare così un gruppo di persone disposte a collaborare con lui.

Durante la Prima guerra mondiale, ad esempio, gli Stati Uniti giocano un ruolo chiave per il successo della compagnia, in quanto mettono a disposizione dei fondi per il mantenimento dei Balletti Russi.

Il supporto avviene anche in forma di denaro contante e a volte questo viene impiegato direttamente per l'assistenza medica dei ballerini.

Diaghilev ingaggia sempre nuovi artisti non solo per incoraggiare innovative produzioni, ma anche perché i talenti emergenti sono più economici di nomi già affermati. Gli artisti più famosi però, possono contribuire al successo dell'impresa come mecenati, come fa ad esempio la stilista Coco Chanel.

Per la compagnia il successo finanziario e quello artistico a volte possono non coincidere, come accade nel 1926 durante la rappresentazione di *Romeo e Giulietta* quando una spettacolare protesta dei surrealisti che accusano i Balletti Russi di creare arte per volere del capitalismo causa uno scandalo tale da attirare l'attenzione di un vasto pubblico aumentando notevolmente la vendita di biglietti.

Un cambiamento di scena a volte porta una nuova fonte di capitale, come quando la compagnia intraprende il primo viaggio a Londra nel 1911 per il gala di celebrazione dell'incoronazione del re Giorgio V. Grazie a questa partecipazione si eleva il profilo dell'impresa, alla prima di Londra assiste infatti Lady Ripon, la prima mecenate londinese di Diaghilev.

Altre signore dell'alta società formano un comitato di supporto per gli appassionati dei Balletti Russi tra cui la Principessa di Polignac, Lady Emerald Cunard, la Contessa Greffuhle e in seguito Lady Juliet Duff.

Diaghilev attira possibili finanziatori anche tra gli artisti facendo appello alla loro comune passione, ad esempio il direttore d'orchestra Sir Thomas Beecham diviene uno dei mecenati più importanti della società.

In seguito, l'impresario trova uno sponsor in Harold Sidney Harmsworth, visconte di Rothermere e magnate del giornale *Daily Mail*. Con lui negli anni Venti intraprende un diverso tipo di relazione mecenate-cliente, infatti egli non ha contatti diretti e personali con il visconte, ma deve lavorare duramente per assicurarsi il suo supporto finanziario. Per ottenerlo, mette in scena serate studiate appositamente per catturare la sua attenzione. Inoltre, Diaghilev incoraggia la stretta relazione di Rothermere con la ballerina Alice Nikitina nonostante sembri essere solo platonica, aumentando la presenza scenica e l'importanza del ruolo di questa danzatrice nella compagnia.

Diaghilev possiede un acume particolare nel riconoscere i probabili sostenitori ed un sesto senso che lo aiuta a decidere con quali di questi sia opportuno insistere, quando ed in che modo. Questo però rimane completamente sotto al suo controllo e alla sua influenza che la compagnia dopo la sua morte non è più in grado di gestire autonomamente le sue relazioni economiche e commerciali non riuscendo più a finanziarsi autonomamente.⁴⁸

⁴⁸ Jane Pritchard, cit., pp. 94-95

Nel 1921 Diaghilev porta in scena a Londra *The Sleeping Beauty*, produzione molto amata dal pubblico grazie ai meravigliosi costumi e ad un cast eccezionale, ma purtroppo finanziariamente si rivela un disastro.

Negli anni seguenti i Balletti Russi vengono giudicati troppo eleganti ed intellettuali, e ottengono sempre più difficilmente il successo strepitoso dei primi tempi, nonostante la presenza di coreografi d'eccezione come George Balanchine.

Con l'inizio del XX secolo viene sviluppato un nuovo approccio musicale che libera dagli schemi armonici rigidi e poco complessi, che ha un effetto liberatorio sul ritmo e che influenza anche il balletto. Diaghilev è un pioniere nell'adattare questi nuovi stili musicali al balletto moderno.

Durante tutta la sua vita, l'impresario viene fortemente influenzato sia dalle sue vicende sentimentali che dalla gestione dei Balletti Russi. Questi risultano essere due aspetti costantemente intrecciati e che si influenzano reciprocamente.

L'amante più famoso di Diaghilev è Nijinsky, tuttavia, secondo il ballerino Serge Lifar, di tutti i suoi amori è solo il successore di Nijinsky, Léonide Massine, che gli procura "tanti momenti di felicità e di angoscia"⁴⁹. Tra gli altri suoi amanti ci sono Anton Dolin, lo stesso Serge Lifar ed il segretario e librettista Boris Kochno.

Ironia della sorte, il suo ultimo *partner* sentimentale, il compositore e direttore d'orchestra Igor Markevitch sposa in seguito la figlia di Nijinsky.

Quando il ballerino Nijinskij si sposa nel 1913, Diaghilev lo caccia dai Balletti Russi.

⁴⁹ *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, Leslie Norton, McFarland & Co, 2004

Nijinsky in seguito torna ancora a ballare per la compagnia, ma il rapporto tra i due non viene più recuperato, anche perchè la bravura e la magia della danza di Nijinsky diminuisce moltissimo a causa dei suoi problemi psichiatrici.

L'ultimo loro incontro avviene quando ormai la mente del ballerino è compromessa tanto che non riesce nemmeno a riconoscere il suo vecchio amante.

Gli ultimi commenti di Nijinsky su Diaghilev ispirano una menzione nella poesia di

W.H. Auden *1 settembre 1939*:

“Le idiozie di partito più vacue
che gridano le Persone Importanti
non sono radicali come il nostro
desiderio: quel che il folle Nijinsky
ha scritto su Diaghilev
vale per il cuore di tutti;
chè ogni donna e ogni uomo
nutre nelle fibre l'errore
di bramare quel che non può avere,
non l'amore universale,
ma d'averne per sè solo ogni amore.”⁵⁰

Diaghilev è conosciuto come un uomo duro, a volte persino terrificante, Ninette de Valois dice che è troppo impaurita addirittura per guardarlo in faccia, George Balanchine racconta che egli porta un bastone durante le prove e lo sbatte per terra

⁵⁰ W.H Auden ,*1 Settembre 1939*, raccolta di poesie *An Other Time*, sezione *Poesie d'occasione*, 1940

con forza quando è arrabbiato, altri danzatori dicono che egli è capace di uccidere con uno sguardo o con un commento gelido.

Ma Sergeij Diaghilev è anche capace di grandezza d'animo, infatti nonostante i problemi finanziari che affronta durante il periodo della Prima guerra mondiale dona ciò che rimane dei suoi risparmi alla ballerina inglese Lydia Sokolova perché possa pagare l'assistenza medica alla figlia malata. Quando la ballerina Alicia Markova si unisce molto giovane ai Balletti Russi, Diaghilev le promette che si sarebbe preso cura di lei come una figlia e mantiene la parola data.

Ballerini come Alicia Markova, Tamara Karsavina, Serge Lifar e Lydia Sokolova ricordano Diaghilev con simpatia, come una figura paterna che mette le loro esigenze e quelle della compagnia al di sopra delle sue.

Durante tutta la sua vita, Diaghilev è perseguitato dal terrore di una morte per annegamento, infatti cerca sempre di evitare di viaggiare via mare, ed è per questo che non segue la compagnia nelle *tournées* transoceaniche.

Muore di diabete all'hotel Des Bains del Lido di Venezia il 19 agosto 1929 e viene sepolto sull'isola di San Michele, accanto alla tomba di Stravinsky. Coco Chanel si occupa di tutte le spese per le esequie.

La compagnia dopo la sua morte si scioglie, ma alcuni artisti continuano a portare per il mondo molti dei suoi lavori. Infatti gran parte dei membri dei Balletti Russi proseguono e mantengono lo stile artistico di Diaghilev, negli Stati Uniti con George Balanchine ed in Inghilterra, grazie a Ninette de Valois e Marie Rambert. Il ballerino e coreografo Serge Lifar fa rivivere la compagnia all'Opera di Parigi.

L'eredità di queste sperimentazioni ispira diverse nuove correnti artistiche, dal Futurismo al Bauhaus.

I Balletti Russi con la loro influenza hanno infatti un interessante impatto su diversi aspetti della vita: “L’effetto del gusto sul pubblico dei Ballets Russes di Diaghilev fu sensazionale e di vasta portata. Grazie a quello che ammiravano nelle sue produzioni la gente si vestì in maniera differente e adottò uno stile differente per l’arredamento e le decorazioni delle loro case. Nel lungo periodo, altre persone dovettero cambiare il loro modo di presentare il balletto (e anche l’opera, in una certa misura). E il suo esempio ispirò un’importante rinascita dell’arte della danza nell’occidente”⁵¹

Inizialmente, il principale cambiamento immediato riguarda la nuova percezione della danza da parte del pubblico. Viene reinterpretato il ruolo del ballerino, infatti dalla prima stagione del 1909 sono gli uomini ad attrarre maggiormente l’attenzione. In questa nuova prospettiva, la danza non è più considerata esclusivamente un mezzo per esprimere femminilità, ma si scopre un nuovo equilibrio tra l’espressione del maschile e del femminile.

Anche la figura delle ballerine si adatta alla nuova era e diventa più longilinea.

Questi nuovi danzatori diventano inoltre dei modelli per la moda, non solo grazie a Léon Bakst, ma molti altri stilisti si interessano a loro e al particolare stile dei Balletti Russi. Coco Chanel ne è infatti molto attratta ed il suo legame, anche se non precisamente documentato, è molto noto.

La moda contribuisce al balletto così come gli scenografi e i costumisti di Diaghilev influenzano la moda. Già dagli anni ’20 il loro impatto è evidente, ma in particolare negli anni ’60 vengono riscoperti tutti i loro costumi.

⁵¹ J.Percival, *The world of Diaghilev*, Herbert Press Limited, London, 1979, p.7

Nel 1967 Yves Saint Laurent, ad esempio, produce la sua iconica collezione russa intitolata per l'appunto "Ballets Russes – Opera" in cui è evidente l'influenza dei colori e dei costumi di Bakst e delle decorazioni di Henri Matisse. Il famoso stilista subisce talmente il fascino dei Balletti Russi che nel 1979 ripropone una nuova collezione dedicata a Diaghilev e a Picasso.

Nell'anno del centesimo anniversario della nascita dei Balletti Russi e del loro primo spettacolo a Parigi, il 2009, moltissimi stilisti creano collezioni a loro dedicate, tra questi John Galliano e Marc Jacobs.

Karl Lagerfeld sostiene che qualsiasi disegnatore del 1900 e degli inizi del 2000 non possa non essere ispirato dai Balletti Russi.

Inoltre, la compagnia viene celebrata in una vasta serie di mostre, sia durante la loro vita sia successivamente. Vengono anche spesso citati in riviste e giornali come icone di stile e alto esempio artistico.

L'artista britannica Laura Knight ottiene il raro permesso da Diaghilev di poter disegnare e dipingere dietro le quinte, nei camerini dei ballerini e dai palchetti del teatro durante le prove e le rappresentazioni. Ella, nel 1920, inaugura così una mostra a Londra in cui i Balletti Russi sono i protagonisti.

In seguito alla morte di Diaghilev vengono allestite diverse mostre per celebrare il suo lavoro. Tra le prime, l'esposizione di Londra della collezione e dei costumi di Serge Lifar. Queste esposizioni contribuiscono ad accrescere l'influenza e l'impatto dei Balletti Russi nel mondo.

Vengono inoltre messi in scena da altre compagnie i loro balletti già dai primi anni della loro esistenza. Questo accade perché i diritti di *copyright* sulle opere non vengono riconosciuti totalmente fino alla fine del XX secolo. Così, molte danze

vengono riproposte senza il permesso o la collaborazione dei creatori, tra le più frequentemente copiate ci sono quelle del coreografo Fokine, in particolare *Les Sylphides* e *Shéhérazade*. Addirittura, anche mentre Diaghilev è ancora in vita, alcune sue opere vengono ufficialmente presentate altrove senza il suo consenso, egli sembra non avere mai il totale possesso delle sue creazioni.

Dopo la sua morte nel 1929, le riproduzioni delle opere dei Balletti Russi sono inevitabilmente aumentate. Il mondo della danza con la sua scomparsa percepisce un grosso vuoto e, come conseguenza, molte delle compagnie nazionali e internazionali includono nel loro nome e nei loro Titoli proprio le parole "Balletti Russi".

I Balletti Russi di seconda generazione, comunque, invitano coreografi e ballerini della compagnia originale di Diaghilev affiancandoli a nuovi talenti.

Anche questa nuova compagnia, nata dalle ceneri dell'originale, intraprende *tournée* per il mondo ed arriva a toccare alcuni Paesi dove Diaghilev non aveva mai portato la sua impresa, ad esempio, l'Australia. I ballerini di Diaghilev portano nella nuova compagnia le scene ed i costumi ereditati dall'impresario.

A questi nuovi Balletti Russi si affiancano nuove compagnie nazionali che si vedono però costrette a portare in scena ballerini con standard eccezionali per poter reggere il confronto ed ottenere così l'interesse e l'approvazione di pubblico e critica.

In Gran Bretagna il coinvolgimento del mondo della danza con i Balletti Russi continua per mezzo secolo, infatti in questa nazione gli ex ballerini della compagnia Marie Rambert, Ninette de Valois, Alicia Markova e Anton Dolin, titolari di nuove compagnie, convocano altri ex colleghi a collaborare con loro, tra questi Tamara

Karsavina, Stanislas Idzikowski, Léon Woizikovsky, Lidia Sokolova, Lubov Tchernicheva e il regista di Diaghilev, Sergej Grigoriev.

Anche nel resto del mondo si mantiene un vivo interesse per il lavoro di Diaghilev. In Australia il Borovansky Ballet e in seguito l'Australian Ballet eseguono una selezione di opere dei Balletti Russi. Negli Stati Uniti viene fondato il Ballet Theatre, quello che oggi chiamiamo The American Ballet, e tra i primi coreografi sono presenti proprio Fokine e Massine. Le coreografie originali, mentre i loro autori sono in vita, vengono autorizzate alla riproduzione e si possono introdurre alcuni cambiamenti per poter adattare le danze ai nuovi ballerini e all'evoluzione dello stile.

Molti dei balletti vengono invece trasmessi senza autorizzazioni ufficiali da ballerino a ballerino, diventando così quasi delle copie distorte dell'originale.

Allo stesso tempo, in particolare dopo le aste del 1960 di oggetti e scene appartenute ai Balletti Russi, c'è il desiderio di riprodurre accuratamente le scenografie degli spettacoli.

Nel XXI secolo avviene un cambiamento che porta all'allontanamento dalle origini la rappresentazione delle opere. Anche alcune recenti produzioni russe introducono nuove interpretazioni, chiamandole comunque *Les Saisons Russes*, ovvero le stagioni russe.

Per quanto riguarda i compositori che avevano collaborato con i Balletti russi sotto la guida di Diaghilev, essi continuano a comporre per il balletto anche dopo la morte dell'impresario.

Stravinsky è famoso per aver composto per il coreografo Balanchine in America e Prokofiev crea tre interi balletti in Unione Sovietica, due dei quali, *Romeo e Giulietta*

e *Cenerentola*, sono oggi parte fondamentale del repertorio di quasi ogni compagnia di balletto.

La danza francese degli anni '30 e '50 trae ispirazione dal lavoro dei compositori francesi di Diaghilev, ad esempio, Henri Sauguet collabora a diversi progetti tra cui la colonna sonora di *Les Forains* del coreografo Roland Petit.

Allo stesso modo, molti scenografi di Diaghilev mantengono l'interesse per la danza ed il teatro accanto ad altre forme d'arte.

Matisse continua ad ideare scenografie e costumi per l'opera *Rouge et Noir* di Massine nel 1939 e André Derain produce scene teatrali per tutta la sua carriera lavorando con molti grandi coreografi del XX secolo.

Alexandre Benois rimane sempre attuale: le sue opere *Petrushka* e i classici rivisitati come *Giselle* e lo *Schiaccianoci* sono ancora nei cartelloni dei più grandi teatri mondiali.

Purtroppo, i Balletti Russi di Diaghilev non vengono mai filmati ufficialmente. Diaghilev infatti mette nei suoi contratti una clausola per vietare ai ballerini di esibirsi di fronte alle telecamere, perciò la mancanza di materiale cinematografico ha fatto sì che i produttori di documentari interessati alla compagnia utilizzassero registrazioni di balletti danzati da compagnie successive. Questo è un vero peccato dato il grande interesse ancora vivo verso le opere dei Balletti Russi.⁵²

⁵² Jane Pritchard, cit., pp. 187 - 202

CAPITOLO 3

3.1 *Shérazade*

L'opera dei Balletti Russi *Shérazade* viene messa in scena per la prima volta durante la seconda stagione estiva parigina della compagnia, precisamente il 4 giugno 1910 a Parigi al *Théâtre National de Opéra*,

Le musiche sono di Nikolai Rimsky – Korsakov, il libretto, le scene ed i costumi di Léon Bakst e le coreografie di Michel Fokine. È un'opera con un unico atto suddiviso in quattro quadri.

I protagonisti sono i ballerini Tamara Karsavina nel ruolo di Zobeide, Vaslav Nijinsky nel ruolo dello schiavo moro e Adolph Bolm nel ruolo del sultano Shariar.

Quest'opera è considerata un titolo particolarmente significativo per la produzione dei Balletti Russi, una sorta di manifesto in cui tutti gli elementi scenici ed artistici si fondono in un'unità perfetta. L'opera ottiene un successo straordinario e contribuisce ad una nuova concezione della struttura del balletto.

L'idea russa dell'oriente viene messa in scena in modo spettacolare; si noti però che essa è una visione personalizzata appartenente ad un immaginario collettivo di questa nazione. La musica in realtà è repertorio del genere folclorico russo e la coreografia non ha elementi orientali veri e propri. Questa visione viene rappresentata ai francesi che ne restano molto colpiti nonostante l'oriente a teatro non sia un tema nuovo, si pensi ad esempio alla versione francese dell'opera del 1906 di Giacomo Puccini *Madama Butterfly*.

La trama di *Shérazade* fa riferimento all'introduzione della prima storia della famosa raccolta di racconti orientali *Le mille e una notte* e viene descritta dalla critica come “storia di un harem di belle donne che usano l'assenza del loro signore e padrone

per indulgere in un'orgia di sesso di gruppo con una banda di negri muscolosi, che si conclude in un bagno di sangue di vendetta".⁵³

Tutto comincia alla corte del sultano Shariar che vuole mettere alla prova la sua favorita Zobeide valutandone la sua fedeltà. Il sultano finge di partire e di allontanarsi dalla corte per andare a caccia con il fratello, lasciando un eunuco di guardia al suo *harem*.

In assenza del sultano vengono aperte le porte della corte agli schiavi che si intrattengono con le donne dell'*harem*. Così, il sultano scopre anche la sua amata Zobeide tra le braccia di un bellissimo schiavo moro. Shariar, preso dall'ira e dalla gelosia, uccide tutti i presenti con la sua sciabola, risparmiando però la bella Zobeide. La ragazza preferisce morire piuttosto che rimanere in vita costantemente preda della gelosia del sultano e così si suicida con un pugnale.⁵⁴

La scelta di mettere in scena questo racconto è innovativa per quel periodo sia perché si riporta sul palcoscenico, dopo una pausa dalla fine del romanticismo, il tema *eros e thanatos* rappresentato dall'amore passionale e dalla fine violenta della protagonista e sia perché si affronta in maniera esplicita il tema dell'erotismo e della sessualità, incarnato soprattutto dallo schiavo d'oro Nijinsky.

Il ballerino riesce a rappresentare il carattere audace e selvaggio dello schiavo grazie alla sua abilità di interpretazione ed ai suoi movimenti sensuali, quasi felini.

Fra i tanti spettatori presenti alla prima del balletto vi è il poliedrico artista Jean Cocteau fondatore nel gennaio dell'anno precedente dell'omonima rivista di

⁵³ Sjeng Scheijen, cit, p. 204

⁵⁴ Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, cit. p. 276

letteratura *Shérazade*. Proprio su questa rivista egli, tre anni dopo, descriverà l'incredibile impatto emotivo ottenuto dal balletto sul pubblico dell'epoca.

Nelle sue *Memoire*, il coreografo Michel Fokine, coreografo ufficiale dei Balletti Russi, spiega che in quest'opera cerca di raggiungere l'unità di tutte le arti, creando una perfetta sintonia tra la danza, la musica, la scenografia ed i costumi. Egli desidera restituire alla danza quella potenza drammatica che dalla fine del Romanticismo si è ormai persa.

Fokine anziché scegliere una musica composta appositamente per il balletto decide di utilizzarne una già esistente tagliando le parti superflue per la creazione della danza. Infatti, prende dal poema sinfonico *Shérazade* di Nikolai Rimsky – Korsakov⁵⁵ solo tre dei quattro movimenti e utilizza il primo come *ouverture*, il secondo ed il quarto movimento come base per montare le coreografie.

Inoltre, egli adatta la danza alla narrazione della storia grazie all'inserimento di nuovi passi e di una nuova tecnica finalizzata a raccontare la trama. Prima di allora, è la storia a doversi adattare al balletto, vengono infatti privilegiati tecnica e virtuosismi a discapito del racconto. Fokine elimina anche la mimica tradizionale e convenzionale del balletto cercando di narrare la trama grazie a nuovi movimenti, all'intensa interpretazione dei ballerini e alla scenografia, riuscendo così a trasmettere al pubblico anche le emozioni ed i sentimenti dei protagonisti e non solo la pura sequenza narrativa.⁵⁶

⁵⁵ Nikolai Rimsky – Korsakov, compositore russo nato a Tichvin il 18 marzo 1844, membro del *Gruppo dei cinque*, cinque compositori di musica classica che dal 1860 danno origine ad un filone musicale tipico russo, distanziandosi dalla tradizione e dalle convenzioni dell'occidente.

⁵⁶ Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Brown, Little & company, Boston, 1961

Il corpo stesso del danzatore è essenziale per creare le sue coreografie, Fokine libera la parte superiore del corpo, ovvero il busto e le braccia, estendendo le linee per rafforzare l'espressività del corpo del ballerino.

Egli lavora in modo tale da trasmettere ad ogni singolo danzatore la sua tecnica innovativa, sostiene che "il tema, il periodo, e lo stile del balletto debba conformarsi al tempo e al luogo dell'azione scenica; che l'osservazione empirica e la ricerca debbano accompagnare l'atto della creazione; che l'espressività debba essere arginata direttamente dalla fedeltà alla natura"⁵⁷

Fokine matura il suo pensiero grazie alla sua indole curiosa che lo spinge ad intraprendere numerosi viaggi tra la Russia e l'Europa alla ricerca di nuove forme di danza⁵⁸, il risultato di queste trasferte è evidente nelle sue coreografie in cui riesce ad unire il classicismo al folklore russo.

Il momento più significativo che attira maggiormente l'attenzione è una danza erotica tra Zobeide ed il suo schiavo preferito, quindi tra Tamara Karsavina e Vaslav Nijinsky. Fokine e Bakst riescono a rendere il tema dell'erotico socialmente accettabile inserendolo nel contesto orientale. Questa è una tecnica già utilizzata dai pittori Eugène Delacroix e Jean-Auguste-Dominique Ingres, nei loro dipinti l'ambiente esotico riesce a fare da cornice ad una sessualità oscura che sarebbe stata impossibile rappresentare in un contesto classico.⁵⁹

Per quanto riguarda invece le scenografie, Léon Bakst fa costruire una grande tenda verde con decori colorati predisposta per incorniciare l'insieme della scena,

⁵⁷ Lynn Garafola, cit, p. 10

⁵⁸ Ibidem ivi p. 9

⁵⁹ Sjeng Scheijen, cit , pp. 202 - 204

completandola, per la creazione di questo sipario si fa aiutare dal pittore russo Valentin Aleksandrovič Serov.

Queste armonie di colori create dallo sfondo, insieme ai costumi oro e argento dei ballerini creano un forte stupore nel pubblico, incantandolo.

Bakst vuole essere originale, non imitare, ma portare in scena nuove ed audaci idee attraverso la magia del colore. Egli dichiara infatti: “Ho notato spesso che in ogni colore del prisma esiste una gradazione che a volte esprime la franchezza e la castità, a volte la sensualità e persino la bestialità, a volte l'orgoglio, a volte la disperazione. Questo può essere sentito e dato al pubblico dall'effetto che uno produce delle varie sfumature. Questo è quello che ho cercato di fare in Shérazade. Contro un verde lugubre metto un blu pieno di disperazione, per quanto paradossale possa sembrare”.⁶⁰

A proposito delle scenografie per Shérazade l'attrice Ellen Terry scrive: “In Shérazade tutto evoca violenza e orrore. Il palazzo di Bakst venne costruito per fini spaventosi; I suoi colori lo fanno vibrare sulle fondamenta, se pure avesse delle fondamenta”.⁶¹

I costumi ideati da Bakst richiamano chiaramente il tema dell'esotico, con pantaloni all'araba, sgargianti turbanti ed inserti color carne.

Abbandona quindi i costumi tradizionali delle ballerine, ovvero i tutù in tulle e, soprattutto, i corsetti che stringevano il busto e segnavano la figura a forma di clessidra, costringendo il corpo a limitare i movimenti.

⁶⁰Jane Pritchard, cit, p.105 - New York Tribune, intervista *Léon Bakst on the Modern Ballet. Art is strong when it is too young to be weakened by civilization; it is great enough to conquer when it is sincere – This is the faith of the artist who has expressed in line and color the gorgeous emotions of the Russian ballet*, 5 settembre 1915

⁶¹ Ellen Terry, cit p 46

Le coreografie di Fokine necessitano che i danzatori siano liberi sia nella parte inferiore delle gambe, ma anche nella parte superiore del busto e delle braccia.

Già con l'opera *Cléopâtre*, 2 giugno 1909, *Théâtre du Chatelet*, Parigi, Bakst scopre il corpo delle ballerine mostrando il ventre, la schiena e lasciando intravedere le gambe dagli ampi spacchi delle gonne.⁶²

L'apparente nudità di alcune parti del corpo ed i piedi scalzi dei ballerini creano lo sconcerto del pubblico.

Sicuramente Zobeide affascina con i suoi seducenti colori, ma non espone il corpo solo per un gusto erotico. Bakst considera infatti il corpo nudo come una totalità estetica la cui abilità artistica è stata a lungo mortificata dal peso dei costumi del teatro del diciannovesimo secolo. Come si legge nei suoi numerosi saggi sulla nudità in palcoscenico, Bakst vuole reinterpretare le antiche evocazioni della Grecia classica in cui la bellezza fisica di un corpo nudo viene esaltata ed artisticamente apprezzata. Egli loda la forma umana e vede il suo fascino nella tensione tra il visibile e l'invisibile, è ammaliato dalle visioni dell'oriente come luogo di desiderio e di consumo liberale, ma la sua non è mai una visione morbosa e volgare della nudità e della sessualità rappresentata a teatro.⁶³

Il copricapo di Shariar viene invece creato sulla base della corona del sovrano dell'Iran di fine Settecento Fat'h Ali Shah Qajarm, raffigurato in una delle miniature iraniane del XIX secolo acquistate da Michel Fokine in uno dei suoi viaggi nel Caucaso.⁶⁴

⁶² Lynn Garafola, cit, p. 10

⁶³ Jane Pritchard, cit. p. 104

⁶⁴ J.E.Bowl, Z.Tregolova, N.Rosticher, Giordano, *A Feast of Wonders, Serghei Diaghilev and the Ballets Russes*, Skira, Milano, 2009, p 73

Ad esclusione della corona, i costumi e le scenografie di Bakst riportano solo pochi elementi significativi di queste miniature, ma vi si ispira per il colore, utilizzando il blu, il verde ed il rosso accesi come elementi chiave delle scene e degli abiti. ⁶⁵

Al termine della prima i ballerini protagonisti vengono lodati per la loro bravura, ma la vera stella dello spettacolo è Leon Bakst, le sue scenografie così spettacolari ed i suoi costumi dai colori vibranti e l'utilizzo di stoffe e materiali pregiati conferiscono qualità al lavoro dando vita all'unità artistica ricercata da Diaghilev e dai suoi collaboratori. Diaghilev dopo l'esibizione definisce infatti Bakst "l'eroe del nostro balletto" ⁶⁶

Lo scenografo e costumista resta piacevolmente sorpreso del successo sensazionale della sua opera, scrive così a sua moglie: "Che successo ho avuto tra gli artisti (Vuillard, Bonnard, Seurat, [Jacques-Emile] Blanche e altri)! Seryozha mi ha abbracciato e baciato davanti a tutti e l'intero balletto è esploso in un applauso." ⁶⁷

In gioventù Bakst si confida con i suoi amici dicendo che il suo più grande desiderio è diventare l'artista più famoso del mondo e con la prima di *Shérazade* sembra che il suo sogno si stia avverando.

Lo scandalo ed il successo creato da quest'opera così innovativa e sensuale comporta inoltre che tutte le donne di Parigi, dopo aver assistito allo spettacolo, desiderano vestirsi da odalische. Così, i costumi di Bakst suscitano una forte influenza nel campo della moda e stilisti importanti come Paul Poiret vi si ispirano per le loro collezioni.

⁶⁵J.E.Bowl, Z.Tregoluva, N.Rosticher, Giordano, cit, p 74

⁶⁶ Sjeng Scheijen, cit, p. 204

⁶⁷ Ibidem

Bakst scrive ancora alla moglie: “Hai sentito parlare di Poiret, lo stilista? L'altro giorno mi ha offerto 12.000 franchi per dodici disegni di abiti alla moda”⁶⁸

Tutte le riviste di moda desiderano intervistare Bakst, la sua arte viene esposta in diverse gallerie e i suoi progetti per il balletto vengono acquistati dal *Musée des Arts decoratifs* di Parigi.

Attrici americane e francesi vogliono farsi disegnare abiti da lui e le eleganti *boutiques* parigine vendono stoffe simili a quelle utilizzate per *Shérazade*.

Diventano di gran moda tra le signore il turbante come accessorio da sera, gli inserti di perline colorate, l'utilizzo di veli e gli abiti dalle linee morbide, il tutto per evocare una magica visione dell'oriente. Queste tendenze si espandono in tutto il mondo e continueranno a diffondersi fino agli anni Venti.⁶⁹

La fama ed i grandi riconoscimenti ottenuti da Bakst creano un profondo risentimento nell'artista e collega Alexandre Benois. Quest'ultimo, nonostante avesse aiutato nella stesura del libretto, non ottiene alcun riconoscimento a riguardo.

Benois si trova a San Pietroburgo durante la prima dell'opera, ma una volta tornato, vedendo che Bakst viene riconosciuto come solo autore del balletto ne rimane sconcertato. Chiede così a Diaghilev una spiegazione, ma gli viene risposto: “Cosa vuoi? Dovevo dare qualcosa a Bakst. Tu hai il Pavillon d'Armide, quindi fagli avere *Schéhérazade*”⁷⁰.

⁶⁸ Sjeng Scheijen, cit, p. 204

⁶⁹ Alberto Testa, *I Grandi Balletti, Repertorio di Quattro Secoli del Teatro di Danza*, Gremese Editore, Roma 1991

⁷⁰ Sjeng Scheijen, cit, p. 205

Benois è talmente innervosito da questa situazione che lascia Parigi e si rifiuta di partecipare a quella stagione dei Balletti Russi.

Egli non può però contestare che l'idea di *Shérazade* sia stata concepita a Venezia da Diaghilev e Bakst e che il successo artistico sia, in primo luogo, merito di Bakst.

Ciò nonostante, è innegabile che Benois abbia collaborato al libretto, eppure non ne riceve alcun credito.

Benois non considera Bakst come un rivale, ma lo valuta da sempre come una figura minore, vedere che tra tutti, è proprio Bakst ad ottenere tutta questa fama lo irrita particolarmente.

E' possibile che questa situazione di tensione possa essere stata creata dallo stesso Diaghilev, che stanco delle sue idee conservatrici e più difficile da dominare, desidera spingere in disparte il suo vecchio amico Benois. Allo stesso tempo, Diaghilev spera che Benois alla fine ritorni in sé e voglia far parte dei progetti futuri superando la divergenza di opinioni.⁷¹

⁷¹ Sjeng Scheijen, cit, p. 205

CAPITOLO 4

4.1 Una compagnia di balletto al giorno d'oggi

Come si è visto, Diaghilev grazie al suo ingegno e alle sue abilità organizzative ed intuitive, all'inizio del 1900 riesce a fondare una delle più importanti compagnie di balletto del mondo.

Ad oggi, le modalità con cui una compagnia di danza riesce ad autoprodursi e mantenersi non sono poi cambiate così tanto.

Innanzitutto, bisogna partire dal presupposto che il balletto fa parte di quel grande insieme delle arti performative, ovvero del settore dello spettacolo dal vivo.

Con spettacolo dal vivo si intende qualsiasi manifestazione creativa volta a soddisfare le esigenze ed i gusti di un pubblico, gli spettatori, a cui viene presentata senza il supporto di oggetti materiali come CD, DVD o altri mezzi fisici adeguati alla riproduzione dell'evento.

In questo settore si collocano il teatro, la musica, la danza ed il circo. Questi ambiti sono accomunati da alcuni fattori: possono essere eseguiti da una o più persone – gli artisti, gli eventi avvengono in uno spazio definito come, ad esempio, il teatro, ma soprattutto sono rappresentazioni uniche ed irripetibili ed una volta che il consumatore – spettatore ne usufruisce, esse si esauriscono.⁷²

Per quando riguarda gli eventi di balletto, ad oggi in Italia possono essere prodotti dalle compagnie di danza o dagli enti lirici.

⁷² Pieremilio Ferrarese, *Lineamenti di report per le aziende di cultura*, Venezia, Cafoscarina, 2012

Una compagnia di balletto può essere una struttura o pubblica o privata ed ha accesso alle sovvenzioni pubbliche per potersi finanziare e realizzare i progetti artistici in programma.

I soggetti che lavorano all'interno di essa sono di vario genere: dai ballerini, ovvero gli artisti che salgono sul palcoscenico ed incarnano il mezzo artistico della compagnia, ad altre persone che non vanno in scena nel corso dello spettacolo, ma che lavorano alla riuscita dell'evento. Si tratta del direttore generale, il direttore artistico, il coreografo, il costumista, il regista, lo scenografo, il fonico, il tecnico – luci (*light-designer*), il direttore di palcoscenico, il macchinista, l'elettricista, il responsabile di produzione, il responsabile di promozione e di programmazione, l'ufficio stampa e comunicazione.

Queste figure possono però essere anche accorpate, non in tutte le compagnie sono infatti presenti queste singole figure professionali. Per esempio, il coreografo ed il regista possono coincidere in un'unica persona, un singolo può occuparsi di tutte le questioni amministrative e gestionali, il costumista può essere anche lo scenografo, oppure, nei balletti che non richiedono scenografia, la figura dello scenografo può anche non essere presente. Infatti, ad oggi gli spettacoli di danza contemporanea presentano quasi sempre solo effetti di luci e non una scenografia vera e propria.

Diaghilev, all'epoca dei Balletti Russi, accorpa diverse figure in una, lui stesso si occupa della gestione organizzativa ma anche di quella artistica, così come i suoi collaboratori Bakst e Benois sono sia scenografi che costumisti.

La quantità di persone presenti in una compagnia può dipendere dall'ammontare del *budget* a disposizione per il personale, dalla dimensione della compagnia stessa e dalla volontà di alcune persone di occuparsi di più incarichi.

Le risorse di compagnie meno famose saranno inferiori rispetto a quelle delle compagnie più note e già affermate nel settore da diversi anni.

Così come l'impresario Diaghilev nel XIX secolo deve assicurarsi le risorse necessarie per il mantenimento della sua compagnia, anche al giorno d'oggi vi è la stessa necessità, ma mentre i Balletti Russi si affidano a finanziamenti privati, le compagnie attuali possono contare anche su contributi pubblici.

Questa è la differenza sostanziale tra l'organizzazione della compagnia di Diaghilev e quella di una compagnia di danza attuale.

4.2 Le compagnie di danza in Italia - Categorie

Le compagnie di balletto in Italia vengono suddivise in cinque diverse categorie:

- Categoria A – Le compagnie professionali sovvenzionate: strutture in cui operano artisti professionali, ricevono sovvenzioni ministeriali e regionali con tempistiche triennali e devono versare in maniera regolare i contributi agli artisti che vi collaborano.
- Categoria A1 – Le compagnie professionali non sovvenzionate: esse producono eventi da un numero di anni non inferiore a cinque, devono versare ai propri artisti professionisti i contributi Enpals. Queste strutture però non ricevono sovvenzioni da parte del Ministero o dalla Regione.
- Categoria B – Le compagnie e I danz' autori giovani: producono e distribuiscono spettacoli da meno di cinque anni e vengono appoggiate da altre associazioni professionali oppure sono in procinto di aprire una loro posizione professionale.
- Categoria C – Le compagnie non professionali: sono composte da artisti non professionisti, dilettanti, che non hanno la matricola Enpals e non ricevono dunque i contributi. Esse hanno un'agibilità amatoriale.
- Categoria D – I coreografi ed i danz' autori professionisti indipendenti: si tratta di artisti professionisti che lavorano da almeno cinque anni realizzando coreografie per alcune compagnie professionali tramite contratto.⁷³

⁷³ Andrea Nanni e Arteven, *Registro della danza contemporanea e di ricerca del Veneto: monitoraggio 2006/2008*, Venezia, Regione del Veneto, 2009

4.3 La normativa di riferimento

4.3.1 Il Fondo Unico per lo Spettacolo

Le forme giuridiche più scelte da parte delle compagnie di danza in Italia sono le associazioni culturali e quelle sportivo dilettantistiche, scopo dell'associazione è perseguire fini sociali o culturali non volti al profitto e dunque, non lucrativi.

Il Codice Civile è la prima fonte normativa a cui fare fede per ciò che riguarda le possibili forme giuridiche per costituire una compagnia.

Una compagnia può inoltre richiedere l'aiuto di sovvenzioni sia pubbliche che private per poter realizzare e sostenere economicamente i propri progetti artistici.

Per quanto che riguarda la parte pubblica, lo Stato dispone di un fondo apposito per la concessione di contributi volti a sostenere le realtà artistiche, tale fondo è denominato FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo.

Il Fondo Unico per lo Spettacolo nasce con la Legge 30 aprile 1985, n163 "Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello Spettacolo", proposta dal Ministro per il Turismo di allora, Lelio Lagorio, al Parlamento ed emanata dal Presidente della Repubblica Pertini.

Nell'Articolo 1 della legge 163/1985 si dichiara: "per il sostegno finanziario ad enti, istituzioni, associazioni, organismi ed imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali, circensi e dello spettacolo viaggiante, nonché per la promozione ed il sostegno di manifestazioni ed iniziative di carattere e di rilevanza nazionali da svolgere in Italia o all'estero, è istituito nello stato di

previsione del Ministero del turismo e dello spettacolo, il Fondo unico per lo spettacolo.”⁷⁴

Il FUS ogni anno viene rifinanziato e poi ripartito tra i diversi settori dello spettacolo, quali cinema, musica, danza, teatro e circo.

La ripartizione avviene in base ad un Decreto del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e dal Consiglio nazionale dello spettacolo. ⁷⁵Quest’Ultimo, prima di qualsiasi esercizio finanziario, deve comunicare al Ministero del Tesoro il progetto di ripartizione delle quote. Le quote devono comunque non essere inferiori alle soglie definite dall’articolo 2 della legge 163/1985, ovvero: il 45% del fondo destinato alle attività di musica e di danza, il 25% a quelle cinematografiche, il 15% al teatro e prosa e l’1% per le attività circensi e lo spettacolo viaggiante. Il 14% restante viene impiegato per eventuali interventi integrativi.⁷⁶

⁷⁴ Articolo 1 Legge 163/1985

⁷⁵ Pieremilio Ferrarese, *Il Teatro La Fenice di Venezia – l’artistico e l’economico in scena*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2015

⁷⁶ Articolo 2 legge 163/1985

4.3.2 La normativa di riferimento nell'ambito dell'attività di danza

La normativa di riferimento principale riguardante l'attività di danza è costituita dalla legge 14 agosto 1967 n.800 che cita all'articolo 1: "Lo Stato considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale. Per la tutela e lo sviluppo di tali attività lo Stato interviene con idonee provvidenze."⁷⁷

Invece, per ciò che riguarda i criteri e le modalità di concessione dei contributi alle attività musicali sono disciplinati dalle normative: fino all'anno 2014 dal Decreto Ministeriale 8 novembre 2007, dall'esercizio 2015 dal Decreto Ministeriale 2014 e, infine, dall'esercizio 2018 dal Decreto Ministeriale 27 luglio 2017.⁷⁸

Si vedono ora in dettaglio i punti salienti di queste normative.

⁷⁷ Articolo 1 Legge n 800, 14 agosto 1967

⁷⁸ <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/danza>

4.3.3 Decreto Ministeriale 8 novembre 2007

Titolo del Decreto è “Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività di danza, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla L. 30 aprile 1985, n. 163”.

Gli obiettivi che il Decreto si pone sono: mantenere la qualità artistica, rinnovare l’offerta della danza in Italia grazie all’innovazione della programmazione, facilitare ad un pubblico sempre più vasto l’accesso al mondo coreutico, valorizzare il repertorio contemporaneo sia italiano che europeo e conservare il repertorio classico, la tutela delle professionalità artistiche e tecnico- organizzative, l’incentivazione alla distribuzione, alla diffusione e alla promozione della danza italiana a livello internazionale.⁷⁹

Nell’articolo 3 vengono stabiliti i parametri con cui il contributo richiesto viene determinato, ovvero in base alle voci di costo presenti nel preventivo finanziario, nei limiti delle percentuali e dei massimali economici stabiliti dal direttore generale per lo spettacolo dal vivo, tenendo conto del parere della rispettiva Consulta per lo spettacolo, delle risorse disponibili e dell’entità delle domande presentate. Ad ogni modo, il contributo non può superare il pareggio tra entrate ed uscite dei bilanci preventivi e consuntivi del soggetto richiedente.

Il soggetto che desidera beneficiare del contributo statale deve aver svolto l’attività coreutica da almeno tre anni e deve presentare la richiesta al Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per lo spettacolo dal vivo – Servizio attività di danza e per le attività circensi e lo spettacolo viaggiante, entro il 31 gennaio

⁷⁹ Articolo 2, comma 3 del Decreto Ministeriale 8 novembre 2007

dell'anno per il quale si richiede di ricevere il contributo. A questa domanda si deve allegare la copia dell'atto costitutivo e dello statuto, dell'elenco dei soci, della dichiarazione di eventuali variazioni di dati relativi ai sopracitati atti, del progetto artistico e del preventivo finanziario, della dichiarazione di osservanza dei contratti collettivi nazionali di lavoro e si deve infine indicare la regione in cui si viene svolta l'attività principale. Una volta presentata la domanda, la Commissione valuta i progetti determinandone l'esito positivo o negativo.

Gli organismi di produzione della danza sono sottoposti ad alcuni obblighi descritti all'articolo 8 del Decreto Ministeriale in questione: essi devono svolgere un'attività di pubblico interesse tramite la diffusione della cultura e dell'arte coreutica, promuovendo la coreografia italiana contemporanea e la formazione e valorizzazione di nuovi talenti, la sperimentazione di nuove forme dell'arte coreutica, e lo svolgimento, per almeno sei mesi l'anno, di almeno trenta rappresentazioni e quattrocento giornate lavorative, ed eseguire il 30% dell'attività in una regione diversa da quella in cui risiede la compagnia.

4.3.4. Il Decreto Ministeriale 1 luglio 2014

Tale Decreto riguarda i nuovi criteri in materia di erogazione, liquidazione ed anticipazione dei contributi dello spettacolo dal vivo e comporta alcuni cambiamenti alle normative precedenti.

Il D.M. 1 luglio 2014 diventa produttivo a partire dal 2015.

Il Decreto si pone gli obiettivi di: sostenere la qualità artistica offerta e la diversità delle sue espressioni, l'interazione tra lo spettacolo dal vivo e gli altri settori della filiera culturale, educativa e del turismo, la qualificazione della domanda promuovendo l'accesso e la differenziazione, favorire la creatività emergente ed il ricambio generazionale, promuovere il riequilibrio territoriale fra domanda e offerta, favorire la promozione e la diffusione dello spettacolo italiano all'estero e i processi di internazionalizzazione, la valorizzazione della capacità di raccolta fondi e di operare in rete dei singoli soggetti.

I progetti artistici inseriti nella richiesta della contribuzione posta al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, sotto la Direzione dello Spettacolo dal vivo, devono essere predisposti con una durata di tre anni e corredati di programmi annuali. Quest'ultimi devono contenere per l'anno di riferimento i dati relativi alla qualità artistica e indicizzata e alla dimensione quantitativa del progetto, insieme al bilancio preventivo in cui vengono indicate in maniera esplicita i ricavi diretti, i costi ammissibili ed il relativo deficit.

La domanda di contribuzione deve essere presentata entro il 31 gennaio di ciascuna prima annualità di ogni triennio, mentre il programma annuale deve essere presentato entro il 31 gennaio di ogni annualità.

L'ambito danza viene suddiviso in cinque settori per i quali è possibile presentare la domanda:

- 1- organismi di produzione della danza
- 2- centri di produzione della danza
- 3- circuiti regionali, organismi di programmazione
- 4- festival
- 5- Rassegne

È possibile presentare una sola domanda per un solo ambito di un solo settore, tranne per alcuni soggetti dell'ambito teatro e musica che possono presentare una domanda anche per l'ambito danza, ma per il solo settore festival e rassegne; mentre nell'ambito danza i settori organismi di produzione della danza e centri di produzione della danza possono fare richiesta di contribuzione per l'ambito azioni trasversali, ma per il solo settore delle tournée all'estero.

Questo Decreto riguarda esclusivamente quelle rappresentazioni in cui si può accedere tramite l'acquisto di un titolo di ingresso.

Il Direttore Generale competente in materia di spettacolo dal vivo stabilisce tramite un proprio decreto l'ammontare della quota del Fondo da destinare ad ogni singolo settore in accordo con l'entità numerica e finanziaria delle domande complessive presentate.

Per poter valutare i progetti viene adottato un criterio di omogeneità dimensionale e le domande vengono dunque suddivise in massimo tre sottoinsiemi secondo i parametri espressi dalla formula matematica presente all'allegato A di tale decreto. Si assegna così ai progetti una valutazione numerica di massimo cento punti suddiviso in qualità artistica (massimo di 30 punti assegnati dalle Commissioni

consultive competenti), qualità indicizzata (massimo di 30 punti assegnati dalla Direzione in maniera automatica tramite i parametri espressi dal calcolo matematico descritto all'allegato C del Decreto), dimensione quantitativa (massimo 40 punti, attribuiti in maniera automatica dalla Direzione secondo le modalità di calcolo espresse nell'allegato D del Decreto).

Se il punteggio assegnato alla qualità artistica è inferiore a 10, la domanda di contribuzione è respinta per mancanza di qualità artistica, tranne nel caso in cui il progetto non abbia ottenuto il punteggio massimo di 30 punti per la qualità indicizzata.

Sommati i punteggi totali delle tre voci di calcolo si definisce la graduatoria di riferimento. La domanda può essere respinta anche se il punteggio finale della sommatoria è inferiore ai 30 punti.

Viene dunque diviso l'ammontare complessivo delle risorse finanziarie da destinare ad ogni singolo settore per la somma totale dei punteggi ottenuti, in seguito viene moltiplicato il valore finanziario per ogni punto per il punteggio di ogni singolo progetto ottenendo così l'ammontare delle risorse destinate ad ogni progetto e quindi la quantità del contributo annuale. In ogni caso, il contributo non può essere superiore al limite posto dal pareggio di bilancio fra entrate e uscite e neppure superare il 60% dei costi ammissibili al progetto.

Al secondo e terzo anno la Commissione consultiva competente dovrà rivalutare la qualità artistica dei progetti sulla base della coerenza tra il programma annuale ed il progetto triennale tenendo sempre come limite da superare per ricevere la sovvenzione annuale i 10 punti.

Per ciò che riguarda l'attività di produzione della danza, il Decreto richiede degli obblighi da rispettare per poter ricevere il contributo annuale, i soggetti richiedenti devono effettuare durante l'anno per il quale si richiede il contributo e per almeno cinque mesi, un minimo di quaranta rappresentazioni e seicento giornate lavorative in tre regioni differenti da quella in cui l'organismo ha sede.

Per le prime istanze, ovvero i soggetti che non hanno mai precedentemente avanzato alcuna richiesta di contribuzione, questi limiti sono ridotti, vengono infatti richiesti un minimo di venti rappresentazioni e trecento giornate lavorative, in almeno una regione oltre a quella in cui si trova la sede legale dell'organismo.⁸⁰

Nel calcolo numerico delle recite si includono anche le rappresentazioni multiple realizzate nella stessa giornata, e le rappresentazioni ad ingresso gratuito sostenute finanziariamente da Regioni o enti locali, purché non superino il limite massimo del 10% della totale attività svolta, la retribuzione venga certificata in maniera opportuna e venga presentata l'attestazione SIAE relativa.

Anche gli eventi attuati all'estero sono riconosciuti, entro i limiti del 30% della totale attività svolta, purché siano svolti in Paesi parte dell'Unione Europea, ed entro il limite del 10% se eseguiti in Paesi al di fuori dell'Unione Europea. Sono invece escluse da questo calcolo le recite inserite nella richiesta di contributo per tournée all'estero.⁸¹

⁸⁰ Articoli 26 -30 del Decreto Ministeriale 1 luglio 2014

⁸¹ Articolo 26 del Decreto Ministeriale 1 luglio 2014

4.3.5 Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

Attualmente, il Decreto ministeriale a cui si fa fede per la ripartizione delle quote del FUS è il D.M. 27 luglio 2017, in cui all'Articolo 1 di tale Decreto si determina l'oggetto in esame: " Il presente decreto reca i criteri per l'erogazione e le modalità per l'anticipazione e la liquidazione dei contributi per lo spettacolo dal vivo, in corrispondenza degli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, e successive modificazioni", si concedono i contributi per "progetti triennali, corredati di programmi per ciascuna annualità, di attività musicali, teatrali, di danza, circensi in base agli stanziamenti del Fondo", contributi anche "per tournée all'estero, secondo le previsioni di cui all'articolo 42 del presente decreto, nonché contributi per acquisti di nuove attrazioni, impianti, macchinari, attrezzature e beni strumentali, per danni conseguenti ad evento fortuito, strutturazione di aree attrezzate per l'esercizio dell'attività circense di cui agli articoli 34, 35 e 36".⁸² Il progetto artistico corrisponde all'insieme delle attività finalizzate agli obiettivi esposti nell'articolo 2 di tale D.M, ovvero: sviluppo della qualità di offerta del settore di spettacolo dal vivo, promozione dell'accesso a tali spettacoli anche alle fasce di pubblico con possibilità minori, valorizzazione dei nuovi talenti e del loro potenziale creativo, creazione di un equilibrio offerta – domanda e diffusione dello spettacolo italiano in Europa e all'estero.⁸³

La domanda di ammissione al contributo del Fondo deve essere presentata all'inizio del triennio di riferimento e deve essere completa di descrizione del progetto artistico triennale e definizione del programma annuale e degli elementi relativi alla

⁸² Articolo 1 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

⁸³ Articolo 2 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

qualità artistica e alla dimensione quantitativa del progetto, ovvero il relativo bilancio preventivo. La domanda triennale viene eseguita online.⁸⁴

L'ambito della danza viene suddiviso nei settori:

- 1- Organismi di produzione della danza
- 2- Organismi di produzione della danza "prime istanze" (soggetti che non hanno mai richiesto il contributo del Fondo)
- 3- Organismi di produzione della danza "Under 35" (complessi giovanili)
- 4- Centri di produzione della danza
- 5- Circuiti regionale
- 6- Organismi di programmazione
- 7- Festival
- 8- Rassegne

Una compagnia di danza, una volta richiesto il Fondo, deve mantenere e provare la qualità del progetto triennale e del programma annuale. Le domande vengono infatti valutate e viene assegnato un punteggio di massimo 100 punti sulla base della qualità artistica (massimo 35 punti, assegnati annualmente dalla Commissione, se il punteggio è inferiore a 10 la domanda viene respinta), della qualità indicizzata (massimo 25 punti, riguarda il singolo programma e viene determinata annualmente) e della dimensione quantitativa (massimo 40 punti, determinata annualmente).

Una volta che le Commissioni consultive competenti hanno assegnato il punteggio annuale, l'amministrazione attribuisce annualmente ad ogni progetto il punteggio

⁸⁴ Articolo 3 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

totale calcolato dalla somma delle quote di punteggio sopracitate, definendo così la relativa graduatoria.⁸⁵

Il punteggio attribuito per la prima annualità, in caso di valutazione positiva di coerenza tra i programmi annuali e il progetto triennale, viene preso in considerazione ai fini delle due annualità successive di assegnazione del contributo finanziario.

Per determinare il contributo annuale al singolo progetto, l'amministrazione:

a) divide l'ammontare delle risorse complessivamente attribuite al sottoinsieme per la somma totale dei punteggi ottenuti, ai sensi del comma 8, dalle domande ammesse al contributo per il predetto sottoinsieme, ottenendo in tal modo il valore finanziario per punto del sottoinsieme;

b) moltiplica il valore finanziario del punto, calcolato ai sensi della lettera *a)* del presente comma, per il numero dei punti attribuiti al singolo progetto;

c) redistribuisce, sentita la commissione consultiva competente per materia, le eventuali risorse eccedenti per effetto dell'osservanza dei deficit e/o dei limiti ulteriori previsti dal presente decreto all'interno del sottoinsieme o del settore, in armonia con l'entità numerica e finanziaria delle domande complessivamente presentate. L'attuazione del presente comma avviene tenendo conto di quanto stabilito nell'articolo 49, commi 2 e 3, del presente decreto.”⁸⁶

Infine, si redistribuiscono le eventuali risorse eccedenti.

Ad ogni modo, il contributo annuale al singolo progetto non deve essere superiore al deficit risultato dal bilancio di progetto presentato in ciascuna annualità.

⁸⁵ Articolo 5 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

⁸⁶ Articolo 5 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

Nel caso in cui l'Amministrazione riscontri differenze nel programma artistico svolto rispetto a quello indicato in sede preventiva, essa sottopone le variazioni del programma artistico alla Commissione consultiva competente per riesaminare il punteggio da attribuire alla qualità artistica, se il punteggio scende sotto la soglia minima dei 10 punti, il contributo, anche se già concesso, viene revocato e il relativo progetto artistico non potrà ricevere ulteriori sovvenzioni per i restanti anni del triennio. Ogni variazione degli elementi artistici del progetto triennale o dei programmi annuali deve essere comunicata e giustificata all'Amministrazione che sottopone poi la questione alla Commissione consultiva competente. La Commissione dovrà confermare o modificare il contributo.

Inoltre, ogni triennio l'Amministrazione monitora e valuta l'efficacia e l'efficienza dei progetti sostenuti.⁸⁷

Per quanto concerne gli organismi di produzione della danza, purché ricevano il contributo, essi devono effettuare ogni anno almeno quarantacinque rappresentazioni e seicentocinquanta giornate lavorative, in non meno di tre regioni oltre quella in cui risiede l'organismo.

Per le prime istanze questi termini sono ridotti, infatti per il primo anno del triennio devono svolgere venticinque rappresentazioni e trecentocinquanta giornate lavorative in almeno una regione oltre quella in cui l'organismo ha sede legale, mentre per il secondo anno del triennio i minimi aumentano a trenta rappresentazioni e a quattrocento giornate lavorative ed infine per il terzo anno del triennio diventano trentacinque rappresentazioni e quattrocentocinquanta

⁸⁷ Articolo 7 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

giornate lavorative in almeno due regioni oltre quella in cui l'organismo ha sede legale.

Vengono considerate per il conteggio totale delle rappresentazioni anche più recite realizzate nella stessa giornata e le rappresentazioni ad ingresso gratuito sostenute finanziariamente da regioni o enti locali, purché siano retribuite in maniera certificata e comprendano l'attestazione SIAE, per un massimo del 10% della totale attività eseguita.

Sono inoltre comprese nei numeri per il raggiungimento dei minimi di attività anche le recite avvenute all'estero entro il limite del 40% dell'intera attività svolta.⁸⁸

⁸⁸ Articolo 26 del Decreto Ministeriale 27 luglio 2017

APPENDICE ICONOGRAFICA

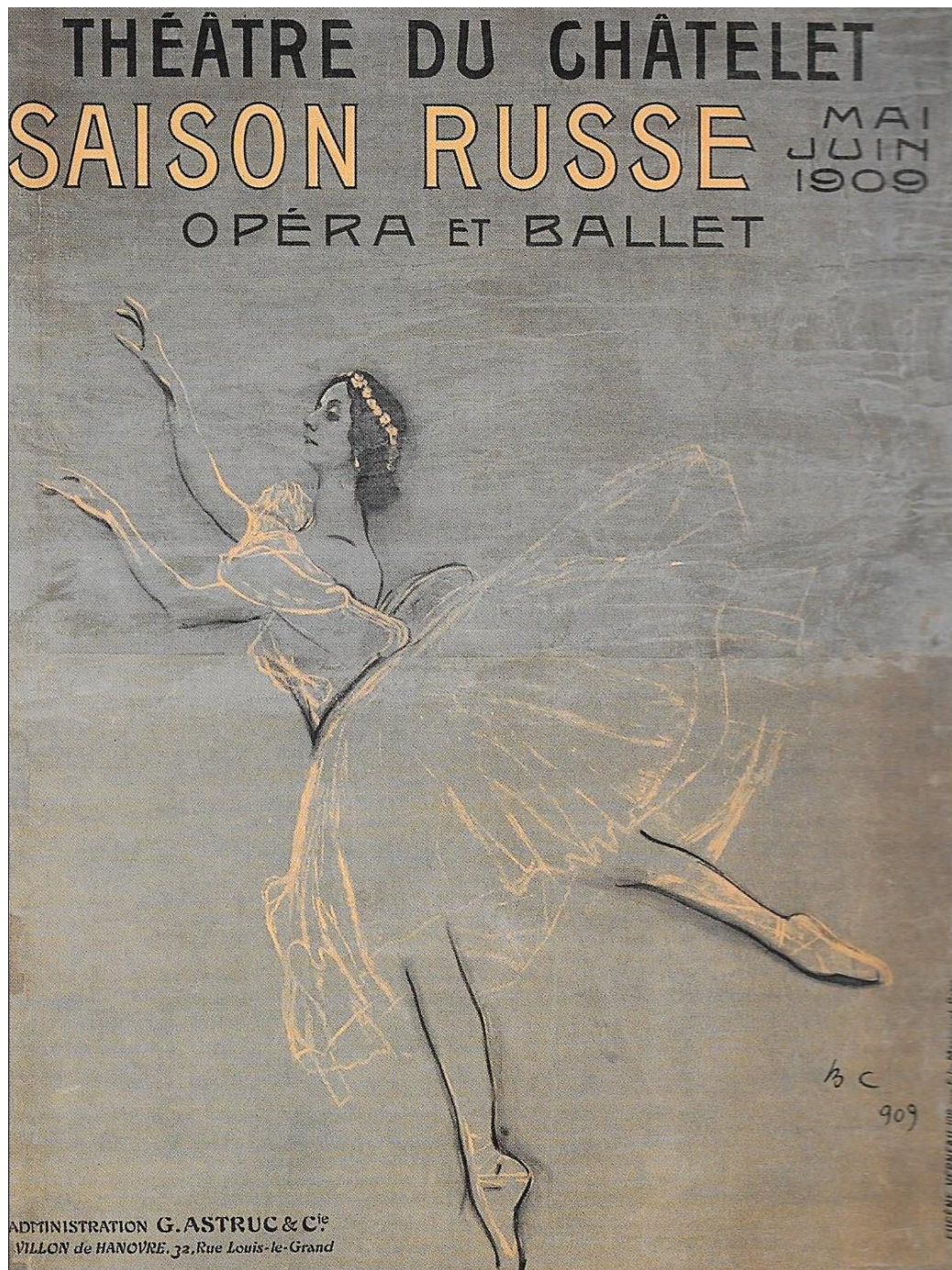


Figura 1

Valentin Serov, *Manifesto per la prima stagione dei Balletti Russi*, 1909, Collezione Nikita e Nina Lobanov-Rostovsky, Londra

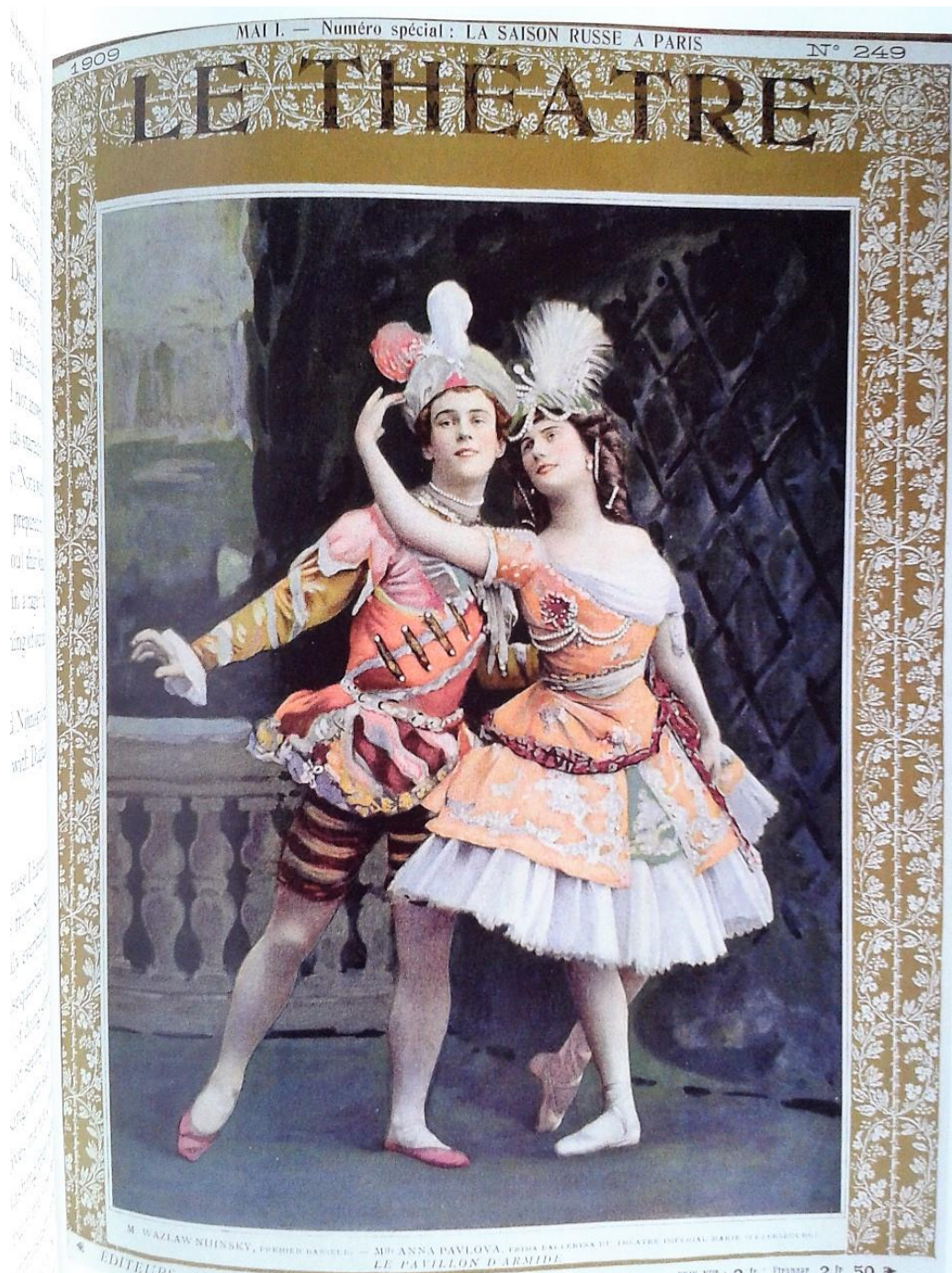


Figura 2

Copertina della rivista *Le Theatre*, fotografia di Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky con i costumi ideati da Alexandre Benois in *Le Pavillon d'Armide*, 1909



Figura 3

Pablo Picasso, bozzetto per il prestigiatore cinese di *Parade*, 1917, disegno a penna e inchiostro su carta, Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 4

Adolph Bolm, Serge Grigoriev, Léonide Massine, Lydia Sokolova, Hilda Bewcke, Serge Diaghilev, Lydia Lopokova, Lubov Tchernicheva, Olga Kokhlova e Nicolas Kremneff durante la *tournée* americana, in partenza da Chicago, 1916, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo



Figura 5

Léon Bakst, costumi delle ninfe e del fauno per *L'après-midi d'un faune*, realizzati da Bernard Daydée 1950, collezione Toni Candeloro



Figura 6

Alexandre Benois, bozzetto del costume di Petrouchka per Petrouchka, 1945, acquerello e matita su carta, Dansmuseet, Stoccolma



Figura 7

Fotografia di Vaslav Nijinsky in costume per *L'après-midi d'un faune*, 1912, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo



Figura 8

Léon Bakst, *Ritratto di Serge Diaghilev e sua nonna*, dipinto olio su tela, 1905, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo

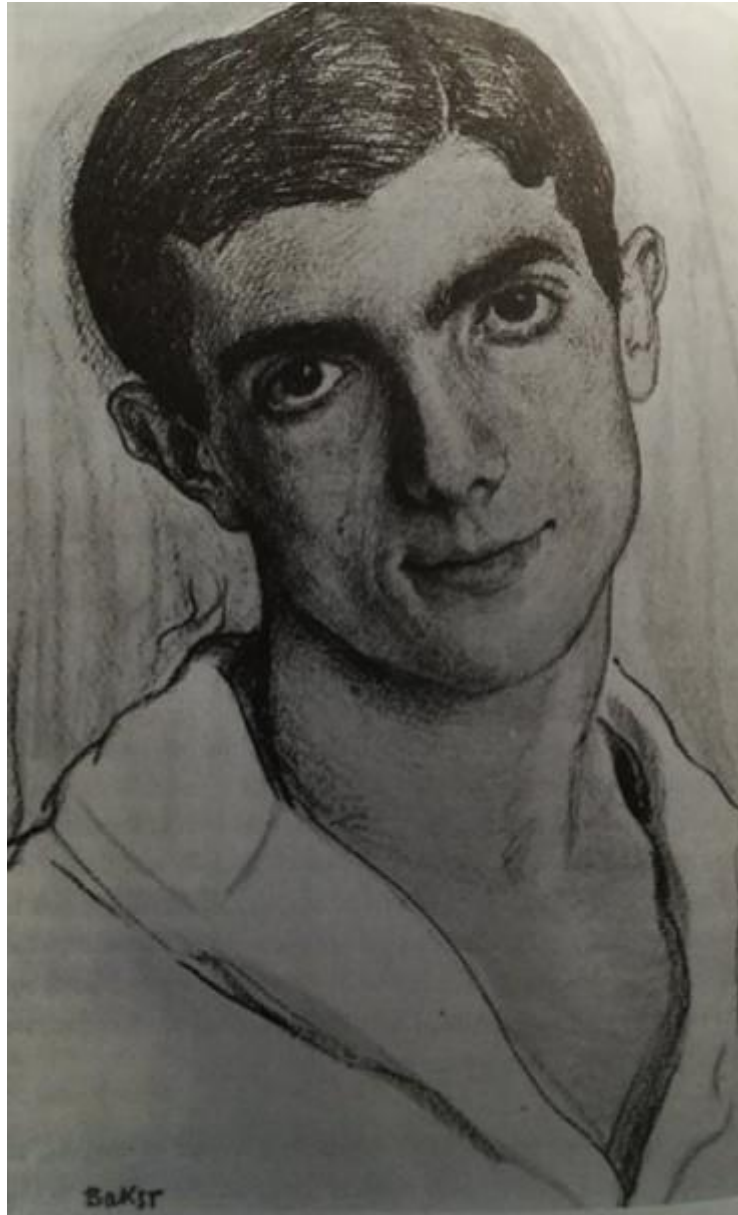


Figura 9

Léon Bakst, ritratto del coreografo Léonide Massine, 1914, Museo di Stato Russo,
San Pietroburgo



Figura 10

Fotografia dei ballerini dei Balletti Russi mentre posano in costume di scena di *Shéhérazade* a Granada, Spagna, maggio 1918, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo

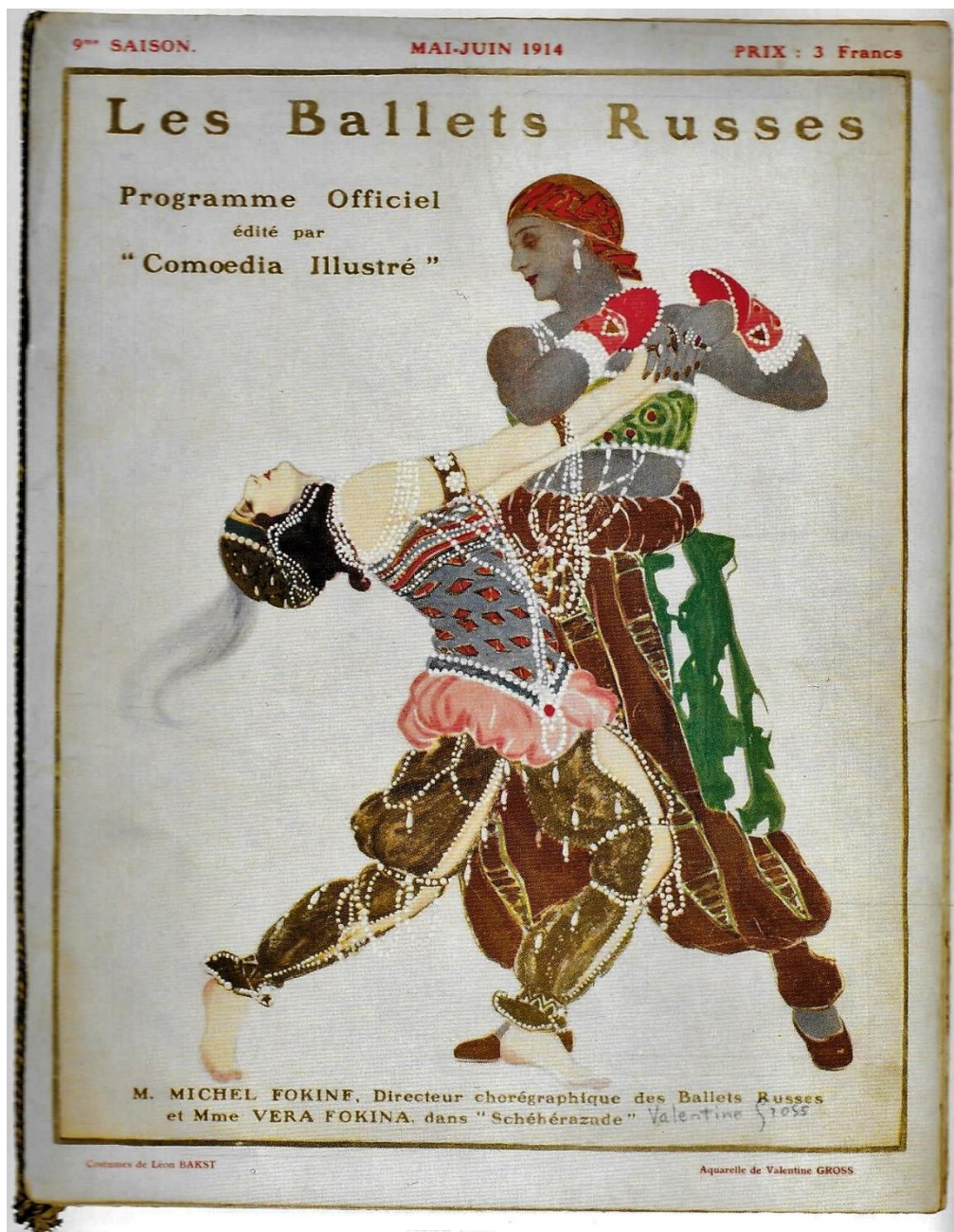


Figura 11

Valentine Gross, copertina del programma di sala dello spettacolo *Shéhérazade*, Opera di Parigi, 1914, Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 12

Léon Bakst, disegno della scenografia per la scena dell'harem, spettacolo

Shéhérazade, 1910, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo



Figura 13

Léon Bakst, bozzetto della scena del segreto dell'*harem* per *Shérazade*, 1912, olio su tela su tavola, McNay Art Museum, San Antonio



Figura 14

Valentin Serov, bozzetto della scenografia di *Shérazade*, 1910, Museo di Stato

Russo, San Pietroburgo



Figura 15

Léon Bakst, figurino del costume della sultana blu per *Shérazade*, 1910.

Matita e acquerello su carta, collezione privata



Figura 16

Fotografia di Vaslav Nijinsky vestito da schiavo moro nell'opera *Shérazade*, 1910,

Victoria and Albert Museum, Londra



Figura 17

Fotografia rappresentante Svetlana Zakharova, prima ballerina assoluta del teatro Bolshoj di Mosca, nei panni di Zobeide in *Shérazade*, 2002

BIBLIOGRAFIA

Nella parte iniziale di questa tesi, per poter descrivere i Balletti Russi, identificare le modalità e le circostanze in cui essi nascono ed analizzarne i temi più importanti sono stati utilizzati i seguenti volumi:

Alston Purvis, *The Ballets Russes and the Art of Design*, The Monacelli Press, New York, 2009; Daniel Albright, *Modernism and music: an anthology of sources*, University of Chicago Press, 2004; Gabriella Belli ed Elisa Guzzo Vaccarino, *La Danza delle Avanguardie - Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005; Igor Stravinsky, *The Diaghilev I knew - The Atlantic Monthly*, Boston, novembre 1953; Jane Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, V&A Publishing, Londra, 2010; Janet Kennedy, *The Mir Iskusstva Group and Russian Art, 1898-1912*, New York, 1978; Lynn Garafola, *The Ballet Russe and its World*, Yale University Press, New Haven, CT 1999; P. Veroli, G. Vinay, *I Ballets russes tra storia e mito*, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma, 2013; Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano, 1963; *The Russian influence on English Art, Tatler*, 2 dicembre 1914.

Per definire le principali figure di rilievo che contribuiscono alla riuscita e ad il successo della compagnia, quali Léon Bakst, Alexandre Benois e Vaslav Nijinsky, sono stati consultati i testi:

Ettore Lo Gatto in *Enciclopedia Italiana, Léon Bakst*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1930, pp. 235-240; Ellen Terry, *The Russian Ballet*, New York, 1913, traduzione a cura di Isabella Bella, Il gatto e la luna editrice, Milano, 2015; Gregory Stroud, *Retrospective Revolution: A History of Time and Memory in Urban Russia 1903-1923*, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois, 2006; Jack Anderson, *Ballet and Modern Dance: A Concise History*, Princeton Book Company, New Jersey, 1992; Maria Signorelli, *Alessandro Benois, Enciclopedia dello spettacolo*, volume 2, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1954, pp. 258 – 259; Vaslav Nijinsky, *Diari*, Adelphi, Milano 2000.

Tra i testi che si sono rivelati un fondamentale strumento di studio per la descrizione dell'importante figura dell'impresario Sergeij Diaghilev vi sono:

Alberto Testa, *Ricordo di Serge de Diaghilev 1872 – 1929*, Museo Teatrale Alla Scala (Milano, 11- 26 marzo 1972) – Teatro La Fenice (venezia, 5 – 20 aprile 1972); Gianluigi Passaro, *Il vento prima che soffi. Gli orizzonti dell'inconscio nel Sacre du printemps di Igor Stravinskij*. Edizioni Kappa, Roma, 2015; J.Percival, *The world of Diaghilev*, Herbert Press Limited, London, 1979; Leslie Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Co, 2004; Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford, 1989; Rhonda K. Garelick, *Mademoiselle: Coco Chanel and the*

pulse of history, Random House, 2014; Richard Buckle, *Diaghilev*, Weidenfeld & Nicolson, Londra 1979; Scheijen Sjeng, *Diaghilev: A life*, Profile Books, Oxford, 2009; W.H Auden ,1 Settembre 1939, raccolta di poesie *An Other Time*, sezione *Poesie d'occasione*, Adelphi, 1997.

Per l'analisi dell'opera *Shérazade* e della sua coreografia, i costumi, la scenografia, i temi e la produzione, si è fatto riferimento ai seguenti titoli:

Alberto Testa, *I Grandi Balletti, Repertorio di Quattro Secoli del Teatro di Danza*, Gremese Editore, Roma 1991; J.E.Bowl, Z.Tregolova, N.Rosticher, Giordano, *A Feast of Wonders, Serghei Diaghilev and the Ballets Russes*, Skira, Milano, 2009; Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Brown, Little & company, Boston, 1961; New York Tribune, intervista *Léon Bakst on the Modern Ballet. Art is strong when it is too young to be weakened by civilization; it is great enough to conquer when it is sincere – This is the faith of the artist who has expressed in line and color the gorgeous emotions of the Russian ballet*, 5 settembre 1915.

L'ultima parte della tesi evidenzia le similitudini e le differenze tra la compagnia di Diaghilev ed una compagnia di danza italiana attuale, per analizzare le modalità di produzione e di finanziamento di quest'ultima sono stati fondamentali i seguenti testi:

Andrea Nanni e Arteven, Registro della danza contemporanea e di ricerca del Veneto: monitoraggio 2006/2008, Venezia, Regione del Veneto, 2009; Pieremilio Ferrarese, Il Teatro La Fenice di Venezia - l'artistico e l'economico in scena, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2015; Pieremilio Ferrarese, Lineamenti di report per le aziende di cultura, Venezia, Cafoscarina, 2012.

Infine, i web-site consultati sono:

- <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/danza>
- <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/normativa-fus-e-contributi>
- <http://www.lastampa.it/2017/01/21/societa/moda/esercizi-di-stile/il-genio-dei-balletti-russi-che-ispir-saint-laurent-izRyFZl6a6ikSmSUEPcmaL/premium.html>
- <http://www.vogue.it/news/encyclo/manie/b/i-balletti-russi>
- <https://vitadamuseo.wordpress.com/2011/01/20/diaghilev-e-la-storia-dei-balletti-russi-laltra-rivoluzione-russa/>
- <http://www.wstoriadellarte.eu/new/musica-e-spettacolo/isadora-duncan>