



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In Lingue e Letterature europee Americane e
Postcoloniali

Tesi di Laurea

Aleksandra Ekster: una parabola del colore

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Ida Biggi

Laureanda

Anna Sofia Smorlesi

Matricola 877787

Anno accademico

2020/2021

INDICE

Referat.....	p. 5.
Introduzione	p. 9.
Ringraziamenti.....	p. 11.
1. Il colore tra cultura europea e tradizione russa: Cezanne e l'arte popolare ucraina.....	p. 12.
2. Aleksandra Ekster e Parigi.....	p. 27.
3. Aleksandra Ekster: futurista o cubo-futurista?.....	p. 40.
4. Aleksandra Ekster tra Mosca, Pietrogrado, Kiev e Odessa.	
4.1. Un luminoso antecedente: lo spettacolo futurista Vittoria sul Sole.....	p. 46.
4.2. La mostra Tramvaj V e la X Esposizione di arte decorativa contemporanea.....	p. 49.
4.3. Il confronto con il suprematismo all'insegna del colore.....	p. 53.
5. Il colore a teatro.	
5.1. Il teatro sintetico di Aleksander Tairov.....	p. 57.
5.2. Thamira il Citaredo.....	p. 62.
5.3. Salomè.....	p. 66.

6. Il colore diventa oggetto di studio.

- 6.1. 1918-1919: mentre fuori infuria la morte, nello studio della Ekster impazza la vita.....p. 70.
- 6.2. 1920-1921: l'insegnamento allo "Vchutemas" e la rivoluzionaria mostra $5 \times 5 = 25$ o "la morte dell'arte"...p. 79.
- 6.3. Lo spazio costruito dal colore incontra i tessuti: il progetto per la rivista di moda "Atel'e" e l'uniforme dell'Armata Rossa...p. 83.

Conclusione.....p. 88.

Bibliografia.....p. 90.

Sitografia.....p. 104.

Appendice.....p. 106.

Ringraziamenti.....p. 109.

Реферат

В данной дипломной работы обсуждается художественное творчество Александры Экстер, одной из ярчайших представительниц русского авангарда. В частности, выделяется ее посредническая роль между восточным и западным представлением искусства.

Данная диссертация состоит из шести глав.

В начале речь идёт о способности Александры Экстер воссоединить украинское народное искусство с французской традицией, особенно с Сезанном.

Далее, вторая часть моей работы посвящена тому, как художница, благодаря своей космополитической личности, смогла в Париже наладить ряд разнообразных и ключевых взаимосвязей, в первую очередь с кубизмом, затем и с итальянским футуризмом.

В третьей главе рассматривается гипотеза о влиянии творчества Александры Экстер на русский кубизм или на так называемый “кубофутуризм”.

Далее, в четвёртой главе анализируются ее передвижения между Россией и Украиной. В то время как в пятой главе описывается сотрудничество художница с Камерным Театром Александра Таирова.

В заключении последняя часть диссертации посвящена педагогической деятельности этой великой художницы.

I

Александра Экстер родилась в 1882 году в городе Белосток Гродненской губернии (около Киев) в состоятельной среде. В будущем это позволит ей свободно передвигаться как в пределах Российской империи, так и за границей. Экстер училась в Художественной Школе в Киеве, вместе с Александром Архипенко и Александром Богомазовом. С юности Александра проявляла живой интерес к украинскому народному искусству, в котором цвет играет значительный роль.

В 1905 году Экстер познакомилась с Натальей Давыдовой, которая (уже) открыла ремесленную мастерскую для народных вышиваний и тканей, в Вербовке.

Первые живописные эксперименты Александры Экстер проходили под влиянием Сезанна.

С самого начала, в ущерб другим элементам, представленным в творчестве Сезанна, она отдавала предпочтение цвету.

Также стоит упомянуть Наталью Чонгарову и Казимира Малевича, выросшего в Украине, как и сама Экстер. Они тоже считали очень важным метод Сезанна. Экстер подражала Сезанну, изображая натюрморты. В ее случае, однако, вдохновляясь украинским фольклором.

После первого пребывания в Париже, в 1907 году Экстер вернулась в Россию, полная новых идей.

В 1909–1910 годах она приняла участие в Салоне Владимира Издебского, гигантской передвижной художественной выставке, объединяющей русских, французских, немецких художников и даже итальянца Джакомо Балла

В 1910 году Экстер также участвовала в первой выставке “Бубного Валета”, вместе с так называемыми сезаннистами Робертом Фальком, Ильей Машковым, Пётром Кончаловским, среди которыми она отличалась собственной интерпретацией Сезанна.

II

Благодаря её космополитическому и цепкому характеру, Александра Экстер в Париже смогла наладить ряд разнообразных и ключевых взаимосвязей.

Она ознакомилась с орфическим кубизмом Робера Делоне, с механическим кубизмом Фернана Леже, а также с творческим Пикассо.

В Париже, с 1912 по 1914 гг, Экстер состояла в отношениях с итальянским искусствоведем Арденго Соффичи, с которым делила студию. Благодаря ему она оценила итальянских футуристов, в частности Умберто Боччони.

В 1914 году художница выставлялась в галерее Спровиери в Риме вместе с футуристами.

Эти контакты позволили Экстер усовершенствовать свой метод работы, соединяя ее интерес к цвету с кубистским разложением и футуристической динамичностью.

III

В третьей главе предпринимается попытка ещё раз подчеркнуть инновационную изобретательность Александры Экстер, анализируя гипотезу о том, что именно её труд привел к созданию уникального понятия “кубофутуризм” как объединение кубизма и футуризма в русском искусстве.

IV

Цель этой главы - показать, как Александра Экстер, в монохромном ритме войны, справляется с различными художественными выражениями, таким как раскрашенные маски “первого футуристического шоу” Победа над Солнцем, вышивка и текстиль (сумочки, кружева, подушки с узорами, напоминающими народное искусство), и супрематизм Малевича.

V

Плодотворные эксперименты Александры Экстер выходят за пределы холста и переходят в театральную сферу. Ее разностороннее мышление встречает “конструктивный” подход синтетического театра Таирова и то внимание, которое он уделяет костюму актёров.

Она создавала декорации и проектировала костюмы и сцены с абсолютно новаторским методом.

В 1916 году состоялся ее дебют в постановке трагедии Анненского “Фамира Кифаред”.

Стоит отметить, как Экстер сумела воплотить диалог между основными формами и цветовой гаммой костюмов актёров в прекрасной вакхической музыке.

В ноябре 1917 года Экстер и Таиров поставили “Саломею”.

В очередной раз Экстер доказала миру свою невероятную многогранность: основные цвета, инновационные методы освещения, сценические

приспособления, среди которых лестницы (объект, довольно часто встречающийся в творчестве художницы), сосуществуют в невиданном ранее спектакле.

VI

Последняя часть моей диссертации посвящена педагогической деятельности Александры Экстер, а также её деятельности в качестве модельера.

Она открыла студию как в Киеве, так и Одессе, ставшую, при трагических обстоятельствах гражданской войны, кузницей лучезарных талантов. Среди них, например, вспомним Исаака Рабиновича.

Впрочем, метод Александры Экстер основан на трех элементах: ритм, цвет и “фактура”.

Прославившись постановками сцен, в 1919 году она была приглашена украсить города для праздника Первого Мая и годовщины Октябрьской революции.

Её деятельность пересекалась с пропагандой, в которой также восторженно приняли участие некоторые её ученики.

В 1921–1922 годах Александра Экстер преподавала в “Вхутемас” и принимала участие в революционной выставке “5X5=25”, названной Родченком “смертью искусства”.

Более того, художница тоже реформировала парадную красноармейскую форму, доведя свои исследования до максимального уровня концентрации. Разнообразные виды тканей обладают различными пластическими качествами, направленными на выражение медленных или быстрых, индивидуальных или коллективных движений.

Introduzione

Alla base di questo lavoro vi sono molteplici incontri: il mio con la storia dell'arte russa, in particolare con quei ribollenti anni prima del 1917, quando la rivoluzione era 'dipinta' dappertutto; quello di Aleksandra Aleksandrovna Ekster con l'occidente, in particolare con la Francia; quello delle arti figurative, ma non solo, anche dell'arte ornamentale, con la propaganda politica.

Nel variegato panorama artistico russo di questi anni la parabola artistica di questa "Amazzone"¹ dell'avanguardia mi ha colpita per la sua (rivoluzionaria) polifonia: a partire dalle proprie radici ucraine, ma anche greche², ella con l'eleganza di un compasso ha toccato tutte le corde delle manifestazioni artistiche.

Ho cercato di individuare un *fil rouge* che corresse attraverso tutte le pieghe della policroma anima artistica della Ekster: l'ho individuato nel colore.

Quest'artista, che potremmo definire, a tutto tondo, costruisce un rapporto peculiare con la resa del colore, incrociandosi con le sperimentazioni più all'avanguardia del tempo, ma non solo, anche con la tradizione³.

Ella si inserisce nel solco della riscoperta di Cezanne nel panorama artistico russo-ucraino all'indomani della morte del grande pittore provenzale. Già Aleksandr Ševčenko, anch'egli ucraino come la Ekster, parlava di un'arte che si sarebbe potuta definire con le parole di Cezanne⁴.

Il metodo dell'artista francese viene tenuto in grande considerazione anche da una "vera russa" ("nastojščaja")⁵ come la Gončarova, così come da Malevič, anch'egli di origini ucraine. Ma Aleksandra Ekster è estremamente curiosa e non si ancora esclusivamente a questa o a quella corrente. Viaggia molto, conosce Kandinskij e Javlenskij, poi Parigi le apre lo scrigno del cubismo: viene a contatto con i primi

¹ B. Livšic, parlando di Ol'ga Rozanova, Natal'ja Gončarova, e Aleksandra Ekster, le chiama "vere amazzoni, scudiere scite". B. Livšic, *L'Arciere da un occhio e mezzo*, a cura di R. Franceschi, Hopeful Monster, Firenze, 1989, p. 148.

² J. Tugendhold, uno dei più illustri biografi della Ekster, accenna anche alle sue origini greche: "il suo temperamento femminile esige l'armonia: le sue origini greche rendono ancora più comprensibile queste necessità". J. Tugendhold, *Alexandra Exter. Traduit du manuscrit russe*, éditions russes Sarïa, Mosca, 1922, p. 10.

³ Šklovskij, nell'introduzione al magistrale volume di Jurij Tynjanov *Avanguardia e tradizione*, con l'acume che gli compete, ci dice come "fenomeno costante è il fatto che la tradizione precedente – ricordo del passato – permane nell'opera nuova" ... "Tynjanov vide la dialettica della storia dell'arte". J. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, a cura di M. Marzaduri, Dedalo libri, Bari, 1968, pp. 15-16.

⁴ "quando c'è la ricchezza del colore, c'è la pienezza della forma". A. Rožin, *Aleksandr Ševčenko*, in "Iskusstvo", n°5, 1973, Mosca, pp. 39-47, qui p. 39.

⁵ A. Koonen, *Stranicy žizni*, in "Iskusstvo", 1975, Mosca, p. 225.

esperimenti di scomposizione di un corpo su una superficie di Picasso, ma anche con il cubismo orfico di Delaunay. Attraverso la relazione con Soffici ha la possibilità di conoscere i futuristi italiani⁶, dei quali apprezza soprattutto Umberto Boccioni.

In patria la Ekster espone con David Burljuk⁷, ma anche con i “cezannisti”⁸ come, per esempio, Robert Fal’k⁹; ha un intimo rapporto di amicizia con il poeta Benedikt Livšic¹⁰, una delle figure più ostili a Marinetti¹¹.

La nostra amazzone nei roboanti anni che precedono le rivoluzioni del 1917 si avvicina al suprematismo di Malevič, illustra la copertina del libro di Ivan Aksënov *Picasso e dintorni*, e nel 1916 approda al teatro da camera di Aleksander Tairov.

Ciò che mi ha fatto riflettere è l’incredibile diplomazia con la quale la Ekster si muove tra gli estremi sopracitati, la dinamicità con la quale coglie una delle sfide più ardue del suo tempo, quella di creare un’arte libera, libera forse dall’arte stessa, per esplodere nella vita.

⁶ Filippo Tommaso Marinetti sicuramente la conosceva. F. T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, il Mulino, Bologna, 1987.

⁷ D. Burljuk annoverò Cezanne tra coloro che “hanno rivelato nelle loro opere nuovi principi del bello, che ci hanno offerto una nuova definizione della bellezza” [...] “quella che nel «goffo» Cezanne e nello spastico Van Gogh fu considerata semplice «calligrafia», è in realtà qualcosa di più grande: è la rivelazione di nuove verità e di nuove vie”. D. Burljuk, *I «fauves» in Russia*, in W. Kandinskij, F. Marc, *Il Cavaliere azzurro. Tesi e documenti*, trad. a cura di G. G. Calzecchi Onesti, ed. cons. SE SRL, Milano, 1988, pp. 35-47, qui pp. 41-42.

⁸ A. Rožin, *Aleksandr Ševčenko*, op. cit., p. 40.

⁹ Per lui si potrebbe anche parlare di “cubismo lirico”. <https://www.bestreferat.ru/referat-101145.html>

¹⁰ L’amicizia di Livšic con Aleksandra Ekster consentì al poeta di rimanere continuamente aggiornato su quanto avveniva in Occidente, e sempre in contatto con le novità in campo artistico che da lì provenivano. B. Livšic, *L’arciere da un occhio e mezzo*, op. cit., p. 324.

¹¹ Livšic rimproverava a Marinetti, e all’ala marinettiana del futurismo italiano il concetto teorico di forma valida per se stessa, il vedere l’arte porsi al servizio di un’idea politica qualunque essa fosse. B. Livšic, *ibidem*.

Ringraziamenti

Questa tesi racconta una passione, pertanto vorrei ringraziare colei che mi ha comunicato questa passione fin dal primo giorno di lezione, la Professoressa Burini. Ho avuto l'occasione di svolgere il tirocinio al Centro Studi sulle Arti della Russia, da Lei diretto, dove ho sperimentato l'entusiasmo di giovani studiosi come Giovanni Argan e Maria Redaelli che mi hanno seguita dandomi insostituibili consigli.

Vorrei esprimere la mia gratitudine anche alla Professoressa Biggi, che, con grande disponibilità, mi ha dato la possibilità di accedere alle preziose fonti conservate alla Fondazione Giorgio Cini. Questo lavoro non avrebbe avuto lo stesso spessore senza il supporto dell'Istituto Germanico di Firenze, che mi ha aperto le porte della sua ricchissima biblioteca. Voglio dire un grande grazie anche a John Bowlt e Nicoletta Mislner, due luminari delle avanguardie russe che mi hanno fornito fondamentali consigli.

1. Il colore tra cultura europea e tradizione russa: Cezanne e l'arte popolare ucraina.

Aleksandra Ekster nasce nel 1882, in una famiglia agiata nel governatorato di Bialystok, ma a soli tre anni si trasferisce a Kiev, una delle città chiave per lo sviluppo dell'identità slava: a Kiev nell'882 il principe Oleg aveva fondato la Rus' di Kiev, il più antico stato organizzato slavo-orientale del quale Kiev fu a lungo capitale, nel 988 il principe Vladimir si convertì al cristianesimo e decise di far battezzare tutti i suoi sottoposti proprio nelle acque del fiume Dnepr¹².

La giovane Aleksandra entra nel 1899 nella scuola di disegno di Nikolaj Muraško, uno dei principali esponenti del gruppo dei pittori "ambulanti" di Kiev, dove rimane fino al 1901, quando la scuola chiude¹³.

Più significativa potrebbe essere stata la permanenza presso la Scuola d'Arte di Kiev dove la Ekster, allieva dal 1901, condivide l'alunnato con personalità che avranno una posizione di spicco nella futura avanguardia come Aleksander Bogomazov e Aleksandr Archipenko¹⁴.

Ma soprattutto appare cruciale, per dare concretezza alla sua naturale inclinazione al colore, l'incontro, nel 1905, con Natal'ja Davydova, la quale aveva creato un'officina di artigianato nella sua tenuta estiva a Verbovka, per ricami e tessuti della tradizione popolare¹⁵.

Nell'ardito cromatismo tipico dell'arte popolare ucraina Ekster trova un efficace mezzo espressivo che corrisponde alla sua inclinazione¹⁶. In ripetuti viaggi nei

¹² A. Pitassio, *Storia dell'Europa Orientale*, Morlacchi editore, Perugia, 2011, pp. 40-42.

¹³ Dimitrij Gorbačev annotò: "uno dei primi quadri della Ekster è dipinto nello stile degli ambulanti, con fiori ritrosi sul davanzale di una finestra, una luce tenue che filtra attraverso il vetro, la quieta poeticità malinconica di un solitario angolo domestico". D. Gorbachev, *Exter in Kiev-Kiev in Exter*, in "Experiment", vol. 1, no. 1, 1995, pp. 299-322, qui p. 300.

¹⁴ Entrambi furono espulsi dalla scuola nel 1905 per aver partecipato alle manifestazioni rivoluzionarie a seguito della cosiddetta domenica di sangue. O. Zbankova, *Aleksandr Bogomazov (scheda)*, in *Verso lo spazio luce. La pittura ucraina dagli ultimi decenni dell'Ottocento alla rivoluzione del 1917*, cat. (Vicenza, Palazzo Caldogno, 4 settembre – 24 ottobre 2004), a cura di J.N. Covre, Ergon Edizioni, Vicenza, 2004, p. 107.

¹⁵ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924*, Artists•Bookworks, Forest Row, East Sussex, 2011, p. 226.

¹⁶ Potremmo avere una conferma, a posteriori, di questa caratteristica, nelle critiche che furono rivolte alla Ekster nel successivo soggiorno parigino quando sarà più volte ripresa, all'Accademia *La Grande Chaumière*, per quella che per la scuola parigina era un'eccessiva esuberanza cromatica. « *L'honorable professeur et portraitiste mondain Caro Delvaille fut offusqué par le coloris de Madame Exter, qui ne s'adaptait déjà pas aux recettes académiques* »

villaggi della campagna ucraina Ekster tocca con mano l'arte contadina, prevalentemente tappeti, disegnando modelli da ricamare o da tessere. Il colore diventa subito un elemento da applicare ad oggetti materiali: che servano come indumenti o a scopo decorativo essi devono seguire la silhouette del corpo umano o la forma di un mobile e il colore deve accordarsi ritmicamente con questi supporti.

Dobbiamo dunque sottolineare come fino da questi primi anni Aleksandra Ekster manifesti un legame saldo con il proprio background culturale, che mai abbandonerà, e che negli anni successivi, pur rendendosi disponibile ad ogni sperimentazione e incline ad un variegato cosmopolitismo¹⁷, quindi all'innovazione, considererà queste radici come un elemento da preservare e inserire in un nuovo sistema. La Ekster terrà sempre presente la tradizione dell'arte decorativa ucraina nell'accogliere gli impulsi che le giungeranno da più parti, in primis dall'impatto con il cubismo francese nel corso del 1907, ma non solo: la vitalità e la forza energizzante del colore costituiranno una costante anche nel confronto con il futurismo italiano e l'espressionismo tedesco.

Tra le sollecitazioni che provenivano dai centri occidentali delle avanguardie dobbiamo considerare cruciale il rapporto con Cézanne, che in parte prosegue la riscoperta degli impressionisti francesi determinatasi nel panorama artistico russo a cavallo tra '800 e '900.

Questa riscoperta fu resa possibile dall'instancabile attività di Morozov e Ščukin che diedero vita a meravigliose collezioni, acquistando opere di Gauguin, Matisse e Cézanne e rendendone pubblica la fruizione¹⁸.

All'interno di questa fondamentale triade Cézanne occupa, nei confronti della Ekster, un ruolo privilegiato, per un parallelismo di posizionamento all'interno del sistema artistico contemporaneo: nella Ekster possiamo infatti ravvisare quella tensione a discostarsi dalle tendenze ufficiali dei contemporanei e a rinnovarsi continuamente

J. Tugendhold, *Alexandra Exter. Traduit du manuscrit russe*, éditions russes Sarïa, Mosca, 1922, p. 6.

¹⁷ Complice il primo viaggio compiuto a Parigi nel 1907, dove la Ekster è testimone di quel clima di sintesi tra arti figurative e letteratura, promosso da eminenti artisti russipresenti in città come Leon Bakst e Vrubel'. Bakst come scenografo già era una punta di diamante nel cerchio artistico dei *Ballets Russes* di Djagilev; Vrubel' si era occupato degli affreschi per la Cattedrale di San Vladimir a Kiev, i cui meravigliosi vetri colorati certo non erano sfuggiti all'attento occhio della Ekster. J. Chauvelin, N. Filatoff, J. E. Bowlt, D. Horbachov, *Alexandra Exter. Monographie*, Max Milo Editions, Chevilly-Larue, 2003, p. 13.

¹⁸ Si stima che i due collezionisti abbiano portato a Mosca più di trecentocinquanta opere impressioniste e postimpressioniste. L. Michelangeli, *Avanguardie russe. I grandi movimenti artistici. Tradizione, innovazione, rivoluzione*, Giunti editore, Firenze, 2004, p. 43.

che animava anche il pittore francese, un artista al quale la scarsa comprensione in vita non impedì di essere riscoperto all'indomani della scomparsa¹⁹.

Un elemento come il colore viene ripensato da Cézanne per costruire la tela in alternativa al disegno e questo nuovo modo di concepire la realizzazione di un quadro, che coincideva con la naturale inclinazione della Ekster, attrasse la giovane artista, quando ebbe modo di conoscere l'opera del pittore probabilmente durante il suo primo soggiorno a Parigi nel 1907, quando venne organizzata a Parigi la prima grande e completa retrospettiva di Cézanne al *Salon des Indépendants*²⁰, che ebbe una straordinaria risonanza, soprattutto fra gli artisti.

Per giungere a parlare nel dettaglio dei lasciti cezanniani nei dipinti della Ekster è necessario partire dalla fortuna che ha avuto il pittore provenzale non solo in occidente, ma anche nel composito panorama artistico russo dei primi del '900.

Natal'ja Gončarova e Michail Larionov sono tra i primi a cogliere in alcuni dipinti cezanniani un linguaggio che avrebbe potuto accostarsi alla loro rivoluzione primitivista dei primi anni del '900²¹. Essi si configurano come i catalizzatori delle istanze di rinnovamento che animavano la nascente avanguardia in quanto promotori di diverse esposizioni e fautori di incontri esplosivi, fino alla loro partenza per Parigi nel 1914 con la compagnia di Djagilev²².

¹⁹ Cézanne, infatti, si configura come una personalità a sè stante nella cerchia degli impressionisti: il suo stile rivela fin da subito una particolare attenzione alla forma e alla resa del colore. Per una conferma di ciò guardare il catalogo su Cézanne, in particolare le pagine da 33 a 57, delle quali riporto alcuni passaggi. “La sua opera, per quanto incompiuta possa sembrare, contiene l’idea di un assoluto sconvolgimento nell’arte pittorica” [...] “non vede oggettivamente e per mezzo della macchia alla maniera degli impressionisti; piuttosto decifra lentamente attraverso l’ombra e la luce, che esprime in sensazioni di colore” [...] “egli si sforzò di creare una forma interamente autonoma e intrinsecamente significativa: il possesso della forma, come lo chiamano i suoi discendenti moderni”. F. Cachin, I. Cahn, H. Loyrette, J. J. Rishel (a cura di), *Cézanne*, catalogo della mostra itinerante tenutasi a Parigi, Philadelphia e Londra, ed. cons. Leonardo Arte, Milano, 1995, pp. 33-57.

È stata inoltre recentemente tradotta la fondamentale biografia di John Rewald su Cézanne. J. Rewald, *Paul Cézanne. Una vita*. Trad. di Nicoletta Poo, con un saggio finale di Piergiorgio Dragone, Donzelli editore, Roma, 2019.

²⁰ Il corrispettivo primaverile della mini-retrospettiva presentata su di lui al *Salon d'Automne* nell'autunno del 1904, grazie all'impegno di Bernard e Vollard. F. Cachin, et. Al., *Cézanne*, op. cit., p. 35.

²¹ Dopo una prima fase primitivista Larionov e la Gončarova nel 1913 lanciarono il Manifesto del raggismo che, soprattutto nella teorizzazione di Larionov, mostrava un forte legame con il futurismo italiano, in particolare con Umberto Boccioni. P. Quaglino, *Russia 1915*, in *Origini dell'astrattismo, verso altri orizzonti del reale*, cat. (Milano, Palazzo Reale, 18 ottobre 1979-18 gennaio 1980), a cura di G. Ballo, Milano, Silvana Editoriale, 1979.

²² A Parigi si stabiliranno definitivamente solo nel 1918: essi si recheranno dapprima a Roma, poi, nel 1915, in Svizzera con la compagnia dei *Ballets Russes* di Djagilev.

<http://www.russitalia.it/dettaglio.php?id=371>

La stessa Gončarova nel 1911 in un manoscritto dà voce all'influenza di Cézanne nella propria pittura. Nel suo essere una “vera russa”²³ la Gončarova conferisce al “testo”²⁴ cezanniano la medesima importanza delle icone: “Cezanne e le icone sono di eguale valore, ma i lavori che ho realizzato sotto l'influenza di Cezanne e sotto quella delle icone, quelli invece no”²⁵.

La Gončarova pone sullo stesso piano l'avvio dell'arte figurativa russa, le icone²⁶, che hanno attraversato i secoli fino ad irrompere nella pittura di inizio Novecento, con un artista che da Poussin a Pissarro²⁷ non ha mai tradito la natura, fino ad affrancarla dall'oggettività della visione impressionista. La Gončarova, infatti, ha in mente “l'arte genuina di Cézanne, che crea connessioni eterne”²⁸; il pittore provenzale non si cura di quando un'opera è stata realizzata, egli dipinge a colori vivaci con l'ingenuità delle immagini di Épinal, come se in tutta la sua vita non avesse mai visto un quadro²⁹, proprio come fanno i bambini, che non avendo mai visto niente, possono immaginarsi tutto.

I quadri di Malevič (ucraino di nascita, come la Ekster) del 1905-1908, come *La fioraia* e *Pedicure in sala da bagno*, dipinti con una pennellata ritmica e armoniosa sono basati per la struttura anche su Cézanne. *Pedicure in sala da bagno* sembra ispirato ai *Giocatori di carte* di Cézanne, del quale Malevič tenne sempre una riproduzione in casa, pur non avendolo mai visto dal vivo³⁰. Inoltre, le prime nature morte di Tatlin, anch'esso ucraino, risentono chiaramente un'influenza cezanniana e uno dei suoi primi esperimenti costruttivisti, “rilievi pittorici” (1913-1914) giunse nelle mani proprio di Aleksandra Ekster³¹.

²³ Alica Koonen nelle sue memorie, parlando della Gončarova e della Ekster, definisce la prima una “vera russa”, la seconda invece “ha un aspetto più occidentale”. C. Douglas, *Six (and a few more) Russian woman of the avant-garde together*, in *Amazons of the Avant-garde*, cat. (Peggy Guggenheim Collection, 29 febbraio – 28 maggio 2000, Venezia) a cura di J. E. Bowlt, M. Drutt, Z. Tregulova, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2000, pp 39-58, qui p. 42.

²⁴ Nina Kauchtschischwili in un interessantissimo dialogo con Silvia Burini e Gian Piero Piretto fa riferimento alla potenza anche figurativa di questo lemma: è necessario partire dal testo specifico di ciascun artista; nel nostro caso da quello cezanniano. S. Burini, G. P. Piretto, *L'occidente con le sue categorie razionali non riesce ad abbracciare la bellezza. Dialogo con Nina Kauchtschischwili*, in “eSamizdat”, II / 3, 2004, pp. 9-13, qui pp. 11-12.

²⁵ J. E. Bowlt et. Al., *Amazons of the Avant-garde*, op. cit., p. 309.

²⁶ S. Burini, *Grisha Bruskin. Lessico fondamentale*, Mimesis edizioni, Milano, 2019, p. 94.

²⁷ Egli è il primitivo della pittura dal vivo; egli ripete sovente di aver cercato solo di vivificare Poussin “dalla natura”. F. Cachin, et. Al., *Cézanne*, op. cit., p. 42.

²⁸ J. E. Bowlt et. Al., *Amazons of the Avant-garde*, op. cit., p. 313.

²⁹ F. Cachin, et. Al., *Cézanne*, op. cit., *ibidem*.

³⁰ C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, Il Saggiatore, Milano, 1964, qui p. 129 e seguenti.

³¹ In occasione della mostra “Tramvaj V” (vd. Capitolo 4). J. Chauvelin, et. Al., op. cit., p. 91.

Avversa alle tendenze conservatrici che aleggiavano su Kiev, la Ekster, al ritorno da Parigi alla fine del 1907, rese la sua città, lontana dagli stimoli cui erano esposte Mosca e San Pietroburgo e fisicamente decentrata, il vivace punto di incontro dell'avanguardia internazionale attraverso una serie di esposizioni che permisero anche ad artisti ucraini come Bogomazov e Archipenko di conoscere la pittura occidentale.

La prima importante mostra, inaugurata nel marzo del 1908 a Kiev, fu organizzata dalla Ekster insieme a David Burljuk, e fino dal nome straordinariamente simbolico "Zveno" (L'anello di congiunzione) questa esposizione manifesta la volontà di offrire agli artisti di Kiev la possibilità di coniugare le radici della propria cultura con i nuovi apporti dell'Occidente. La Ekster aveva assistito ad una mostra analoga nel gennaio del 1908 a Mosca, con una denominazione altrettanto significativa, "Venok" (La ghirlanda): ogni opera esposta sarebbe andata a costituire un fiore, una componente fondamentale della composizione. Il titolo fu anche un omaggio alla "ghirlanda" di sonetti del poeta Valerij Brjusov. Qui la Ekster aveva ammirato le opere di Aristarch Lentulov, ancora con un'evidente influenza cézanniana. È da notare come in entrambe queste manifestazioni artistiche ci sia una tendenza all'unione di diverse parti.³²

Ma il trampolino di lancio fu il Salón dello scultore Vladimir Izdebskij, giovane scultore che aveva risieduto in Germania dal 1904 al 1909 e che era stato influenzato dalle temperie artistiche di Monaco, in particolare di Kandinskij³³; questa mostra dichiarava, nella stessa denominazione "Esposizione internazionale di pittura, scultura, litografie e grafica" le proprie intenzioni poliedriche e sperimentali³⁴.

La Ekster ebbe un ruolo fondamentale nell'organizzazione di questa grande esposizione itinerante, che tra il 1909 e il 1910 toccò prima Odessa poi Kiev, San Pietroburgo e Riga, e che vide la pittura ucraina affacciarsi sul panorama

³² J. Chauvelin, et. Al, *op.cit.*, pp. 19-20.

³³ D. Severiukhin, *Vladimir Izdebsky and his salons*, in "Experiment", vol. 1, 1995, pp. 57-71, qui pp. 57-58.

³⁴ Livšic nella prima parte delle sue memorie ci parla degli auspici sui quali erano nate queste esposizioni itineranti. B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, Hopeful Monster, Firenze, 1989. Vladimir Markov nella sua splendida ricognizione della Storia del futurismo russo parla anche della profonda e duratura impressione che fece l'esposizione di Odessa sul giovane Benedikt Livšic. V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973, p. 39.

internazionale: proprio per queste caratteristiche costituì una “successione” fondamentale nella coscienza artistica russo-ucraina, ma anche occidentale³⁵.

Le Ekster ebbe in questa occasione il fondamentale supporto di Nikolaj Kul’bin, figura chiave nella teorizzazione della prima avanguardia³⁶, che insieme a Matjušin rappresentò l’avanguardia Pietroburghese alla mostra. Medico militare nei ranghi del potere zarista, potrebbe essere considerato l’antesignano del futurismo russo, un doppio profilo che conferma la tendenza sintetica dell’epoca: un medico poteva essere un artista e un poeta, un musicista poteva farsi illustratore di riviste, perché l’arte era “totale”.

In occasione di questa esposizione la Ekster conferma il suo ruolo di indispensabile intermediaria tra il proprio paese di origine e l’occidente³⁷, forte della vocazione cosmopolita che abbiamo già ricordato, ma anche dei legami creati in Europa nel corso dei numerosi soggiorni a Parigi. Benedikt Livšic nelle sue memorie ci dice che, quando tornava da Parigi, la Ekster portava sempre nella sua valigetta riviste e

³⁵ Nella prima mostra del 1909-1910 è presente un nutritissimo schieramento di artisti occidentali: francesi, italiani, tedeschi, da Georges Braque a Giacomo Balla, da Henri Matisse ad Albert Gleizes e Jean Metzinger; molto importante è il contributo di un gruppo di artisti russi trasferitisi a Monaco attorno al 1896-97 su invito di Igor Grabar, e che costituiscono il nucleo originario del futuro “Cavaliere azzurro”. F. Miele, *L’avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec.*, Edizioni carte segrete, Roma, 1973, pp. 175-176.

Anche Georgij Kovalenko accenna alla partecipazione della Ekster a questa Esposizione, accanto a Kandinskij e Javlenskij, tenuti in grande considerazione dalla nostra artista. G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i Germanija*, in *Rossija – Germanija. Kul’turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*, a cura della redazione del Museo di Arti Figurative Puškin di Mosca, Mosca, 2000, pp. 32-48, qui p. 33.

³⁶ Livšic parla dell’attività di *Kulturträger* (letteralmente “veicolo di cultura”) di Kul’bin, conferma quindi il suo ruolo chiave nella divulgazione delle nuove correnti artistiche. B. Livšic, *L’arciere da un occhio e mezzo*, op. cit., p. 80.

Nel 1910 egli fece uscire l’almanacco *Studio* degli impressionisti, che conteneva alcuni suoi disegni, i versi di David e Nikolaj Burljuk, di Velimir Chlebnikov, il monodramma di Evreinov e altri. Nel 1914 svolse un ruolo fondamentale per la partecipazione di alcuni artisti russi alla “Prima esposizione libera futurista internazionale”, tenutasi alla Galleria degli Sprovieri a Roma in primavera: Archipenko e la Ekster inviarono alcuni lavori da Parigi, Kul’bin e Ol’ga Rozanova dalla Russia. N. Adaskina, *Vesna 1914 goda. Russkie avangardisty v Pariže*, in “Iskusstvoznanie”, n° 1-2, 2013, pp. 443-454.

<https://cyberleninka.ru/article/n/vesna-1914-goda-russkie-avangardisty-v-parizhe>

Si fece promotore in Russia delle tesi esposte nel saggio *Lo spirituale nell’arte* di Kandinskij attraverso la pubblicazione di un resoconto nell’aprile del 1914. I. Aksënov, *Pikasso i oskrennosti*, trad. a cura di Alessandro Farsetti, Stilo editrice, Bari, 2020.

³⁷ Nelle memorie di Simon Lissim, grande amico della Ekster, leggiamo che Aleksandra Aleksandrovna era piena di quella che i francesi chiamavano per l’appunto la “gioia di vivere”. Essa era interessata a tutto ciò che poteva costituire Arte, per questo forse anche non si iscrisse mai esclusivamente a questa o a quella corrente. Lissim sostiene che l’immaginazione della Ekster era straordinaria: poteva spaziare dalle miniature persiane a creazioni costruttiviste. S. Lissim, *Alexandra Exter as i knew her*, in *Alexandra Exter, Artist of the Theatre. Four Essays, with illustrated Check List of Scenic and Costume Designs Exhibited at the Vincent Astor Gallery*, New York Public Library, New York, 1974, pp. 16-23.

giornali, per mostrarle ai suoi colleghi. Egli sostiene che la fotografia di un'opera di Picasso portata da Parigi proprio dalla Ekster costituisce “la prima esperienza di scomposizione di un corpo su di una superficie”³⁸.

Così possiamo ipotizzare che si debba anche a lei il significativo principio ispiratore di questa mostra, quello di unire varie tendenze in nome di una tensione verso una nuova concezione dell'arte: per la prima volta in Russia, non solo nelle città ma anche in provincia, venivano esposti artisti russi accanto ad artisti non russi, così che questa prima tappa del Salón, organizzata a Odessa nel dicembre del 1909, costituì davvero un un'ode all'arte. Vennero presentati quadri di artisti russi come Larionov, Lentulov, accanto ai francesi, da Matisse e Gleizes fino a Vuillard e Bonnard, insieme alla scuola di Monaco con Kandinskij e Gabriele Münter. Un dato estremamente interessante fu che vennero esposti anche disegni dei bambini. Nel febbraio del 1910 il Salón migra a Kiev, successivamente a San Pietroburgo, esattamente un mese dopo la prima mostra del gruppo “Sojuz Moloděži” (l'Unione della Gioventù)³⁹.

Nel dicembre dello stesso anno 1910 si tenne a Mosca la prima esposizione di un altro gruppo di artisti d'avanguardia, “Bubnovyj valet” (Fante di Quadri), organizzata da D. Burljuk e M. Larionov⁴⁰, che già tra il 1908 e il 1909 aveva avuto un ruolo fondamentale nell'organizzazione di due esposizioni consecutive, insieme al

³⁸ B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, op. cit., p. 36.

³⁹ Fu un gruppo di artisti d'avanguardia attivo dal 1910 al 1917, i cui fondatori furono Matjušin e la compagna pittrice e poetessa, Elena Guro, ma comprendeva una rosa di figure estremamente variopinte: da Majakovskij a Chlebnikov, a Kručnych (l'inventore della lingua “trans mentale”). B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, op. cit. p. 79

Nei primi giorni di novembre del 1913 questa colorita rosa di artisti patrocinò la rappresentazione dei due grandiosi spettacoli futuristi *Vladimir Majakovskij – Tragedia* di Majakovskij e *Vittoria sul Sole* di Matjušin, sulla base di un prologo di Chlebnikov e un libretto di Kručnych. B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, op. cit. p. 192.

Secondo Franco Miele questo gruppo ebbe il merito di aver costituito una dialettica piattaforma tra artisti diversi, ma animati dalla volontà di chiarire le rispettive problematiche. F. Miele, *L'avanguardia tradita*, op. cit., p. 175.

⁴⁰ Solo qualche anno dopo essi furono protagonisti di coloriti dibattiti, che potrebbero ricordare quelli dei futuristi italiani, sulla funzione dell'arte, e che li portarono poi alla scissione: Larionov fondò, insieme alla Gončarova, il gruppo “Oslinyj chvost” (Coda d'asino). F. Miele, *L'avanguardia tradita*, op. cit., p. 271.

È ancora la penna di Franco Miele a illustrarci le ragioni della scelta di questa provocatoria denominazione: Larionov aveva saputo che al Salone parigino un gruppo di artisti aveva presentato un quadro dipinto con un pennello attaccato alla coda di un asino; egli inoltre desiderava controbattere le critiche di Il'ja Repin, che giudicava l'arte moderna un insieme di scarabocchi di persone inconcludenti, oziose o addirittura impotenti. F. Miele, *L'avanguardia tradita*, op. cit., p. 280.

gruppo “Golubaja roza” (La rosa azzurra)⁴¹ e con il determinante apporto della rivista “Zolotoe runo” (Il vello d’oro)⁴², che si focalizzarono anche su Cézanne.

Ma fu soprattutto alla prima mostra del “Fante di quadri” del 1910, uno “strappo”⁴³ nel panorama artistico dell’epoca, che il “cezannismo” si manifestò come veicolo di rinnovamento⁴⁴: gli artisti che vi partecipano rifiutano il realismo degli “ambulanti” e l’accademismo del “Mondo dell’arte”, rivolgendosi da un lato a Cézanne e agli

⁴¹ Questa rosa di pittori costituì una delle conseguenze più sorprendenti dell’influenza della cultura orientale, in questo caso soprattutto giapponese, sulla cultura russa: essi nacquero all’indomani della guerra russo-giapponese che, nonostante si rivelò una sonora sconfitta per l’esercito dello zar, fece emergere la grande prensilità dell’arte russa di quegli anni. Di ispirazione simbolista, questi artisti si rifanno alla lezione di Boris-Musatov, uno dei più grandi pittori simbolisti di prima generazione. La prima mostra specifica “Golubaja roza” (La rosa azzurra), tenutasi a Mosca nella primavera del 1907 potrebbe essere considerata il primo nucleo dell’avanguardia: l’audace tendenza di pittori come Kusnecov verso l’astratto, unita alle luccicanti combinazioni cromatiche, costituisce il primo slancio verso un’opera d’arte indipendente. J. E. Bowl, *1905 – la musica del colore e della linea*, in *La Rivoluzione Russa. L’arte da Djagilev all’astrattismo 1898-1922*, cat. (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems Petzenstein, 21 dicembre 2017-25 marzo 2018), a cura di S. Burini e G. Barbieri, Treviso, Antiga Edizioni, 2017, pp. 79-81.

⁴² La creazione di questa rivista nel 1906 ad opera del mecenate e pittore Nikolaj Rjabušinskij è fortemente significativa per un duplice motivo: da una parte lega la fine del simbolismo all’esplosione dell’avanguardia; dall’altra, ispirata al mito degli argonauti, questa pubblicazione auspica il compimento di ardimentose imprese da parte della nascente avanguardia, tra le cui prime file militavano proprio Larionov e la Gončarova. Essi occuparono un ruolo chiave nell’organizzazione delle rassegne moscovite negli anni 1909-1910.

Come sovente avveniva in quei frementi anni, la rivista organizzò diverse esposizioni e rassegne tra il 1908 e il 1910: mentre le prime due videro una cospicua partecipazione, se non una preponderanza, di impressionisti, post-impressionisti ed esponenti della scuola parigina, la terza, nel 1909-1910, testimonia la presenza di nuovi artisti, primi fra tutti Aleksandra Ekster.

Per una trattazione più dettagliata della “Rosa azzurra” e del “Vello d’oro” vedere F. Miele, *L’Avanguardia tradita*, op. cit., pp. 133-144.

⁴³ A questa prima rassegna del gruppo presero parte, oltre ai russi (i cosiddetti cezannisti russi e alcuni esponenti russi del gruppo di Monaco), anche i francesi come Gleizes, Survage e Le Fauconnier. F. Miele, *L’Avanguardia tradita*, op. cit., p. 178.

Si configurò quindi anche come un confronto con l’Occidente; se seguiamo il ragionamento del grande Dimitrij Sarab’janov (vedi D. Sarab’janov, *Situacija razryva v istorii russkogo iskusstva*, in *Russkaja živopis’. Probuždenie pamjati*, Mosca, Isskustvoznanie, 1998, pp. 56-65) il ciclico dialogo con l’Occidente che intraprende l’avanguardia russa può costituire di per sé la miccia che innesca le esplosioni (“vzryvy” in russo) di cui parla Jurij Lotmann, esplosioni dalle quali scaturiscono, secondo la semantica russa, strappi, o cesure (“razryvy” in russo). S. Burini, *L’impressionismo “diffuso” dalla Russia all’Urss*, in *A occhi spalancati. Capolavori dal Museo dell’Impressionismo Russo di Mosca*, cat. (Venezia, Palazzo Franchetti, 13 febbraio – 12 aprile 2015), a cura di S. Burini, G. Barbieri, I. Kabanov, Y. Petrova, Treviso, Terra Ferma Edizioni, 2015, pp. 29-40, qui p. 30.

Potremmo definire, quindi, anche questa mostra come uno strappo all’interno della cultura visuale russa del tempo.

⁴⁴ Livšic nelle sue memorie riporta una relazione di Maksimilian Vološin, durante il secondo dibattito succeduto alla mostra del “Fante di Quadri”, dal titolo “Cezanne, Van Gogh e Gauguin, precursori del cubismo”. B. Livšic, *L’arciere da un occhio e mezzo*, op. cit. p. 88.

Anche Dimitrij Sarab’janov nel suo articolo *L’art russe e soviétique* parla dell’eredità cezanniana raccolta dai membri del “Fante di Quadri”. D. Sarab’janov, *L’art russe et soviétique*, in *Paris – Moscou 1900-1930*, cat. (Parigi, Centro Nazionale di Arte e di Cultura Georges Pompidou, 31 maggio – 5 novembre 1979), a cura di A. Khalitourine e P. Hulten, Centro George Pompidou, Parigi, 1979, pp. 40-49, qui p. 44.

espressionisti tedeschi e dall'altro al folklore nazionale⁴⁵ e all'arte primitiva, identificando nei segni di una cultura altra come quella africana e soprattutto giapponese i tramiti per un nuovo modo di concepire l'arte.

Gli artisti che appartenevano al "Fante di quadri" (Robert Fal'k, Il'ja Maškov, Aleksandr Kuprin, Aristarch Lentulov inizialmente) avevano personalità differenti e talvolta perfino contrastanti; ma tutti condividevano una concezione architettonica della pittura, supportata dall'applicazione e lo sviluppo dei principi analitici cezanniani⁴⁶.

Le opere di Maškov offrono un caso esemplare di come Cezanne potesse essere tradotto in lingua russa. Nell' *Autoritratto e ritratto di Pëtr Končalovskij* (Fig. 3), che dichiara il debito nei confronti dell'artista francese già nelle costole dei libri collocati nella mensola sopra il piano ("cezan'"), il confronto avviene con *L'ouverture de Tannhäuser* (Fig. 4), un'opera dove Cezanne mette in scena un binomio che tanto sarà caro agli artisti dell'avanguardia, quello tra pittura e musica⁴⁷: egli rende pittoricamente il dramma di Wagner e la tensione che anima le sue protagoniste, traducendo le loro situazioni psicologiche in una cromia fredda e ristretta ad una gamma limitata ai grigi e agli ocri. Ma in Maškov la cromia accesa, lontana da questa tavolozza cezanniana, qualifica il dipinto come una 'traduzione' appunto che mantiene i tratti distintivi della propria cultura, anche se Maškov riprende puntualmente lo schema compositivo con le due figure al centro chiuse tra il piano a sinistra e il divano a destra, e cita addirittura nelle decorazioni della tovaglia quelle del divano nel dipinto di Cezanne.

⁴⁵ Il Fante di quadri identifica una carta da gioco, il cui simbolo sono due rombi, quei rombi che nella Russia zarista erano cuciti sulle tute dei detenuti; una figura come il giullare che rimanda al folklore, ma anche un messaggero o intermediario nel linguaggio cartomante. L. Fredduzzi, *A Mosca con Majakovskij*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2020, pp. 52-53. Il "testo" del Fante di quadri riflette, quindi, il folklore, la nazione, ma forse vuole essere anche foriero di un messaggio nuovo.

⁴⁶ Cezanne dà ai frutti, ai fiori, agli oggetti più usuali una verosimiglianza e un rilievo straordinari; qui i doni del colorista giungono ad una tale intensità espressiva che mai la pittura sembra aver meglio rappresentato la potenza vivificante del genio umano... egli è il Primitivo della pittura dal vivo, ripete sovente di aver cercato solo di vivificare Poussin "dalla natura". Egli non vede oggettivamente alla maniera degli impressionisti, piuttosto decifra lentamente attraverso l'ombra e la luce, che esprime in sensazioni di colore. F. Cachin, et. Al., *Cézanne, op. cit.*, qui pp.41-42.

⁴⁷ La messa in scena di "Pobeda nad solnzem" (Vittoria sul sole) con testo di Krucenych, costumi di Malevič e musica di Matjušin nel 1913; lo stesso Matjušin era un grande musicista. Per comprendere la straordinaria sintesi delle arti nella Russia di quegli anni vedi la trattazione di L. Michelangeli, *Avanguardie russe, op. cit.*, in particolare p. 54 e seguenti.

Matjušin inoltre sviluppa, a partire dagli anni '10, una nuova concezione dello spazio che sfocia nella teoria della "Vista allargata", sintesi delle percezioni e dell'attività della coscienza, in grado di attingere una concezione totale della realtà. P. Quaglino, *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale, op. cit.*

Anche Robert Fal'k nell' *Autoritratto su sfondo blu* (Fig. 5) ricorre ad una cromia che rimanda alla *Signora Cezanne in blu* (Fig. 6), con una interessante inversione speculare, che traspone a sinistra l'azzurro tenue ma luminoso che nella tela di Cezanne occupa la parte destra; ma il pittore russo rinuncia alla fissità frontale della figura femminile per una soluzione che anima il proprio autoritratto con una posa che interroga lo spettatore.

Ma l'esempio di Cezanne poteva anche determinare una posizione passiva nei confronti del nuovo linguaggio, e lo stesso Maškov non sempre riuscirà a rendere originale il confronto, come possiamo vedere nella *Natura morta con brocca bianca e frutta* (Fig. 2), dove il rimando al pittore provenzale è una citazione piuttosto che una interpretazione. Analogamente possiamo notare come nella *Natura morta Tashkent* di Končalovskij (Fig. 7) il piano inclinato del tavolo, il rapporto tra la frutta e il panno bianco ricalchino da vicino le opere di Cezanne, come *Natura morta con brocca e frutta* (Fig. 8). I riflessi sul piano di legno, però, che ne rendono la superficie animata quasi come se una fonte luminosa cadesse dall'alto, costituiscono un inserto naturalistico, del tutto alieno al linguaggio del pittore francese.

Saranno proprio Il'ja Maškov e Pëtr Končalovskij ad essere accusati di essere troppo proiettati verso Cézanne, da Larionov, motivo per il quale egli non prenderà parte alle successive esposizioni del "Fante di Quadri".

É, dunque, importante individuare la peculiarità del confronto che Ekster condusse sull'esempio di Cezanne, una peculiarità che la distingue dai suoi connazionali, pur nel comune interesse per questo artista. Le sue Nature morte innescano un dialogo particolare con i segni caratteristici di Cezanne: è come se l'artista, usando gli stessi stilemi del pittore provenzale, parlasse comunque una lingua diversa, una lingua a metà tra l'Ucraina e l'Europa.

Nella *Natura morta con vaso e fiori* (Fig. 9) la zuppiera, e il piatto sono chiari riferimenti iconografici alle nature morte di Cezanne; ma la forma della frutta che ricorda piuttosto piccole uova pasquali e il colore arancio dei fiori ci riportano all'arte popolare ucraina; e i ghirigori e i disegni presenti sul vaso sono riconducibili all'arte di quell'Oriente verso il quale che molti artisti dell'avanguardia russa, poeti come Chlebnikov e Kručenyč, pittori come Kandinskij, Zdanevič, Larionov e la

Gončarova, sentivano un'esplosiva attrazione⁴⁸. Tutti questi elementi sono poi orchestrati in un assemblaggio, lontano dalla ritmata spazialità cezanniana, dove gli elementi dialogano soprattutto per le accensioni cromatiche come è evidente nel gioco di chiaro scuro della zuppiera e del piatto che conferisce al quadro un palese dinamismo.

Anche nella *Natura morta* (Fig. 10) quello che salta all'occhio è l'uso del colore, che sembra agire esso stesso nel quadro, costruendo i piani: la parte superiore dominata da diverse tonalità di arancio stese in modo diseguale, la parte inferiore costruita insieme a quella centrale attraverso abili accostamenti cromatici e sapienti giochi di luce.

I due quadri devono essere datati *ante* 1908 poiché furono esposti alla mostra "L'anello", tenutasi in un negozio di strumenti musicali in una delle principali arterie di Kiev nella primavera di quell'anno⁴⁹, ma *post* 1907, per i richiami a Cézanne che fanno ipotizzare una redazione successiva al soggiorno parigino; è dunque interessante notare come alcune delle direttive principali attraverso cui si sviluppa la tecnica della Ekster: quella del colore, quella della luce, e quella del movimento, si manifestino precocemente nella sua produzione.

Una sintesi delle suggestioni sopra proposte possiamo notarla in una terza *Natura morta* (Fig. 11), dove ritroviamo le mele, un elemento costante nelle nature morte di Cézanne, come pure la brocca; ma la bottiglia è un inserto del tutto personale, e funge da elemento catalizzatore della luce, accogliendo i riflessi della frutta e dei fiori che affollano lo sfondo. Inoltre, nella parte posteriore del quadro ancora risaltano i colori tipici dell'arte popolare ucraina, ma non solo: le linee colorate verticali e trasversali danno un certo senso di movimento.

Se poi prendiamo un quadro come *Tre Figure femminili* (Fig. 1) vediamo elementi come il cono e il cerchio, tipici del linguaggio cezanniano, nell'accezione diffusa dagli scritti di Emile Bernard⁵⁰, utilizzati però in un contesto compositivo

⁴⁸ Per un interessantissimo *excursus* sui rapporti tra l'Avanguardia russa e l'Oriente ho visionato anche: J. E. Bowlt, N. Mislér, E. Petrova, *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, cat. (Firenze, Palazzo Strozzi, 27 settembre 2013 – 19 gennaio 2014), Skira, Milano, 2013.

⁴⁹ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, op. cit., p. 20.

⁵⁰ Il primo impatto della Ekster con Parigi coincide anche con la pubblicazione postuma di una lettera di Cézanne all'indirizzo di Emile Bernard: "permettimi di ripeterti ciò che ti ho già esposto, approcciarsi alla natura attraverso il cilindro, la sfera e il cono, tutto in prospettiva...le linee parallele che corrono verso l'orizzonte indicano lo spazio, le linee perpendicolari sullo sfondo rivelano la profondità". J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, op. cit., pp. 16-18.

assolutamente incongruo con gli insegnamenti del pittore provenzale che si riferiva al paesaggio: la Ekster costruisce infatti con queste forme geometriche i vestiti delle figure femminili.

Le due figure leggermente spostate indietro, che rappresentano probabilmente due grandi amiche e collaboratrici della Ekster come Evgenija Pribil'skaja e Natal'ja Davydova, sono rese frontalmente e sembrano quasi statiche, mentre la figura più in rilievo, anche da un punto di vista cromatico, nella quale la Ekster si raffigura, sembra quasi muoversi e questa sensazione di movimento è data proprio dalle pieghe del vestito, che potrebbero ricordare piccoli triangoli rettangoli.

L'arancio acceso del vestito ci riporta all'immaginario popolare ucraino, anche se le pennellate sembrano riecheggiare la pennellata costruttiva di Cezanne, declinata in una stesura bidimensionale; mentre la singolarità dello stile della Ekster si può cogliere nel disinvolto accostamento tra le intenzioni decorative, evidenti nelle parti superiori delle vesti delle due amiche, e le semplificazioni geometriche delle parti inferiori, dove è evidente l'uso del triangolo.

Anche *Paesaggio o villaggio* (Fig. 12), esposto dalla Ekster probabilmente alla già citata mostra del "Fante di Quadri" del dicembre 1910, ci rende un'ulteriore sfumatura dell'influenza cezanniana. In quest'opera, che rappresenta probabilmente un paesaggio svizzero o della Bretagna, notiamo una base cezanniana nell'uso del verde e nella prospettiva frontale, ma l'occhio non è pervaso dai campi estesi e dai cieli come nei paesaggi del pittore provenzale: quello che cattura l'osservatore è il colore, che riempie il quadro, costruisce le case e la chiesa. La giustapposizione del verde con il giallo e il violaceo dei tetti, che riprende le sfumature del cielo, crea armonia, come se le due parti del quadro dialogassero tra di loro⁵¹. Allo stesso tempo il contrasto tra i blocchi cubici delle case e le linee oblique del cielo anticipa una struttura che la Ekster userà nella serie di dipinti successivi sui ponti (nei quali il riferimento a Cezanne sarà comunque presente).

A partire dalle opere esposte alla mostra "L'anello" (tra le quali si può ipotizzare che ci siano le nature morte sopra analizzate⁵²), la Ekster da prova di un timido quanto

⁵¹ Quest'opera sprigiona quella che Tugenhold chiama "la trasparenza della luce", conferita dalle tonalità del verde chiaro. P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 38.

⁵² È documentata la presenza di alcune nature morte in questa mostra, tra le quali potrebbero esservi anche quelle prese in esame. V. Marcadé, *La renouveau de l'art pictural russe (1863-1914)*, L'Age d'homme editions, Lausanne, 1971, pp. 286-287.

ardito tentativo di dar voce alle multiformi corde della sua creatività: dalle nature morte dalle reminiscenze cezanniane agli acquarelli dell'Engadina svizzera ai ricami che rimandano all'arte popolare ucraina.

Uno dei più importanti professori della Ekster all'Accademia di Kiev, Vladimir Muraško, sosterrà che nel quadro *Oceano-coste della Bretagna* gli elementi che più colpiscono sono “la profondità, le forme e i toni” donati dall'artista al paesaggio⁵³.

È curioso come in occasione della seconda mostra del “Fante di Quadri”, nel gennaio del 1912, la Ekster esponga tra gli altri un quadro apparentemente non legato con quelli sopracitati⁵⁴, *La caccia* (Fig. 13).

In quest'opera la Ekster da un'ulteriore prova della propria versatilità artistica, rifacendosi ad un artista da lei molto apprezzato, Donatello. In che modo? Essa ha in mente i bassorilievi delle Cantorie della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze: i putti danzanti di Donatello sono dotati di una tale tensione espressionistica che sembrano quasi lanciarsi in avanti, in un complesso vivo e dinamico. Se guardiamo alle figure della Ekster l'eloquenza dei loro gesti fa pensare all'inizio di un movimento, appena accennato, ma percettibile, come se stessero per cominciare una corsa⁵⁵. Proprio nel 1911 la Ekster trascorre un periodo di tempo nella tenuta della famiglia Burljuk⁵⁶ in Crimea, nell'antica Tauride⁵⁷, un luogo sospeso nel tempo, carico di simboli e legato alla mitologia greca: se osserviamo questo quadro si delinea nella nostra mente l'immagine dei protagonisti delle tragedie omeriche e delle fiabe di Esiodo⁵⁸.

⁵³ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p.20

⁵⁴ Quest'opera è nota solo attraverso una riproduzione, l'originale è scomparso, forse andato distrutto. J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 40.

⁵⁵ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.* p. 40-41.

⁵⁶ Livšic parla dei Burljuk come dei coloristi nati: “sulla tela, nei volumi, e in generale nella forma, solo il colore era padrone” ... “l'amore di David per i primitivi, i simboli o l'arte dei popoli preistorici” [...] “l'amore per la creazione popolare, l'attrazione verso l'arte primitiva in tutte le sue forme, polinesiana come del Vecchio Messico, non erano per i Burljuk un capriccio di un gusto disincantato o una ghiottoneria”. B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo, op. cit.* p. 48-49

⁵⁷ Livšic, parlando del suo soggiorno a Černjanka, si spinge a sostenere che questa tenuta della famiglia Burljuk rappresentò il punto di intersezione delle coordinate che generarono la corrente di poesia e pittura russa, entrata nella storia con il nome di futurismo. B. Livšic, *ivi*, p. 56-57.

⁵⁸ “Ritornata alle sue origini, la storia si crea di nuovo. Il vento del Ponto Eusino si abbatte in tempesta di neve, rovescia la mitologia di Lubke, solleva lo sciame degli spettri di Esiodo, li mescola ancora per aria prima di andare a posarsi laggiù, dietro gli spazi appena visibili, come un mito che metta le ali alla volontà. *Hylea*, l'antica *Hylea*, calpestata dai nostri piedi, assumeva il significato di un simbolo, diventava un segno”. B. Livšic, *ivi*, p.37.

Izdebskij organizzò una seconda mostra a Odessa⁵⁹ nel febbraio del 1911, questa volta dedicata solo agli artisti russi: oltre a quelli già citati erano presenti la Gončarova, Vladimir e David Burljuk, Tatlin, Jakulov e altri; il catalogo della mostra conteneva un articolo di Izdebskij con un elogio della città moderna, ma anche il fondamentale articolo di Kandinskij “il contenuto e la forma”⁶⁰.

Queste esposizioni, dunque, potrebbero aver costituito il dietro le quinte, le prove, delle diverse forme che assumerà la rivoluzione artistica in atto.

Potremmo quindi concludere che Aleksandra Aleksandrovna Ekster, come una piccola trottola, si muove molto velocemente, quasi elettricamente, mostrando ad ogni mezzo giro un colore diverso, ruotando intorno ad un medesimo punto focale, che forse potremmo identificare con la sua Kiev. Nel 1908 inoltre la Ekster illustrò il romanzo di Ol'ga Forš⁶¹ “Rycar' iz Njurenberga” (Il cavaliere di Norimberga)⁶², testimonianza questa della poliedricità dei suoi campi d'azione e del suo rifiuto a chiudersi in un'esclusiva manifestazione artistica. Potremmo dire che fin dall'inizio essa mostra un acceso interesse verso tutte le applicazioni del colore, dall'olio su tela al guazzo agli acquerelli fino alla tempera, passando anche per l'illustrazione.

⁵⁹ La scelta di questa città, sulle sponde del Mar Nero, come palcoscenico della prima esposizione, non fu casuale: Odessa costituiva una sintesi di anime e culture diverse, pertanto ben si prestava ad un evento che voleva riunire artisti francesi, tedeschi, russi, nella comune tensione ad esprimere un nuovo modo di concepire l'arte. Odessa inoltre era una città cosmopolita dove confluivano anche industriali, finanziari, commercianti: offriva prospettive di mercato molto buone. F. Miele, *L'Avanguardia tradita*, op. cit., p. 175.

⁶⁰ Izdebskij nella prefazione al catalogo della prima esposizione comincia con l'affermare che l'arte sta andando verso una “nuova risurrezione”, la quale non è altro che la visione sintetica del mondo espressa attraverso i colori e le linee, tali come l'anima dell'artista le scopre dentro di sé. Egli continua “la pittura non riproduce più il mondo che ci sta intorno, ma crea un altro mondo ancora mai visto e non reale”. V. Marcadé, *La renouveau de l'art pictural russe (1863-1914)*, op. cit., p.147.

⁶¹ Essa era una grande amica della Ekster, avevano frequentato insieme la Scuola d'arte di Kiev. A Kiev, insieme ad Evgenij Kuz'min diedero vita nel 1906 alla rivista “V mire iskusstv” (Nel mondo delle arti), che pubblicò anche le prime opere della Ekster: delle illustrazioni rimaste pressoché sconosciute, in due numeri del 1907 e 1908. Queste illustrazioni costituiscono una prova ulteriore dell'originalità artistica della Ekster: un motivo come quello della testa-maschera della donna, che potrebbe sembrare comune, disegnato dalla Ekster stupisce per i giochi creati dalle macchie di inchiostro sulla superficie bianca della carta. La rivista ben si inserisce nell'effervescente ambiente artistico dell'epoca: vi collaborano pittori, musicisti e letterati e la Ekster fin da subito si delinea come anello di congiunzione con l'occidente fondamentale: grazie alla conoscenza fatta con Nikolaj Gumilëv a Parigi, negli ultimi numeri del 1907 sulla rivista compaiono alcuni versi e articoli del grande poeta russo, proprio grazie alla sua mediazione. G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, Art Volchonka, Mosca, 2017, qui pp. 7 – 13.

⁶² Si tratta di una “povest” (romanzo breve) ispirata alle teorie teosofiche di Steiner e a immagini potenti come quella del diavolo e della madre terra tanto care a Merežkovskij e Vladimir Solov'ev. Per le informazioni su questo romanzo ho consultato il bellissimo libro di G. Kovalenko *Aleksandra Ekster i kniga*, op. cit.

2. Aleksandra Ekster e Parigi.

Non abbiamo, a tutt'oggi, dati sufficienti per tracciare con sicurezza gli spostamenti di Aleksandra Ekster tra la Russia e la Francia negli anni che vanno dal 1908, quando di ritorno da Parigi é documentata a Kiev per la progettazione della mostra "L'anello", al 1912 quando vi risiederà stabilmente alcuni mesi con Ardengo Soffici. Sono questi gli anni durante i quali si concentrano a Parigi le sperimentazioni delle avanguardie, dai Fauves ai Cubisti ai Futuristi, avanguardie ben note anche a Mosca. La galleria Ščukin, dove erano conservate ben cinquantuno tele di Picasso⁶³, era stata aperta al pubblico a Mosca nello stesso anno 1910 in cui venne organizzata la prima mostra del "Fante di quadri". Nel 1913 apparvero per la prima volta in russo le traduzioni del saggio *Du Cubisme* (1912) di Gleizes e Metzinger, una delle quali conteneva un commento di Michail Matjušin⁶⁴. Nuove suggestioni che si intrecciavano con la mai spenta influenza di Cezanne: alla fine del 1912, in due dei quattro saggi che concludono il manifesto Schiaffo al gusto comune⁶⁵, dal titolo "Kubizm i Faktura" (Cubismo e Fattura), David Burljuk parla di lui come del padre del cubismo e usa i quadri del pittore provenzale, ponendoli accanto ai contemporanei russi, come termometro di quanto sia cambiata la testura di una tela⁶⁶; ed ancora in più scritti del 1913 egli si richiama a Cezanne e Gauguin come a coloro che "hanno aperto i nostri occhi, e ci hanno fatto intravedere una possibilità di libertà"⁶⁷.

Abbiamo comunque informazioni preziose che ci consentono di ipotizzare come Aleksandra Ekster anche grazie alla propria appartenenza ad una privilegiata classe altoborghese potesse muoversi con grande facilità: fu proprio lei a portare da Parigi alla fine del 1911 la foto di quello che viene considerato il primo esperimento di scomposizione di un corpo, inteso come volume, sulla superficie piatta della tela, ad

⁶³ I. Aksënov, *Pikasso i oskrennosti*, op. cit., pp.11-14.

Picasso impressionò a tal punto gli artisti russi che ne ripresero in modo quasi letterale le iconografie delle architetture. Nadežda Udal'cova si rifecce anche alla tavolozza oca e argento delle forme picassiane. V. Rakitin, *Nadezhda Udaltsova*, in *Amazons of the Avant-Garde*, op. Cit., pp. 271-295, qui p. 272.

⁶⁴ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, op. cit., pp. 66-67.

⁶⁵ Prima raccolta contenente il primo manifesto dei poeti cubo-futuristi russi (V. Majakovskij, D. Burljuk, A. Kručënych, V. Chlebnikov). B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, op. cit. p. 117.

⁶⁶ V. Markov, *Storia del futurismo russo*, op. cit., p. 49.

⁶⁷ V. Markov, *ivi*, p. 177.

opera di Picasso⁶⁸. La Ekster costituì il tramite attraverso il quale Ivan Aksënov riuscì a fare la conoscenza del grande pittore spagnolo, incontro dal quale venne fuori il primo volume in russo su Picasso, *Picasso e dintorni*, del quale proprio la Ekster illustrò la copertina⁶⁹.

Ma anche una attenta analisi delle opere che risalgono agli anni 1911 – 1913 ci conferma quanto intenso sia stato lo scambio con l'ambiente parigino, a fronte del quale la Ekster seppe tuttavia mantenere la propria peculiare individualità, con la capacità di tradurre ogni esperienza nel linguaggio che più le apparteneva: quello del colore.

Due sono i lasciti cezanniani che salutano il nuovo secolo, articolandosi nella nuova impronta che gli artisti d'avanguardia conferiscono all'arte: la scomposizione volumetrica della forma su una superficie bidimensionale come la tela e il colore come linfa vitale stessa del quadro.

In Picasso e Braque, e in alcuni cubisti, l'attenzione è rivolta, perlomeno inizialmente, soprattutto al trattamento della forma, mentre nella Ekster l'eredità cezanniana del colore è fin da subito preminente.

Si prenda come esempio *Il ponte di Sèvres e le altezze di Meudon* (Fig. 16): la Ekster riprende le forme squadrate cubiste, ma poi utilizza l'iconografia del ponte per costruire cromaticamente il quadro: il ponte, messo di traverso, fa dialogare, in modo speculare nella parte superiore e inferiore del quadro, tonalità diverse di blu e verde acqua, affatto comuni nei cubisti. Allo stesso tempo essa riprende uno schema cezanniano: il ponte si riflette nelle acque di Sèvres come quello di Cézanne nel fiume di Maincy nell'opera *Il ponte di Maincy* (Fig. 17).

Durante il soggiorno del marzo del 1912 nel quartiere di Montparnasse, baricentro della vita artistico-culturale parigina⁷⁰, la vivace anima artistica di Aleksandra Ekster è esposta ad una multiformità di sollecitazioni, cui ella risponde elaborando nuove soluzioni.

Un caso esemplare è offerto dall'analisi del *Nudo* del 1912 (Fig. 18).

⁶⁸ B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, op. cit., p. 36.

⁶⁹ I. Aksënov, *Picasso i oskrennosti*, op. cit., p. 11.

⁷⁰ “Ecco la Montparnasse che è diventata per i pittori e i poeti ciò che Montmartre era per loro quindici anni fa: la casa della semplicità, della bellezza, della libertà”. D. Franck, *Montmartre & Montparnasse: la favolosa Parigi di inizio secolo*, a cura di A.T. Perazzoli, Garzanti, Milano, 2004, p. 239.

In questo dipinto Ekster sembra affrontare un significativo confronto sul piano iconografico con il cubista Leger, un pittore che doveva molto interessare la giovane avanguardia russa poiché nel febbraio di quell'anno era stato incluso nella seconda mostra del "Fante di quadri", esposto proprio nella stessa sala di Ekster⁷¹.

Nel suo *Nudo* del 1912 Leger, in linea con l'interesse dimostrato dall'ambiente dell'avanguardia parigina per rinnovare questa iconografia tradizionale, aveva esposto *Nudi nella foresta*⁷²(Fig. 19), un dipinto che Aleksandra Ekster aveva potuto conoscere durante la visita al *Salon des Independants* del 1911. Ma le differenze sono significative. Intorno alla figura femminile di Ekster forme geometriche di diverse dimensioni sono affiancate, quasi come in un collage⁷³, per completare la composizione, mantenendo un ritmo che attraverso le accese corrispondenze cromatiche scandisce lo spazio. Mentre nei *Nudi* di Leger, dove i coni e i cilindri ricordano gli studi cezanniani e la colorazione tendente al monocromo è sicuramente cubista, le forme scomposte affollano la tela dando una sensazione di spazio compresso, senza alcuna alternanza tra pieni e vuoti.

Nel *Nudo* (Fig. 18) della Ekster la commistione molto particolare tra la costruzione della figura femminile attraverso piani cromatici che sembrano slittare l'uno sull'altro e le luminose forme geometriche che la circondano presentano invece interessanti punti di contatto con gli effetti di diffrazione prismatica particolarmente suggestivi⁷⁴ che erano tipici di Robert Delaunay e della versione orfica del Cubismo.

⁷¹ Tra i cubisti Leger più volte esprimerà la sua vocazione "cezanniana". "Sans Cézanne je me demande parfois ce que serait la peinture actuelle. Pendant une très longue période j'ai travaillé avec son œuvre. Il ne me quittait pas. Je n'en finissais pas de l'explorer et découvrir. Cézanne m'a appris l'amour des formes et des volumes, il m'a fait me concentrer sur le dessin". "Senza Cézanne io mi chiedo come sarebbe la pittura attuale. Per un lungo periodo ho lavorato con la sua opera. Non mi ha mai lasciato. Non ho mai finito di esplorarlo e scoprirlo. Cézanne mi ha insegnato l'amore per le forme e i volumi, mi ha fatto capire l'importanza del disegno". F. Chedeville, *Du village à la forêt – Cézanne et Leger*, in *De l'obscurité à la lumière, la postérité*, 2017; <https://www.societe-cezanne.fr/2017/11/13/du-village-a-la-foret-cezanne-et-leger/>.

J. Chauvelin et. Al., *Aleksandra Exter. Monographie*, op. cit., p. 40.

⁷² J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 41.

⁷³ Il 1912 costituisce una tappa di sperimentazione fondamentale anche per Picasso, che comincia ad utilizzare la tecnica del *papier collé*: frammenti di fogli di giornale, di carte da parati, di etichette, sono apposti sulla tela misti a disegni a carboncino e pittura ad olio. M. G. Messina, *Parigi, una metropoli al vaglio di poeti e pittori*, in *Metropolis, la città nell'immaginario delle avanguardie 1910/1920*, cat. (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 febbraio – 4 giugno 2006), a cura di M. G. Messina e M.M Lamberti, 2006, pp. 212-226, qui p. 223.

⁷⁴ F. Rovati, *L'arte del primo Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2015, p. 81.

Le ville de Paris (Fig. 15) di Delaunay che Aleksandra Ekster vide al *Salon des Independants* nel marzo del 1912⁷⁵ dovette certo attirare una attenzione molto consapevole nella giovane pittrice; quel dipinto rappresentava infatti un risultato maturo delle sperimentazioni di Delaunay sul simultaneismo⁷⁶, dove si privilegiava, rispetto alle scomposizioni volumetriche di Picasso e Braque, un deciso rapporto tra colore e luce; e dunque Aleksandra Ekster aggiungerà un nuovo tassello al suo aggiornamento sulle avanguardie articolandone i principi ancora una volta in modo personale⁷⁷.

Nel 1912 Delaunay partecipò alla mostra della *Section d'Or*, e la vicinanza di Ekster a questo gruppo è confermata dalla sua partecipazione, unica russa con Archipenko, al Salon che si tenne nell'autunno alla Galleria La Boetie su iniziativa di Metzinger e Gleizes⁷⁸.

Il *Ponte* (Fig. 24) del 1912, esposto dall'artista in quella occasione può essere confrontato con *I ponti di Parigi (Passy)* dello stesso anno di Gleizes (Fig. 25), per trarne ancora una volta la conferma dell'autonomia con la quale la Ekster includeva nel suo linguaggio i prelievi che potevano interessarla⁷⁹. La base del ponte è ben distinguibile nel quadro della Ekster, dove vige un'armonia compositiva, e l'uso sapiente della luce, che fa riflettere le ombre degli alberi e del cielo nell'acqua, conferisce profondità al quadro. I contorni del ponte di Gleizes sono visibili, ma sono inseriti in tasselli che si incastrano reciprocamente quasi come in un puzzle; la tendenza alla stesura abbastanza uniforme del verde e dell'ocra si accompagna a punti di luce che illuminano il quadro.

Il 1912 è un anno molto importante nel roboante ambiente artistico della capitale francese: a febbraio i futuristi italiani (Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Gino Severini) prendono la scena alla Galleria Bernheim-Jeune allestendo una grande esposizione dei loro dipinti⁸⁰; in aprile Boccioni

⁷⁵ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, pp. 42-43.

⁷⁶ Contrasti simultanei dei colori che in questo modo vengono resi agenti nel quadro, forieri di dinamismo attraverso la loro attiva interrelazione. P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 58

⁷⁷ P. Railing, *ivi*, p. 55.

⁷⁸ Questa mostra, tenutasi alla Galleria La Boetie e nata su iniziativa di Gleizes e Metzinger, si ispirò alla Sezione aurea studiata dai pitagorici, in relazione alla perfezione delle proporzioni. J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 63.

⁷⁹ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 60.

⁸⁰ Nel 1909 sulla rivista *Le Figaro* a Parigi era stato pubblicato il primo manifesto del futurismo italiano firmato da Filippo Tommaso Marinetti. D. Cottington, *Made in Paris: cubismo e*

pubblica il manifesto della scultura futurista e visita lo studio di Archipenko a Parigi⁸¹.

La Ekster non può non rimanere colpita dalla violenza con cui i futuristi si scagliano contro “il tradizionalismo di Poussin e l’ostinazione passatista dei Greci”⁸² contenuto nella prefazione al catalogo della mostra da Bernheim-Jeune, lei che, secondo le parole di Tugendhold:

quando studiò al Louvre i quadri di Poussin ne rimase profondamente attratta non tanto per i soggetti mitologici, quanto per l’equilibrio ritmico delle masse (gli alberi, le montagne, le figure), che aveva fatto di questi paesaggi dell’Italia delle composizioni architettoniche⁸³.

A dispetto di ciò la Ekster non è indifferente alle vibrazioni provenienti dai futuristi italiani⁸⁴, coi quali condivide la percezione di un dinamismo universale che va trasposto plasticamente in pittura⁸⁵, ma in che modo?

La Ekster coglie la potenza evocativa del moto, ma la percepisce in modo leggermente diverso rispetto ai futuristi italiani, e conseguentemente la rappresenta nel quadro: il ritmo delle linee colorate crea esso stesso il movimento. Ancora una volta la Ekster punta sul colore e la forma, crea il movimento attraverso il colore; secondo Tugendhold “la Ekster sembra contemplare dall’alto i paesaggi delle città e trasportarli sulla superficie della tela, giocando con l’affollamento e i contrasti di forme e colori alla maniera di El Greco”⁸⁶. I futuristi invece investono sulla forza propulsiva delle linee, che esplodono dentro al quadro e al tempo stesso devono

avanguardia, in *Cubisti Cubismo*, cat. (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 marzo- 23 giugno 2013), a cura di C. Eyerman, Milano, Skira, 2013, pp. 25-39, qui p. 26.

⁸¹ <http://www.archipenko.org/life-and-work.html>

<https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/24.pdf>

⁸² Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Prefazione al catalogo delle esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna ecc. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/22.pdf>

⁸³ J. Tugendhold, *Alexandra Exter. Traduit du manuscrit russe*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴ Il rapporto con Soffici sicuramente favorisce un avvicinamento della Ekster al futurismo italiano, seppur non una totale ascrizione a questo movimento. Lo stesso Soffici condivide alcune istanze di rinnovamento dei futuristi, ma non compare tra le firme dei primi manifesti; il suo profilo di critico letterario ed esperto d’arte da una parte (egli è il primo in Italia a pubblicare un articolo sul cubismo, focalizzandosi su Picasso e Braque, nel 1911; in questo stesso anno pubblica un saggio di Rimbaud, profondamente ammirato anche dalla Ekster) e di pittore dall’altra, che espone nel 1913 insieme ai futuristi al ridotto del Teatro Costanzi a Roma, probabilmente attrae la policroma anima della Ekster. J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, *op. cit.*, p. 47.

M.G. Messina, *Parigi, una metropoli al vaglio di poeti e pittori*, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁵ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 44.

⁸⁶ J. Tugendhold, *Alexandra Exter. Traduit du manuscrit russe*, *op. cit.*, p. 10.

risucchiare l'osservatore al centro di esso: ne costituisce una esemplare testimonianza la *Città che sale* (Fig. 20) di Boccioni, esposta alla prima mostra dei futuristi a Parigi nel febbraio 1912.

La Ekster dovette certo considerare con attenzione queste opere dei futuristi, poiché conservò scrupolosamente il catalogo di quest'esposizione⁸⁷, ma le *Città* che espone al *Salon des Independants*, tenutosi dal marzo al maggio 1912, e dunque in coincidenza con la mostra dei futuristi, ricordano piuttosto “gli antichi studi di Delaunay, teatrali come cascate che ruzzolano”⁸⁸, come dimostra la *Città* (Fig. 21) del 1912 che cita la fascia orizzontale in basso nella *Città* di Delaunay del 1910 (Fig. 22): in questa ultima opera l'analisi cubista si intreccia a suggestioni provenienti dai contrasti cromatici (rosso-verde) dei piccoli tasselli colorati che conferiscono dinamicità al quadro; e certo questo aspetto interessò molto la Ekster che pure associa alle strutture geometrizzanti delle case, che “salgono” in verticale, contrasti cromatici che a loro volta costruiscono quasi altre piccole forme, facendo muovere il quadro.

Nel confronto con il simultaneismo di Delaunay e le vedute di città proposte dai futuristi italiani la Ekster trova un linguaggio personale: un'analisi comparata tra la *Tour Eiffel* (Fig. 26) di Delaunay, *Visioni simultanee* di Boccioni (Fig. 27) e *Città con le bandiere* della Ekster (Fig. 28) dimostra come quest'ultima attinga dall'“altro”⁸⁹ arricchendosi.

In Delaunay la struttura ricorda il trittico cubista ma le case seguono l'andamento del quadro verso l'alto mentre simultaneamente seguono il punto di vista del pittore che cambia punto di osservazione. La torre che occupa il pannello centrale sembra essere affiancata da una pioggia di edifici cadenti⁹⁰.

⁸⁷ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 415, nota 29.

⁸⁸ G. Apollinaire, *Ecrits sur l'art*, 1912, pp. 288-291, 1912, cit. in J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 415, nota 26. Gli antichi studi cui egli si riferiva probabilmente erano le sperimentazioni di Delaunay sulle torri, le tende e le case.

⁸⁹ Il concetto di “čuzoj” (altro, estraneo da sé) è caro a Jurij Lotman, che ne fa una categoria interpretativa della cultura di un popolo. Silvia Burini vi fa riferimento, dicendoci come il rapporto con “l'altro” inneschi un nesso di primaria importanza, provochi un incontro, che è quindi necessariamente anche uno scontro. La Ekster si inserisce nel solco dell'organicità di questo processo di acquisizione e diffusione, avendo anche la possibilità, più di altri, di entrare in contatto con sistemi differenti.

S. Burini, *L'impressionismo “diffuso” dalla Russia all'Urss, op. cit.*, p. 29.

⁹⁰ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 59.

Il quadro di Boccioni può essere osservato simultaneamente sia dal punto di vista della donna di spalle, quindi dall'alto, sia lateralmente, seguendo il vorticoso movimento della folla; il pittore italiano fa uso di colori accesi come il giallo, il rosso e l'arancio nei punti di luce, mentre si serve del verde, del violetto e del blu in quelli di ombra: la stessa gamma cromatica usata dalla Ekster, seppur in modo diverso⁹¹.

La struttura dell'opera della Ekster potrebbe essere simile a quella di Delaunay, ma l'artista russa costruisce il pannello centrale con le bande colorate delle bandiere: prevalgono il rosso e il blu inframezzati dal bianco; gli alberi sono resi quasi come delle propaggini delle bandiere, ma la maestria della Ekster sta nel riuscire a rendere, attraverso il colore, l'albero stesso e contemporaneamente la sua ombra. Mentre nel quadro di Boccioni c'è una prospettiva più vertiginosa, che tende verso l'interno, la Ekster è come se conferisse un andamento verticale al quadro, seguendo simultaneamente tre direttive, quella delle bandiere, quella degli edifici e quella degli alberi⁹².

Nella primavera del 1912, tornata a Parigi dopo uno dei frequenti spostamenti in Russia, la Ekster è introdotta nel salotto artistico-letterario della baronessa Helena d'Oettingen da Sergej Jastrebcov (Serge Ferat), anch'egli ucraino, grazie al quale conosce Ardengo Soffici, con il quale dall'inizio del 1913 la Ekster condivide per qualche tempo lo studio a Parigi in Rue de la Boissonade, nel cuore del quartiere del Montparnasse⁹³; da questo incontro in aprile nasce una relazione fonte per la Ekster di nuove ispirazioni.

Nelle memorie dello scrittore italiano veniamo a conoscenza di gite fatte insieme nei dintorni di Parigi: a Saint-Germain-en-Laye, e a Chantilly, dove entrambi rimangono piacevolmente sorpresi dalla presenza, nel castello dei Condé, di un quadro di Raffaello, *Le tre grazie*⁹⁴. È interessante notare come la Ekster rimanga affascinata da uno dei principali esponenti del Rinascimento italiano e uno degli artisti

⁹¹ P. Railing, *ibidem*.

⁹² P. Railing, *ivi*, p. 60.

⁹³ P. Railing, *ivi*, p. 239.

⁹⁴ A. Soffici, *Fine di un mondo, autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. IV, Virilità, Vallecchi, Firenze, 1955, cap. XVI, pp.224-225.

maggiormente ammirati da Poussin, il *fil rouge* che accompagna tutta la parabola artistica della nostra amazzone⁹⁵.

Dopo un'appassionata lettura del romanzo "Madame Bovary" di Gustave Flaubert la Ekster e Soffici, sempre in quella onirica primavera, compiono un viaggio, seppur di breve durata, a Rouen. Il loro albergo era situato proprio sulle rive della Senna, e da questa postazione privilegiata potevano contemplare, secondo le parole di Soffici:

l'ampio prospetto del fiume onduleggiante e dei chiari edifici dell'opposta sponda, oppure lo spettacolo notturno dei vapori imbandierati, fumanti, urlanti, in moto fra le luci multicolori delle lampade elettriche e delle lanterne agitate dai marinai lungo l'una e l'altra riva⁹⁶.

Per quanto "rumoroso" il lessico usato da Soffici, saturo di lemmi futuristi, è ragionevole credere che la Ekster sia rimasta colpita dall'armonia di questo panorama: la serie di quadri dei *Ponti* potrebbe essere ispirata dai paesaggi di Rouen e dei dintorni parigini visitati dall'artista con Soffici⁹⁷.

In *Riva della Senna* (Fig. 23), esposto alla mostra della *Section d'Or*, la Ekster personalizza la veduta del fiume dalla finestra: il quadro sembra diviso analiticamente in due, ma gli alberi disegnati attraverso bande colorate sembrano accennare una sintesi cui la Ekster darà maggiore compiutezza nei dipinti successivi delle città.

Il 1912 è dunque un anno durante il quale Aleksandra Ekster é esposta a molteplici impulsi: a gennaio espone alla seconda mostra del "Fante di quadri" a Mosca, a marzo è testimone dell'*exploit* dei futuristi italiani a Parigi, ad ottobre accetta di figurare accanto ai cubisti francesi alla Galleria La Boetie. A queste sollecitazioni si aggiunge il viaggio in Italia compiuto con Soffici nell'estate del 1912, di cui resta testimonianza anche nelle opere: il catalogo dell'esposizione della *Section d'Or*

⁹⁵ Più tardi, nel 1920, nella sua attività di insegnante a Kiev, la Ekster cominciava sempre le proprie lezioni con Poussin – genio della composizione; e gradualmente portava il discorso su Cezanne, che chiamava "il Poussin dei nostri giorni".

G. Kovalenko, *Bronislava Nižinskaja i Aleksandra Ekster*, in "Voprosy teatry", n° 3-4, 2014, pp. 293-322, qui p. 305.

<https://cyberleninka.ru/article/n/bronislava-nizhinskaya-i-aleksandra-ekster>

⁹⁶ A. Soffici, *Fine di un mondo, autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, op. cit. cap. XVIII, p. 263.

⁹⁷ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, op. cit. p. 43.

documenta la presenza di un quadro dal titolo *Paesaggi d'Italia*⁹⁸. A Cerveteri ammira la forza espressiva sprigionata dalle rappresentazioni del movimento nei vasi etruschi⁹⁹, ma due città in particolare offriranno iconografie per sperimentare il suo nuovo e composito linguaggio: Firenze e Genova¹⁰⁰.

Genova (Fig. 30) costituisce un altro esempio della sua capacità di continuo rinnovamento¹⁰¹. In quest'opera la tensione verso l'alto, che avevamo notato nella *Città con bandiere* si collega al dato reale delle architetture gotiche della città, ma ora questa tensione in verticale si associa ad uno sviluppo in profondità: l'osservatore potrebbe lentamente addentrarsi nello spazio senza comprendere se ci sia o meno una fine. Uno sguardo più attento può distinguere anche qui una struttura tripartita: al centro il bianco e il nero uniti all'effetto della luce fanno dialogare i contorni delle arcate, dando una sensazione di movimento; ai due lati i colori, stesi quasi specularmente, sembrano delineare altri piani che ci vengono incontro.

Soprattutto Genova offre alla Ekster scenari inconsueti: l'intensa luce della costa ligure, che si rifrange sulle facciate bicrome delle architetture gotiche, è all'origine di questo dipinto, uno dei più suggestivi di questi anni, apprezzato dall'amico Apollinaire, che opera un paragone tra la sensazione di candida leggerezza evocata da questo quadro e l'atmosfera in cui un famoso protagonista dell'età d'oro della letteratura russa come Michail Lermontov inserisce la sua barca solitaria nella famosa poesia "Vela"¹⁰². Possiamo ipotizzare che proprio questa corrispondenza tra pittura e poesia abbia favorito l'inclusione di *Genova* nei primi due numeri del "Primo giornale dei futuristi russi"¹⁰³ a Mosca, al principio del 1914¹⁰⁴, dove il nome della Ekster (Èkster') figura accanto a quello di Kamenskij e di David Burljuk (Fig. 31).

Il 1914 è lo stesso anno in cui, in aprile la Ekster esporrà insieme ai futuristi italiani alla Galleria degli Sprovieri¹⁰⁵, insieme a Nikolaj Kul'bin, Alexander Archipenko e

⁹⁸ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 59.

⁹⁹ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 44.

¹⁰⁰ Si reca a Bogliasco per incontrare Soffici. A. Soffici, *Fine di un mondo, autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, *op. cit.*, cap. XX, p. 291.

¹⁰¹ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 59.

¹⁰² G. Apollinaire, *Oeuvres complètes*, La Pleiade-Gallimard, p. 485, Parigi, in J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, *op. cit.*, p. 415, nota 32.

¹⁰³ Il giornale ebbe un solo numero, e, secondo Livšic, fu il primo tentativo di unificazione dei futuristi russi prima del LEF. B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁴ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, *op. cit.* p. 20-21.

¹⁰⁵ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924*, *op. cit.*, p. 243.

Ol'ga Rozanova, altri artisti russi le cui opere vengono esposte accanto a quelle di alcuni futuristi italiani in quella galleria romana.

Alla vigilia dell'esposizione la Ekster in una lettera a Nikolaj Kul'bin scrive: "Ho realizzato delle *Città* che saranno molto apprezzate dai futuristi italiani"¹⁰⁶. Nello stesso scritto esprime la propria gratitudine per avere la possibilità di mostrare le sue opere accanto a quelle dei futuristi italiani, e sollecita sforzi per porre in risalto la grande maestria di Archipenko¹⁰⁷. È nella serie delle *Città* che la Ekster dà grande prova non solo del proprio talento, ma anche della sua versatilità e originalità artistica: questi dipinti (*Boulevard des Italiens*, *Ritmi di caffè*, *Scomposizione di un vaso di fiori*) costituiscono un ulteriore spunto per la riflessione sul rapporto dell'artista con i futuristi italiani. In *Boulevard des Italiens* (Fig. 34) le forme discoidali potrebbero ricordare alcune opere di Balla, ma il loro inserimento nell'architettura del quadro ha un intento diverso: la Ekster ne fa delle superfici colorate che dialogano con quelle luminose al centro del quadro, che a loro volta si intersecano con quelle più scure; Balla invece concepisce queste forme in funzione del loro moto interno, che potrebbe essere simile a quello delle ruote della macchina, emblema della velocità. Abbiamo accennato alla condivisione dello studio con Soffici nel 1913; nel febbraio del 1913 Soffici viene invitato ad esporre alla mostra dei futuristi al ridotto del Teatro Costanzi a Roma ed espone anche una *Sintesi pittorica della città di prato*¹⁰⁸ (Fig. 33). Successivamente si reca a Firenze per collaborare con la rivista "Lacerba", ed è abbastanza probabile che la Ekster lo accompagni¹⁰⁹, avendo quindi la possibilità di visitare la città culla del rinascimento, dove aveva operato Leon Battista Alberti, grande teorico della composizione, dove avevano lasciato le loro impronte, tra gli altri, Donatello e Raffaello, il Poussin francese.

¹⁰⁶ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁷ <http://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/#esposizione-libera-futurista-internazionale>

J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 80.

J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 415, nota 40.

¹⁰⁸ <http://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/#prima-esposizione-pittura-futurista>

¹⁰⁹ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 68.

Dall'impatto con Firenze nasce un dipinto (Fig. 32), che dal capoluogo toscano prende il nome, e che verrà esposto alla Prima esposizione futurista a Pietrogrado nel 1915, "Tramvaj V"¹¹⁰.

Qui la Ekster proietta sulla tela la propria visione di Firenze attraverso una giustapposizione di alcuni aspetti della città: le linee arcuate potrebbero individuare uno dei tanti ponti che la attraversa, gli ingressi nella parte inferiore del quadro rimandano ad abitazioni, ma anche alle diverse chiese presenti a Firenze; una sintesi di elementi che la Ekster riesce a rendere armonica ancora attraverso l'interazione tra il colore e la luce. Nella parte sinistra del quadro i colori sono molto luminosi e la pennellata lunga e compatta, nella parte destra il modo di stesura del colore più breve e quasi improvvisato da un bellissimo effetto di chiaroscuro.

È interessante il confronto con l'opera di Soffici sopra citata. Nonostante lo status di sola riproduzione dell'opera di Soffici che non ci consente un'analisi completa, potremmo rinvenire un intento compositivo affine a quello della Ekster: i diversi elementi della città sembrano giustapposti, anche se, nel caso di Soffici, sembrano incastonati in figure geometriche più precise; entrambi riportano una piccola scala, l'una nella parte superiore del quadro, l'altro in quella inferiore.

Le nature morte di questi anni costituiscono un ambito in cui la Ekster ancora una volta dimostra la propria originalità rispetto ai movimenti con cui l'abbiamo messa a confronto. Se prendiamo una *Natura morta* del 1913 (Fig. 35) e la *Natura morta con uovo rosso* del 1914 di Soffici (Fig. 36) si dà credito a quest'affermazione.

Potremmo soffermarci ad osservare la natura morta di Soffici solo frontalmente e riuscire a comprendere tutti gli elementi della composizione, ma c'è un'interessante corrispondenza cromatica: il rosso dell'uovo capovolto, steso in modo molto solido, riprende il tappo della bottiglia; il colore dell'uovo posto in orizzontale richiama quello del piano in basso a sinistra, come anche quello del ritaglio di giornale e della banda sulla bottiglia. Si scorge l'effetto della luce sul collo della bottiglia e sul calice, ma siamo lontani dalla magistrale interazione tra luce e colore portata avanti dalla Ekster nella sua natura morta. Nel quadro dell'artista russa il piatto collocato trasversalmente sdoppia un po' la prospettiva, permettendoci di osservare anche da un lato, ma non rompe l'armonia compositiva: potremmo tracciare un perfetto

¹¹⁰ Una riproduzione di questo quadro è riportata in una recensione dell'esposizione della stampa dell'epoca. P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.* p. 63.

semicerchio che parte da prima delle lettere Z F e termina dopo l'arancia. Nella Ekster l'apparato grafico (le targhetta in tedesco, i ritagli di giornale in francese) fa quasi da ornamento agli oggetti posti in primo piano, in Soffici no.

La Ekster condivide lo studio con Soffici fino all'estate del 1914, quando allo scoppio della guerra sarà costretta a tornare in Russia, ma non rimane sempre a Parigi: a novembre del '13 si reca a Kiev, quindi a Mosca e Pietrogrado e farà ritorno nella capitale francese solo a marzo del 1914¹¹¹. Soffici nelle sue memorie ricorda come era solito girare, in quella primavera carica di attese del 1914, nel quartiere del Montparnasse, in compagnia di Carlo Carrà, Giovanni Papini e "Aissa" (così era solito chiamare Aleksandra Aleksandrovna), grazie alla quale conobbe, al Caffè Le petit Napolitain, Michail Larionov e Natalija Gončarova¹¹². Soffici menziona disegni e caricature in cui tutti insieme si cimentavano, tra i quali alcuni incisi da Larionov e dalla Ekster su tavole di linoleum e successivamente da lui riportati nella rivista fiorentina "Lacerba"¹¹³.

Probabilmente non è un caso che Soffici abbia deciso di riportare i disegni della Ekster, realizzati su queste particolari tavolette, proprio su "Lacerba": sono note le xilografie che il critico fiorentino fa stampare su questa rivista, confermando il proprio credo di fermo sostenitore della necessità di ritornare ad espressioni visive elementari per salutare la modernità (la xilografia è una tecnica antica, riconducibile alle stampe popolari¹¹⁴). Nel 1912-1913 la Ekster aveva dipinto un quadro con tre tecniche diverse: tempera, carboncino e matita applicate su un cartoncino (Fig. 37).

Questa potrebbe essere una personale lettura della xilografia sofficiano, sintesi di tre metodi di applicazione del colore differenti. È interessante notare due elementi: il nero impiegato nelle bande orizzontali e nei piccoli cerchi, che anticipa la fase astratta della pittura della Ekster che giungerà qualche anno dopo, e la scala, un oggetto quasi a sé stante che ricorre nei quadri di questi anni (vedi *Firenze*) e che

¹¹¹ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924*, op. cit., pp. 239-244.

¹¹² Soffici definisce la Gončarova "russa in toto", e Larionov un "pittore futuristeggiante". A. Soffici, *Fine di un mondo, autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, op. cit. cap. XXVI, pp. 385-388.

La Ekster aveva fatto conoscere Larionov e la Gončarova anche a Guillaume Apollinaire nel 1913. J. Torbin, *Alexandra Exter 1908-1914, futurist influences from Russia and the West*, "International yearbook of futurism studies", De Gruyter, Berlino/Boston, 2015, p. 257.

¹¹³ A. Soffici, *ibidem*.

¹¹⁴ La xilografia, o incisione sul legno, era caratteristica del lubok settecentesco. E. Barchatova, *Una guerra, due sguardi: le stampe popolari e la guerra russo-giapponese 1904-1905*, in *L'avanguardia russa la Siberia e l'Oriente*, op. cit., p. 102.

forse narra l'inclinazione per la scenografia già presente nell'artista, che esploderà nel 1916.

3. Aleksandra Ekster: futurista o cubo-futurista?

È stato supposto che il termine “cubofuturismo” sia stato introdotto nel lessico critico da Marcel Boulanger grazie alla mediazione proprio di Aleksandra Ekster che si trovava a Parigi nell’ottobre 1912, quando il termine comparve per la prima volta sulle riviste¹¹⁵.

Questa precisazione appare importante soprattutto perché, mentre il futurismo in occidente fu un movimento distinto, definito, e abbastanza omogeneo al quale un gruppo di artisti e scrittori scelsero di unirsi, in Russia si combinò con altre componenti dando origine ad un linguaggio composito, e, ancora una volta, originale per la commistione inedita di più componenti. E infatti, secondo Markov, la parola “futurismo” è stata applicata erroneamente al contesto russo da parte dei contemporanei occidentali¹¹⁶. Deve essere considerato un errore nel contesto russo fino al 1913¹¹⁷ (si deve tenere conto però dell’ego-futurismo di Igor Severjanin, per quanto sia stato di breve durata).

Gli stessi dibattiti intorno alla denominazione degli artisti russi, “budetljane” o “gilejani”¹¹⁸, ci fanno capire come quello che viene definito dalla critica occidentale “futurismo russo” sia nato come un movimento non univoco e non sovrapponibile al futurismo marinettiano.

¹¹⁵ L’ipotesi, a mio avviso convincente soprattutto perché la produzione di Boulanger riflette canoni *Art Nouveau* lontani dai movimenti più sperimentali degli anni Dieci, è stata avanzata da Giovanni Lista in *Futurisme et cubofuturisme*, in “Cahiers du Musée National d’Art Moderne”, n°5, Parigi, 1980, p. 459 e condivisa anche da G. Kovalenko in *Alexandra Exter*, in *Amazons of the Avant-garde*, *op. cit.*, pp. 131-153, qui p.133.

¹¹⁶ Il nome “futurismo” era un’etichetta non appropriata, un’etichetta applicata dall’esterno e solo più tardi accettata dai diretti interessati. V. Markov, *Storia del futurismo russo*, *op. cit.*, p. 27.

Lo studioso lituano riporta un’affermazione di Majakovskij, alla fine del 1914, secondo la quale “furono i giornali a battezzarci futuristi”. V. Markov, *ivi*, p. 117.

¹¹⁷ Valerij Brjusov nel marzo del 1913 suddivideva i «futuristi» russi (ponendoli tra virgolette) in due gruppi, quello di Mosca e quello di Pietroburgo, intendendo rispettivamente il gruppo Gileja e gli ego-futuristi facenti capo a Igor Severjanin. V. Markov, *ibidem*.

¹¹⁸ “Budetljane” è il plurale della parola “budetljanin”, coniato da Chlebnikov, che significa «uomo del futuro»; secondo questa definizione i futuristi russi si chiamarono «uomini del futuro» prima ancora di accettare l’appellativo di «futuristi». Questo termine però non venne mai impiegato univocamente da tutto il gruppo, che rimase legato a “gilejani”, lemma legato a “gileja”, la trascrizione russa della parola “Hylaea”, usata dagli antichi greci per definire la regione della Tauride (sulla costa del Mar Nero), dove la famiglia Burljuk aveva una grande tenuta, considerata il nucleo originario del “futurismo russo”. V. Markov, *ivi*, p. 27 e p. 35.

Il cubo-futurismo è ancora un'altra questione, ma è probabilmente il termine più adatto per descrivere la maggior parte della produzione artistica in Russia dal tardo 1913 alle prime manifestazioni dell'arte non oggettiva.

Markov nella sua monografia discute sul termine "cubo": quando è stato aggiunto, e soprattutto, da chi? Egli sostiene l'esistenza di due scuole di pensiero al riguardo: una secondo la quale gli stessi russi avrebbero anteposto questo termine, creando un neologismo, secondo l'altra invece sarebbe stata un'iniziativa della stampa per sottolineare l'interesse dei russi verso il cubismo dal 1913 in poi¹¹⁹.

Interesse o meno, è indubbio che i russi guardano con molta curiosità al cubismo francese, alle nuove sperimentazioni su forma e spazio, e la Ekster non è esente da questa tendenza: essa scrive un articolo su una famosa rivista di arte di Kiev dedicato ad alcuni dei cubisti della *Section d'Or*, con i quali aveva esposto anche, ovvero Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier. Nel tenere un occhio aperto verso il sistema occidentale però, i russi, e la Ekster in particolare, inseriscono codici che fanno parte del loro sistema (lettere, oggetti come per esempio le uova di Pasqua, numeri – un linguaggio non esattamente proprio del cubismo sopracitato) che innescano quell'esplosione che, oltre a vedere, possiamo anche leggere: CUBO-FUTURISMO. Il codice spesso criptico usato dai russi è indice di quel fenomeno unicamente russo che è la confluenza sulla tela di due linguaggi, poetico e pittorico: il cubo-futurismo abbracciò sia la poesia che l'arte visiva.

La scomposizione dello spazio ammirata nel cubismo i russi la applicano non solo sulla tela, ma anche sulla carta stampata delle opere letterarie: intorno al 1913 poeti come Chlebnikov, Kručenyč e Majakovskij frantumano la parola nella loro opera, creandone una nuova ("zaum", da "za" = oltre e "um" – una radice che fa riferimento all'intelletto, o meglio, a ciò che è razionalmente comprensibile), in nome della libertà portata all'estremo, libertà di esprimersi in qualsiasi forma, umana, intellegibile, o meno.

¹¹⁹ V. Markov, *ivi*, p. 118.

Secondo Nikolaj Kharžev il termine cubo-futurismo era un termine generico apparso su alcuni articoli di critica in ragione del fatto che i poeti futuristi sembravano molto vicino agli artisti cubisti. N. Gurianova, *Il cubofuturismo russo*, in *Cubisti Cubismo*, cat. (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 marzo – 23 giugno 2013), a cura di C. Eyerman, Milano, Skira, 2013, pp. 73-83, qui p. 79.

Abbiamo detto che per la Ekster è il colore l'elemento sul quale è necessario concentrarsi per la composizione di un quadro, sul quale si innesca "l'esplosione"¹²⁰, ma la nostra artista non giunge immediatamente e, soprattutto, bruscamente, a questo assunto.

Ekster, a differenza di diversi suoi connazionali, ha la possibilità di muoversi (sia artisticamente che fisicamente) lungo tre direttive: russo-ucraina, parigina, e italiana, e gradualmente sperimenta il cubismo, con le diverse implicazioni che ha in Russia e a Parigi, e il futurismo¹²¹.

Abbiamo accennato alla co-esistenza di due tipi di linguaggi nel cubo-futurismo russo; ebbene fin dall'arrivo della Ekster a Parigi nel 1907, il suo rapporto con il cubismo comincia all'insegna di un principio sincretico: alla fine dell'anno il pittore Serge Ferat (il connazionale Sergej Jastrebcov) e Guillaume Apollinaire le presentano Picasso e Braque insieme al poeta Max Jacob¹²². Pur non aderendo mai ufficialmente al Cubismo, Ekster sarà la prima a fare della rivoluzione cominciata dai cubisti sulla tela un rivoluzionario modo di concepire il palcoscenico e l'interazione degli attori con lo spazio scenico¹²³.

Ancor prima dell'arrivo a Parigi, nel 1906, la Ekster comincia a viaggiare in Europa: si reca a Monaco dove conosce Andrej Javlenskij, col quale visita la Svizzera e la Bretagna¹²⁴; grazie all'intermediazione di Javlenskij l'artista conosce Kandinskij, Gabriele Münter, Franz Marc e altri esponenti del gruppo di Monaco, con i quali intrattiene proficue conversazioni sull'arte¹²⁵. Lo stesso Kovalenko sottolinea l'influenza del pittore russo sulla maniera pittorica della Ekster nei paesaggi portati a

¹²⁰ Partendo dall'assunto lotmaniano secondo il quale la storia della cultura russa, soprattutto a partire dalle riforme di Pietro il Grande, è costellata di "esplosioni", Silvia Burini ci fa capire come il colore possa costituire uno degli elementi sul quale si innesca tale processo "rivoluzionario": l'impressionismo francese costituisce un punto di riferimento per quanto riguarda il colore, ed è interessante notare come in ambito russo esso assuma un valore particolare, e come la Ekster contribuisca al rinnovamento della propria cultura di provenienza attraverso la categoria cromatica.

S. Burini, *Elena Guro: poetica dell'impressionismo?*, in "Europa Orientalis", 1, 1994, pp. 7-21, qui p. 7.

¹²¹ J. Tugendhold, *Alexandra Exter, op. cit.*, pp. 7-8.

¹²² G. Kovalenko, *op. cit.*, p.13.

¹²³ G. Kovalenko, *Alexandra Exter, in Amazons of the Avant-garde, op. cit.*, p. 136.

¹²⁴ J. C. Marcadè, *Georgij Kovalenko/Alexandra Exter*, in "Revue des études slaves", LXXXV-3, 2014, pp. 1-5, qui p. 3.

¹²⁵ V. Gennadievna, *Gendernye problemy iskusstva avangarda pervoj treti XX veka*, in "Evrazijskij Sojuz Učenyč", n° 2-1(11), 2015, pp. 165-169, qui p. 166.

termine in Bretagna¹²⁶. Javlenskij stesso rappresentava ancora un incontro poiché, russo di origine, aveva subito l'influenza prima di Van Gogh e poi di Matisse, ammirandone la stupefacente cromatica espressività. Si era presto avvicinato al gruppo di Monaco e sarà tra i principali membri della "Neue Künstlervereinigung"¹²⁷ (Nuova Unione degli artisti) nel 1909, nucleo del futuro movimento del "Blauer Reiter" (Cavaliere Azzurro)¹²⁸ del 1911-1912. Nota è l'inclinazione degli artisti di Monaco verso il colore come elemento pittorico, non semplicemente riempitivo della tela¹²⁹, pertanto la Ekster inaugura il proprio connubio parigino essendosi già indirizzata verso il colore come *pars costruens* del quadro.

Fin dagli esordi, quindi, la prensile anima della Ekster è rivolta sia a Oriente (abbiamo parlato della passione dell'artista per l'arte popolare ucraina, concretizzata nel laboratorio artigianale di Verbovka insieme a Natal'ja Davydova, ma non solo) che a Occidente. Abbiamo parlato dei lasciti cezanniani nell'opera dell'artista, ma è interessante osservare come il linguaggio della Ekster si trovi ad interagire anche con una figura 'ingombrante' come Picasso, e lo potremmo fare attraverso due opere. Prendiamo una delle memorie del soggiorno a *Horta de Ebro* (Fig. 38) di Picasso e una delle prime rappresentazioni dei ponti della Ekster (Fig. 39).

Entrambi gli artisti ci rendono una visione multi angolare, per farci esplorare tutte le potenzialità dello sguardo, ma nel caso di Picasso il paesaggio sembra più compresso, schiacciato, mentre la Ekster, anche grazie ai diversi toni di bianco, conferisce maggiore respiro alla tela¹³⁰. La Ekster riprende i contorni cubisti, ma ne ribalta la composizione con una tavolozza diversa da quella picassiana. Kovalenko avvalta questa analogia in un articolo dedicato all'ombra picassiana nei quadri della Ekster e di Soffici: "[...] e sia per Picasso che per la Ekster e per Soffici, un gruppo di strutture geometricamente semplice si irradia verso l'esterno, con i loro ritmi

¹²⁶ "Li accomunava una pennellata oblunga foriera di una luce che creava una struttura viva e dinamica". V. Gennadijevna, *ibidem*.

¹²⁷ Anche parte dei futuristi italiani si era avvicinata a questo gruppo: forse ci fu un invito a Boccioni da parte dello stesso Kandinskij per aderire al gruppo monacense. L'afflato di parte dei futuristi (Boccioni, Carrà, Russolo) verso l'espressionismo tedesco nei primi anni '10 creò scompiglio nel movimento soprattutto con Balla e Severini. G. Lista, *Gino Severini, un futurista a Parigi*, in *Severini l'emozione e la regola*, a cura di D. Fonti e S. Roffi, Milano, Silvana Editoriale, 2016, pp. 37-47, qui p. 39.

¹²⁸ C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, op. cit. p. 99.

¹²⁹ F. Rovati, *L'arte del primo Novecento*, op. cit., p. 80-82.

¹³⁰ J. Torbin, *Alexandra Exter 1908-1914, futurist influences from Russia and the West*, op. cit. p. 259.

angolari e frazionari, come un tema che si sviluppa in profondità e verso l'alto, come una sorta di fuga spaziale [...]”¹³¹.

¹³¹ G. Kovalenko, *Kubofuturizm. Aleksandra Ekster i Ardengo Soffici*, in *Futurizm radikal'naja revoljucija, Italija – Rossija*, cat. (Mosca, Museo Statale di Arti Figurative Puškin, e Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto, 17 giugno – 24 agosto 2008), a cura di Gabriella Belli e Ekaterina Bobrinskaja, Mosca, 2008, pp. 168-175, qui p. 170.

4. Aleksandra Ekster tra Mosca, Pietrogrado, Kiev e Odessa.

4.1 Un luminoso antecedente: lo spettacolo futurista Vittoria sul Sole.

Tra l'estate e l'ottobre 1914, allo scoppio della Prima guerra mondiale, Aleksandra Ekster rientra a Mosca. Ne era ripartita solo pochi mesi prima, quando aveva compiuto un breve tour in patria, da Kiev, dove era giunta nel novembre 1913, fino a Mosca e Pietrogrado che aveva lasciato nel marzo del 1914.

Non abbiamo testimonianze certe sulle date precise dei suoi spostamenti¹³², ma l'ipotesi che nel dicembre 1913 ella abbia potuto assistere alla messa in scena della spettacolare commedia "Vittoria sul Sole", rappresentata nel primo teatro futurista di Pietrogrado, il Luna Park, nei primi giorni di dicembre del 1913¹³³, è tuttavia plausibile e non priva di significato per qualificare il contesto che Ekster ritrova al suo rientro in patria: un contesto che lungi dall'isolarla rispetto al fertile clima sperimentale di Parigi, le consente anzi di riannodare tutti i fili delle sue ricerche.

Questa rappresentazione si rivelò una "furia"¹³⁴ cubo-furista, che riassumeva dunque in sé, con assoluta originalità, le avanguardie francesi, in una declinazione, quella appunto cubofurista, cui, come abbiamo visto, proprio Ekster aveva forse prestato la denominazione. Ne "La Vittoria sul sole" a mio avviso potremmo trovare alcuni elementi che abbiamo riscontrato nella pittura della Ekster e che si manifesteranno nuovamente, applicati al teatro: il desiderio di eludere uno spazio conosciuto, quello illuminato naturalmente dal sole (nella Ekster abbiamo rinvenuto la volontà di fuori uscire dallo spazio specificamente pittorico) e il contrasto tra forme geometriche semplici di alcune scene riconducibili ad elementi cubisti e i colori dei costumi¹³⁵ (abbiamo visto come nella Ekster il principio del contrasto sia fondamentale).

¹³² P. Railing, *Alexandra Ekster. Paints, 1910-1924*, op. cit., p. 239.

¹³³ L. Michelangeli, *Avanguardie russe, i grandi movimenti artistici: tradizione, innovazione, rivoluzione*, op. cit., p. 54.

¹³⁴ Così la definisce John Bowl. J. E. Bowl, *The Theatre of the Russian Avant-garde*, in "Studies in theatre and performance", 36:3, pp. 209-218, qui p. 211.

¹³⁵ "vi erano dipinte al naturale le figure di due guerrieri, in color rosso sangue". Estratto da un'intervista concessa da Malevič e Matjušin ad una rivista del tempo, "Den" (il giorno). C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia*, op. cit., p. 289, nota 6.

La genesi della commedia è essa stessa un inno alla sintesi: il libretto di Aleksej Kručnych, il prologo di Velimir Chlebnikov, le musiche di Michail Matjušin, le stravaganti scenografie e i costumi di Kazimir Malevič¹³⁶. Una lingua quindi fatta di poche parole compiute, involute sulle proprie origini semantiche, ma allo stesso accompagnate dai colori roboanti dei suoni della strada e delle macchine¹³⁷. Una pièce basata su un gruppo di futuristi quasi meccanicizzati che vogliono conquistare il sole: quasi un guanto di sfida lanciato ai futuristi italiani e al loro Manifesto “Uccidiamo il chiaro di Luna”¹³⁸!

Anche il poeta Benedikt Livšic nelle sue memorie fa riferimento al parallelo italiano nelle sue memorie:

nel 1913 la scena del Luna Park era illuminata non da lanterne e lampioni, ma dall'apparecchiatura che avrebbe permesso a Isaak Rabinovič, quindici anni dopo, di trasformare la messa in scena de L'amore delle tre melarance in un gioco di luce indimenticabile; i migliori teatri occidentali non lo conoscevano ancora, neppure quelli più dotati dei più perfezionati impianti. [...] l'innovazione e l'originalità del metodo di Malevič consistevano innanzitutto nell'utilizzazione della luce come principio creatore della forma, che giustificava l'esistenza delle cose nello spazio. [...] il lavoro di Malevič, se a qualcosa si poteva avvicinare, questo era forse il dinamismo scultoreo di Boccioni¹³⁹.

Malevič con le scene e i costumi per quest'opera segna il passaggio dal cubofuturismo verso il suprematismo: vi sono ancora elementi riconducibili alla geometria cubista (Fig. 6), ma quello che risulta è uno spettacolo prevalentemente astratto¹⁴⁰: uno dei teloni disegnati dall'artista consisteva in un quadrato bianco e nero¹⁴¹ (Fig. 7).

Se osserviamo il manifesto per il debutto della prima dello spettacolo (Fig. 8) vediamo due colori essenziali, il rosso, che genera caratteri diversi per dimensione,

¹³⁶ J. E. Bowlt, *ibidem*.

¹³⁷ L. Michelangeli, *ibidem*.

¹³⁸ Anche in questo caso i russi guardano ad un altro sistema, traslandolo nel proprio linguaggio: Vittoria sul Sole è una sintesi trans razionale dove un gruppo di futuristi meccanicizzati vuole catturare il sole e gettarlo in una sacca, sostituendo la luce naturale, di cui il sole è simbolo convenzionalmente, con quella artificiale, con la luce elettrica. J. E. Bowlt, *ivi*, p. 212.

¹³⁹ B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, *op. cit.*, pp. 197-198.

¹⁴⁰ E. Näslund, *Il teatro cubista*, in *Il cubismo Rivoluzione e tradizione*, cat. (Mostra tenutasi a Palazzo dei Diamanti a Ferrara, 3 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005, a cura di M. McCully) a cura di M. Raeburn, Ferrara Arte S. p. A, Ferrara, 2004, pp. 87 – 101, qui p. 89.

¹⁴¹ C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia*, *op. cit.*, p. 134.

spessore, e forma, e il nero, che delinea i pochi elementi figurativi distinguibili sulla pagina. Un'essenzialità che raccoglie in sé il seme della totalità.

4.2 La mostra Tramvaj V e la X Esposizione di arte decorativa contemporanea.

Dobbiamo quindi riconoscere che nonostante il sodalizio con Soffici, l'ammirazione per Boccioni¹⁴², e il legame con i futuristi italiani¹⁴³, culminato nell'aprile del 1914 con la partecipazione Esposizione Libera Futurista Internazionale alla Galleria degli Sprovieri, la Ekster rimarrà maggiormente legata al cubismo, a quel cubismo dinamico di cui ci parla Kovalenko¹⁴⁴, in stretta correlazione con Fernand Léger¹⁴⁵. Probabilmente non è un caso che, quando lascerà definitivamente la Russia nel dicembre del '24, la prima attività cui si dedicherà la Ekster sarà l'insegnamento all'*Académie Moderne* diretta proprio da Léger.

La svolta dal cubofuturismo verso il suprematismo, segnata come abbiamo visto da "La vittoria sul sole" aveva ben prodotto i suoi effetti nell'avanguardia moscovita, anche per la coincidenza con gli avvenimenti politici che avevano gettato i semi per una nuova fioritura artistica¹⁴⁶. La Ekster ritrova quindi un terreno molto fertile per la propria sperimentazione.

Il primo evento di rilievo cui prese parte fu la grandiosa mostra "Tramvaj V"¹⁴⁷ organizzata a Pietrogrado e patrocinata da Ivan Puni. Questa esposizione, inaugurata

¹⁴² La Ekster aveva visitato più volte Boccioni, dimostrando un vivo interesse per le sculture del futurista italiano, che conferivano un colore nuovo all'interazione forma-spazio. C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, op. cit., p. 183.

¹⁴³ La Ekster comunque non nasconderà mai il proprio entusiasmo nei confronti delle accentuazioni dinamiche proposte dal futurismo italiano. F. Miele, *L'avanguardia tradita*, op. cit., p. 309.

¹⁴⁴ G. Kovalenko, *La peinture cubo-futuriste d'Alexandra Exter*, in "Ligeia", 21-24, 1998 ("Cubo-futurisme"), pp. 104-119, qui p. 105.

¹⁴⁵ Nel suo ruolo chiave di ponte tra l'avanguardia russa e quella francese, la Ekster aveva favorito in patria la conoscenza di Léger, al cui esempio si rifece Malevič nella definizione del periodo "cubo-futurista" della sua pittura. Al suo ritorno a Kiev allo scoppio della guerra la Ekster ha con sé il libro di Soffici *Cubismo e Futurismo*. L. Cavallo, *Ardengo Soffici, un'arte toscana per l'Europa*, cat. (Galleria Pananti, 4 ottobre-20 novembre 2001, Firenze), Vallecchi editore, Firenze, 2001, p. 29 e p. 43. In questa raccolta di Soffici ci sono illustrazioni dei principali futuristi italiani (Balla, Boccioni, Carrà, Russolo), ma anche di Cézanne e Picasso. L. Cavallo, *Ardengo Soffici, l'Europa in Toscana*, cat. (Museo Soffici e del '900 italiano, Scuderie Medicee, 13 ottobre 2012-27 gennaio 2013, Poggio a Caiano), a cura di L. Cavallo, Edifir Edizioni, Firenze, 2012, p. 112.

¹⁴⁶ Anche se alcuni artisti come Filonov e Jakulov vennero arruolati per combattere sui diversi fronti, questo non fu per tutta la durata della guerra, e molti rimasero a Mosca e Pietrogrado. La fondazione, proprio nel 1914, del Teatro Kamernyj a Mosca da parte del progressista Alexandr Tairov, ci può dare la misura di quanto in Russia un evento palinogenetico come la guerra potesse contenere in sé i germi di una rinascita. C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia*, op. cit., p. 184 e 188.

¹⁴⁷ La parola "tramvaj" (tram), probabilmente scelta da Malevič, alludeva alla linea circolare del tram di Pietrogrado, e la lettera V era il segno che indicava la prima lettera del lemma russo per guerra, "Vojna". J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie*, op. cit., p. 86.

il 3 marzo del 1915, e soprannominata “Prima Mostra Futurista”¹⁴⁸ costituì un nuovo punto di arrivo dell’avanguardia russa, che visse la propria rivoluzione con la comparsa sulla scena dei primi contro rilievi pittorici di Tatlin¹⁴⁹ e dei primi esperimenti suprematisti di Malevič¹⁵⁰. La partecipazione della “pacifica Aissa”¹⁵¹ alla mostra non fu marginale: espose quattordici quadri¹⁵², uno dei quali venne riprodotto su un articolo di giornale per pubblicizzare l’evento, insieme ad un’opera di Tatlin ed una di Ivan Puni¹⁵³ (Fig. 1).

Le opere esposte dalla Ekster sono ricche di quegli effetti prodotti dall’azione combinata della luce e del colore che l’artista aveva tanto studiato a Parigi¹⁵⁴. Se seguiamo la teoria di Camilla Gray, un quadro come *Venezia* (Fig. 2) può costituire un simbolo della vocazione cosmopolita della Ekster, dal momento che vi si possono leggere influenze del futurismo, del cubismo francese, e del simultaneismo di Delaunay¹⁵⁵. Secondo Tugendhold la città rappresentata in questo quadro non è una veduta di Venezia così come era, bensì di una nuova Venezia, divisa, scomposta e ricostruita: è l’essenza stessa di Venezia, il suo insieme architettonico e pittorico¹⁵⁶.

Il nome del quadro rimanda a uno dei viaggi che la Ekster compie in Italia negli anni precedenti, quindi ci racconta anche un legame con il futurismo italiano; ma la presenza di forme cubiche e quadrangolari ricorda piuttosto la geometria cubista, ma la disposizione dei colori e l’impiego di scale nella parte inferiore del quadro anticipano la mano scenografica che emergerà di lì a poco: sembra quasi che l’artista voglia far arrampicare l’osservatore verso l’altro, come se l’intera struttura del quadro fosse un grattacielo, denso, e incrollabile.

Un altro quadro emblematico esposto dalla Ekster in quest’occasione è *Visione Sintetica di una Città* (Fig. 3). Anche in questo caso possiamo notare la compresenza di un’attenzione, da parte dell’artista, al contesto culturale coevo, insieme ad una

¹⁴⁸ J. Chauvelin et. Al., *ibidem*.

¹⁴⁹ La Ekster scambia una sua Natura morta con uno dei primi Rilievi di Tatlin nell’occasione; l’artista ucraino era già molto conosciuto: aveva venduto un Rilievo a Ščukin per la considerevole cifra di tremila rubli. J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 91.

¹⁵⁰ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, pp. 89-91.

¹⁵¹ Così la soprannominava Ardengo Soffici. L. Cavallo, *Ardengo Soffici, l’Europa in Toscana, op. cit.*, p. 131.

¹⁵² J. Chauvelin et. Al, *ivi*, p. 88.

¹⁵³ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 87.

¹⁵⁴ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 89.

¹⁵⁵ C. Gray, *Pionieri dell’arte in Russia, op. cit.*, p. 190.

¹⁵⁶ J. Tugendhold, *Traduit du manoscritte russe, op. cit.*, p. 10.

peculiarità della propria individuale sperimentazione, poiché l'aggettivo sintetico¹⁵⁷ richiama il lessico futurista e allo stesso tempo anticipa l'idea di teatro sintetico cui l'artista darà forma insieme ad Aleksander Tairov¹⁵⁸. Quest'armoniosa composizione ci rende diverse parti della città: facciate, archi, interni, suddivise in otto sezioni, ciascuna delle quali cattura la luce in ore del giorno differenti¹⁵⁹. La Ekster riesce a rendere simultaneamente le proprie suggestioni ricavate dall'osservazione di una città¹⁶⁰, o meglio, di più città. Nella parte superiore sinistra l'insieme delle forme ovali colorate possono ricordare le cupole della basilica di San Basilio a Mosca, ma anche le uova pasquali tanto care alla tradizione popolare.

Questa mostra apre una stagione di nuova sperimentazione per la Ekster, che opera a stretto contatto con Kazimir Malevič¹⁶¹, Ol'ga Rozanova, Ivan Puni, Georgij Jakulov, ma anche con Evgenija Pribil'skaja¹⁶² e Natal'ja Davydova. Insieme a queste ultime Ekster propone una serie di disegni e modelli per ricami, foulard, cravatte e borsette in occasione dell'Esposizione di Arte decorativa contemporanea alla Galleria Lemercier di Mosca, tra novembre e dicembre del 1915¹⁶³. Questa collaborazione conduce a pensare come un nuovo inizio possa scaturire da più antichi interessi: la Ekster non ha mai fatto mistero del proprio interesse verso i ricami della propria terra natia e, in generale, verso l'arte popolare¹⁶⁴.

La peculiarità di quest'Esposizione fu che si rivelò essere una mostra di arte applicata alla vita concreta: i 280 oggetti esibiti includevano:

¹⁵⁷ Più di chiunque altro la Ekster è spinta dal desiderio di sintetizzare, e questa forte inclinazione alla sintesi a tutti i costi si rivelò in modo particolare quando la Ekster insegnò ai bambini dai quattro ai sei anni la costruzione e il ritmo dei colori, all'*Ecole populaire* di Odessa negli anni 1918-1919: ottenne risultati strabilianti. J. Tugendhold, *Traduit du manoscritto russe, op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁸ C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922, op. cit.*, p. 190.

¹⁵⁹ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁰ La Ekster sembra contemplare dall'alto i paesaggi delle città e poi riportarli sulla superficie della tela, giocando con il sovrappiombamento e i contrasti delle forme e dei colori alla maniera di El Greco. J. Tugendhol'd, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶¹ Malevič espose alcuni schizzi per sciarpe e cuscini che potrebbero costituire lo stadio iniziale dei lavori suprematisti portati all'attenzione del pubblico nella famosa mostra L'Ultima Mostra Futurista 0-10 dell'inverno successivo. C. Douglas, *Suprematist Embroidered Ornament*, in "Art Journal", vol. 54, n°1, 1995, pp. 42-45, qui p. 42.

¹⁶² Presso il laboratorio artigianale di Verbovka la Ekster era conosciuta come "La dama che viene da Parigi". J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 95.

¹⁶³ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 248.

¹⁶⁴ In questo senso la Ekster si inserisce nel solco dell'operato di altri artisti dell'avanguardia, soprattutto la Gončarova, Larionov, Malevič, che inaugurano una nuova fase della pittura rifacendosi all'arte popolare, alle stampe popolari, che danno avvio al nuovo, scaturendo dall'antico, dall'avvio stesso dell'arte figurativa russa, l'icona sacra. S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale, op. cit.*, p. 94.

tessuti gloriosi, e pannelli ricamati con tutti i tipi di motivi; materiali leggeri, tovaglie, accessori femminili, camicette, foulard, cinture, e borsette ammassate sugli stand; sotto ai piedi tappeti spessi con disegni leggermente sbiaditi; e intorno alle pareti delle stanze tutti i tipi di cuscini ricamati¹⁶⁵.

Tra i diversi ricami quelli del gruppo di Verbovka (di cui anche la Ekster faceva parte) mostravano una maggiore varietà di stili decorativi, spaziando da motivi floreali ripresi dall'arte popolare ucraina a composizioni nello stile del cubismo analitico¹⁶⁶. La partecipazione della Ekster ci dà la misura di quanto questa artista non solo cimentarsi in linguaggi diversi, ma anche lavorare la superficie su cui opera, che essa sia la tela, un cuscino o un ombrello: tra i lavori che più sollevarono commenti c'erano "un cuscinetto ricamato dalla Ekster – con un piccolo punto su un fondo bianco steso su seta verde, un ombrello verde con cuciture di seta brillante, e una valigia di Ivan Puni che rappresentava una pittura cubista in versione di ricamo"¹⁶⁷.

¹⁶⁵ W. R. Salmond, *Arts and crafts in late imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870-1917*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 179.

¹⁶⁶ W. R. Salmond, *ivi*, p. 180.

¹⁶⁷ W. R. Salmond, *ibidem*.

4.3 Il confronto con il suprematismo all'insegna del colore.

Il 1916 si aprì, come abbiamo visto (vd. Nota 30) con l'esposizione 0-10¹⁶⁸: Ultima Mostra Futurista¹⁶⁹, alla quale la Ekster non partecipò come artista, ma per la quale svolse ancora una volta un ruolo di mediatrice tra due estremi: riuscì a trovare una soluzione agli esplosivi dissidi nati tra le eccentriche personalità di Kazimir Malevič e Vladimir Tatlin¹⁷⁰. La rivoluzionarietà di questa mostra fu di una portata eccezionale, ma la Ekster tessé le fila dei suoi protagonisti dietro le quinte, quelle quinte che essa stessa rivoluzionerà di lì a poco.

In primavera la Ekster partecipa all'esposizione "Magazin" organizzata da Tatlin¹⁷¹, uno degli eventi più famosi nella storia dell'avanguardia russa, dove la nostra amazzone conosce Aleksandr Rodčenko, col quale nasce subito un rapporto di stima reciproca tanto che verrà invitato a collaborare all'attività del Kamernyj Teatr¹⁷².

Possiamo osservare quindi come la Ekster tra il 1915 e il 1916 si rapporti con le innovazioni più estreme dell'avanguardia artistica russa, prima con le opere suprematiste di Malevič, poi con le sperimentazioni costruttiviste di Tatlin, due artisti di origini ucraine, proprio come la Ekster.

Nonostante dal 1916 facesse parte del circolo di suprematisti che ruotava intorno a Ol'ga Rozanova, che aveva cominciato ad esplorare le possibilità creative dei dischi rotanti¹⁷³ e gli effetti di luce colorata da essi prodotta¹⁷⁴, la Ekster era prima di tutto

¹⁶⁸ 0-10 indica il numero degli artisti che presero parte alla mostra (dieci), ma soprattutto che questi artisti avevano ridotto al nulla (allo zero) il mondo degli oggetti. J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁹ Questo sottotitolo particolarmente significativo poiché l'aggettivo "ultima" potrebbe alludere proprio alla fine di un'epoca e all'inizio di una nuova era in pittura, che si sarebbe conclusa con la X Esposizione di Stato. Creazione non-oggettiva e suprematismo. M. Böhmig, *Le avanguardie artistiche in Russia; teorie e pratiche: dal cubo futurismo al costruttivismo*, De Donato Editore, Bari, 1979, pp. 37-38.

¹⁷⁰ C. Gray, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 192.

¹⁷¹ Tatlin, giovane rivale di Malevič, scelse questa formula, traducibile con "il negozio", come provocazione nei confronti di Larionov e della sua "arte da retrobottega" fatta di cianfrusaglie. J. Chauvelin et. Al., *op. cit.*, p. 131.

¹⁷² J. Chauvelin et. Al., *ibidem*.

¹⁷³ L'uso di diversi tipi di dischi e la traduzione dinamica che ne fa la Ekster ci dà la misura di quale livello possa raggiungere l'immaginazione innovativa dell'artista. Essa cattura gli effetti dinamici del colore e della luce in movimento e gli effetti ottici prodotti nel suo occhio dall'osservazione dei differenti motivi dei dischi, e cataloga i suoi dipinti a seconda delle loro strutture circolari, o rotatorie. P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁴ P. Railing, *ivi*, p. 99.

una colorista: “il suo punto di partenza era sempre il colore, contrariamente alla dottrina suprematista, il cui punto di partenza era la linea”¹⁷⁵.

essa conosceva la legge cezanniana sull'equivalenza del tono giusto e della forma piena, possedeva un legame indissolubile tra il colore e la forma e anche le sue composizioni più astratte sono basate sui contrasti dei colori e dei toni. Il suo occhio raffinato rinveniva questi contrasti non solo nell'opposizione polare dei toni complementari (un procedimento derivato dagli impressionisti), ma anche nelle qualità dinamiche del colore, innovative e fino ad allora sconosciute¹⁷⁶.

Al 1916 risalgono due opere col medesimo titolo, *Costruzioni astratte di superfici piane*, (Fig. 4 e Fig. 5) che sono costruite proprio secondo le leggi dei contrasti dei colori così come sono percepiti dall'occhio umano.

Alla percezione dei rossi, degli arancio e dei gialli da una parte e dei verdi, dei blu e dei violetti dall'altra così come vengono visti alla luce o al buio, la Ekster apporta la legge dei contrasti complementari del colore. Ciuffi di verde sono posti vicino a lamelle rosse e gialli e blu talvolta sono posti direttamente uno accanto all'altro: l'effetto è quello di movimentare i colori all'occhio dello spettatore e così di aggiungere luminosità alle superfici dipinte, quelle superfici piane cui allude il titolo delle opere¹⁷⁷. L'abilità della Ekster sta anche nel rendere quel legame indissolubile tra il colore e la forma di cui parla Tugendhold¹⁷⁸.

Le lame di colore sono dipinte come una sequenza di forme correlate viste in diverse posizioni, come se stessero ruotando¹⁷⁹: i colori catturano la luce nei rossi verso i gialli, e si fanno più scuri dai blu verso i neri, così che la superficie colorata, a seconda di come ruota, armonicamente interagisce con la luce o l'ombra.

Questi ragionamenti ci portano a soffermarci sugli altri due lemmi presenti nel titolo dei dipinti analizzati: “costruzioni astratte”. La parola ‘costruzione’ implica la presenza di una forza e, secondo la Railing, questa forza si identifica con l'azione centrifuga della rotazione attorno ad un asse, come se le superfici colorate volessero

¹⁷⁵ J. Tugendhold, *Alexandra Exter, op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁶ J. Tugendhold, *ivi*, p. 12.

¹⁷⁷ P. Railing, *ivi*, p. 101.

¹⁷⁸ “ella doveva studiare la natura stessa del colore nei suoi rapporti con la forma”. J. Tugendhold, *ivi*, p. 11.

¹⁷⁹ P. Railing, *ivi*, p. 102.

fuoriuscire dal piano della tela¹⁸⁰; Bowlt nota infatti che, contrariamente a quanto avviene in Malevič, nella Ekster “le linee-forza sono decentrate e in alcuni casi le forme colorate vibrano in modo così potente che sembrano esercitare una pressione contro la cornice e sforzarsi di fuori uscire dalla superficie della tela per entrare nello spazio continuo”¹⁸¹. Questa tensione verso la conquista dello spazio, non solo quello interno alla cornice, ma anche (e forse soprattutto) quello che si prolunga al di fuori di essa, è riscontrabile anche in alcuni esperimenti di *Città* del 1912-1913, e, alla fine del 1916, potrebbe inserirsi nelle ambizioni di conquista dello spazio dei rivoluzionari¹⁸².

La parola “astratto” nella Ekster non allude tanto alla nullificazione dell’oggetto esclusivamente in senso suprematista, quanto alla resa degli effetti dinamici dello spettro del colore e della luce in movimento, come sono osservati dall’occhio umano¹⁸³. Potrebbe essere quindi sinonimo di “puro”.

È interessante porre l’attenzione sul fatto che, nel proprio personale approccio al suprematismo, la Ekster si serve di espedienti tipici del cubismo e del simultaneismo: uno dei presupposti su cui si fonda il simultaneismo è proprio quello che pone il contrasto come prima legge del colore; la stesura degli elementi pittorici parallelamente a come l’occhio li osserva è un modo di procedere che richiama quello cubista di cui la Ekster si era servita anche nella serie dei *Ponti*¹⁸⁴. Non possiamo esimerci dal richiamare la terza componente cui probabilmente guarda la Ekster, quella del futurismo italiano, pioniere del movimento¹⁸⁵. Nel manifesto del dinamismo plastico di Boccioni leggiamo: “con l’impiego di colori puri a tono puro adoperati simultaneamente e per contrasto e per affinità e per gradazioni abbiamo creato il DINAMISMO DEL COLORE che prima era reso statico dalla continuità del chiaroscuro”¹⁸⁶.

¹⁸⁰ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 103.

¹⁸¹ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 124.

¹⁸² J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 120.

¹⁸³ P. Railing, *ibidem*.

¹⁸⁴ P. Railing, *ivi*, p. 109.

¹⁸⁵ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 129.

¹⁸⁶ *Noi Futuristi (Marinetti – Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini Pratella – Buzzi – Folgore – Armando Mazza – Cangiullo – Jannelli – Sironi – Depero – Settimelli – Bruno Corra – Chiti – Ginna – Mario Carli – Oscar Mara – Nannetti), teorie essenziali e chiarificazioni*, tipografia Agraria, a cura di..., Milano, 1917, p. 37.

5. Il colore a teatro.

5.1 Il teatro sintetico di Aleksander Tairov.

Il teatro “da camera”¹⁸⁷ di Aleksander Tairov nasce nel dicembre del 1914, in un clima permeato da sperimentazioni e innovazioni. Abbiamo avuto più di una volta occasione di osservare il grande fermento artistico di questi anni, come anche l’incandescente versatilità di molti artisti, nonostante il primo conflitto mondiale, cui l’impero russo aveva da pochi mesi preso parte, imperversasse sul destino di molti.

Alla morte al fronte faceva da contraltare la vita ‘dipinta’ sui volti di figure come Majakovskij e Zdanovič: la vita stessa doveva essere un’opera teatrale¹⁸⁸.

L’inclinazione a sperimentare multiformi espressioni artistiche, unita all’urgenza di trasportare nel palcoscenico le emozioni brucianti della guerra che sconvolgeva i ritmi consueti dell’esistenza, rese inadeguato il teatro contemporaneo, ancora legato ad un pacato naturalismo che per quanto si rifacesse ad una eminente figura come Stanislavskij e per quanto avesse dato i natali ad alcuni dei registi più all’avanguardia del tempo come Mejerchol’d, non costituiva più una risposta feconda alle esigenze di un teatro che non voleva più rappresentare la vita, ma voleva diventare vita esso stesso. Lo stesso Stanislavskij usò l’espressione di “realismo esteriore”, intendendo dire che bisognava avvicinare al massimo il teatro alla realtà, costringere lo spettatore a dimenticare di essere a teatro¹⁸⁹.

Negli anni dal ’14 al ’16 il Teatro di Tairov non spiccò particolarmente di personalità¹⁹⁰. La prima messa in scena del teatro di Tairov fu il dramma indiano “Sakuntala” di Kalidasa. Il giovane regista era attratto dal mistero, dalla splendida

¹⁸⁷ Teorico del “teatro da camera” fu il filosofo G. G. Špet. E. Lo Gatto, *Storia del Teatro russo, vol II*, Sansoni editore, Firenze, 1963, cap. XXIV, p. 218.

Nel caso di Tairov l’acquisizione della denominazione ‘da camera’ si riferiva all’intenzione iniziale del regista, quella di dare vita ad un teatro che fosse per un piccolo uditorio: da qui teatro “da camera”. E. Lo Gatto, *ivi*, p. 215.

¹⁸⁸ Soffici ricorda come lo stesso Marinetti, durante la sua visita a Mosca nel 1914, rimase sconcertato dall’estremismo dei futuristi russi che andavano in giro mascherati, con la faccia dipinta. *I libri di Iliadz. Dall’avanguardia russa alla scuola di Parigi*, cat. (mostra tenutasi alla Biblioteca Nazionale Centrale, 9 aprile – 11 maggio 1991, Firenze), Editore Centro Di, Firenze, 1992, p. 10.

¹⁸⁹ E. Lo Gatto, *ivi*, p. 178.

¹⁹⁰ A. Efros, *Kamernyj Teatr i ego chudožniki: 1914-1934, 1934 M.:BTO, 1934. XLVIII + 211 c. C ill*, p. 2.

grandezza, dalla forza, dall'eleganza di quest'opera e lo attirava la possibilità di penetrare per primo i segreti e le forme del dramma indiano¹⁹¹.

Questo debutto però si rivelò un successo a metà: fu lo scenografo, Pavel Kusnecov, a prevalere con la sua provata esperienza nella conduzione dello spettacolo¹⁹² poiché Tairov, per sua stessa ammissione, non era ancora pronto a dare forma ai nuovi principi di costruzione della scena che aveva in mente¹⁹³.

Già la parola costruzione ci fa venire in mente una scena pensata non solo decorativamente, ma anche architettonicamente: la mente di un architetto deve essere una mente plastica, tesa alla composizione, che è uno degli elementi cardini del teatro di Tairov: comporre la scena in funzione dell'attore¹⁹⁴. Proprio intorno alla figura dell'attore ruota la rivoluzione di Tairov: lo spazio intorno all'attore deve essere ad esso sottoposto, non deve più verificarsi il contrario, l'attore deve essere libero di muoversi¹⁹⁵ in modo indipendente.

Quando creammo il "Teatro da camera" sentimmo chiaramente la necessità di liberarci dalla soffocante egemonia della pittura, e di dare all'attore ben altro compito che d'essere soltanto una pura macchia decorativa come era stato fino ad allora, e di spostare il fondale che era avanzato quasi fino alla ribalta, per sciogliere l'attore dai vincoli che lo tenevano dipendente dalla superficie, e concedergli lo spazio necessario per lo sviluppo libero della sua arte¹⁹⁶.

L'attore e lo spazio intorno ad esso erano stati oggetto della sperimentazione anche di Mejerchol'd, che però, nei suoi primi esperimenti simbolisti al Teatro Drammatico, intendeva questo rapporto in tutt'altro modo: Mejerchol'd restrinse lo spazio entro cui dovevano agire gli attori ad un'esile striscia di proscenio, delimitata

¹⁹¹ A. Tairov, *Storia e Teoria del Teatro "Kamernyj" di Mosca*, trad. di E. Fulchignoni, Edizioni italiane, Roma, 1942.

¹⁹² Nelle sue memorie il critico Abram Efros parla delle scenografie di "Sakuntala" come di paesaggi bellissimi, di cui conserva ancora il bagliore iridescente; erano semplici e spartane, quasi goffe, ma in quel quasi risiedeva il loro fascino. A. Efros, *Kamernyj Teatr i ego chudožniki: 1914-1934, 1934 M.:BTO, 1934. XLVIII + 211 c. C ill*, p. 7.

http://teatr-lib.ru/Library/Efros_ab/kam/

¹⁹³ E. Lo Gatto, *ivi*, p. 218.

¹⁹⁴ E. Lo Gatto, *ivi*, p. 217.

¹⁹⁵ Tairov aveva ereditato da uno dei suoi ultimi maestri, il georgiano Konstantin Mardžanov, la nozione di "teatro libero": egli immaginava al centro della scena un artista universale, che sintetizzasse al suo interno le figure di attore, cantante e ballerino. Tairov cercò di dare un seguito agli insegnamenti di Mardžanov focalizzandosi sul principio della sintesi, che doveva essere la risultante tra la tesi, il teatro naturalistico, e l'antitesi, il teatro convenzionale. E. Lo Gatto, *ivi*, pp. 215-216.

¹⁹⁶ A. Tairov, *Storia e Teoria del Teatro "Kamernyj" di Mosca*, *op. cit.*, p. 65.

da un fondale stilizzato. L'attore perdeva così la propria connaturata tridimensionalità, riducendosi ad un mero segno grafico che si profilava sul fondale¹⁹⁷.

Un altro ambito entro il quale Tairov sviluppa una ricerca estremamente innovativa è quello del costume dell'attore¹⁹⁸: che deve adattarsi ritmicamente al corpo dell'attore che si muove, anzi, deve contribuire al dinamismo sprigionato da quest'ultimo¹⁹⁹. Il terzo elemento che cattura l'attenzione del regista è proprio il ritmo²⁰⁰, quale componente basilare per la buona riuscita di una rappresentazione teatrale. È interessante notare come in questo processo di innovazione Tairov abbia intercettato 'alla russa' un momento di crisi generale nel teatro contemporaneo: l'insofferenza verso il realismo delle scene dipinte e l'assurdità della figura dell'attore era percepita un po' ovunque in Europa²⁰¹.

Tairov nella propria risposta a questa crisi comunque tenne un occhio aperto anche verso le radici del teatro convenzionale: in Russia guardò a Mejerchol'd²⁰², fuori dal panorama russo, a registi di grande fama come il ginevrino Adolph Appia e l'inglese Gordon Craig²⁰³; alla fine però trovò una sintesi personale, come del tutto personali furono le radicali messe in scena della sua più brillante scenografa, Aleksandra Ekster.

¹⁹⁷ P. Degli Esposti, *La messa in scena simbolista*, in *Il teatro di regia, genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di U. Artioli, Carocci editore, Roma, 2018, pp. 57 – 68, qui p. 67.

¹⁹⁸ Il costume è la seconda pelle dell'attore, è qualcosa di inseparabile dalla sua essenza, è la componente visibile della sua figura scenica. P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹⁹ In nome della compressione dell'attore contro le tele pittoriche anche i costumi si sceglievano in modo tale che le figure sembrassero ricamate o dipinte sui pannelli. Dal momento che, nell'intento di rendere meglio visibili i quadri, fu ridotta la profondità del palcoscenico, l'attore venne a trovarsi schiacciato in un piccolo spazio, secondo Tairov "sufficiente soltanto per una tomba". A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima, i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 131-132.

²⁰⁰ P. Railing, *op. cit.*, p. 145.

²⁰¹ J. Tugendhold, *Alexandra Exter*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰² E. Lo Gatto, *op. cit.*, p. 216.

²⁰³ Due dei principi fondanti della visione di Appia erano quelli dell'attore e dello spazio scenico: l'attore, in qualità di principale componente del teatro, deve muoversi in una scena non pittorica, bensì praticabile, che possa adeguarsi cioè al dinamismo del suo interprete. Appia si fece portavoce anche dell'importanza del ritmo delle forme arrotondate del corpo umano e di quelle più stilizzate delle scenografie architettoniche, risultante dei quali poteva essere la scala (un oggetto che abbiamo visto essere molto presente in diversi dipinti della Ekster), che offriva la massima possibilità espressiva al corpo dell'attore.

Un elemento comune con la visione di Gordon Craig è quello della struttura architettonica della messa in scena: il regista inglese investiva molto sull'interazione tra architettura, luce e colore, privilegiando anch'egli la direttrice verticale delle scenografie. P. Degli Esposti, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig*, in *Il teatro di regia, genesi ed evoluzione (1870-1950)*, *op. cit.*, pp. 69 – 81, qui pp. 72-79.

Quello che egli si prefigurava, secondo Efros, era una rinascita dell'emotività sulla scena, ma non attraverso i sentieri tracciati dal realismo o dal teatro convenzionale, bensì attraverso quella sintesi che viene conferita ai gesti, alle parole e ai volti umani solo dalla natura benedetta dell'arte pura²⁰⁴.

Era necessario rompere l'area di azione piatta, trasformarla in una composizione mobile di volumi²⁰⁵, che avrebbero agito come riflessi delle convessità, delle depressioni, delle salite e delle cadute; questo avrebbe potuto permettere al regista, che costruiva l'azione, e all'attore, che ne espletava il ruolo, di variare il ritmo dell'esecuzione, presentandola da diverse altezze e profondità.

In altre parole, avrebbero potuto ritmare la pièce, proprio come un pianista ritma con i pedali la propria esecuzione²⁰⁶.

Potremmo osservare che il teatro di Tairov, con le peculiarità che abbiamo posto in risalto, non solo sia figlio del proprio tempo, di quel fervente periodo di sperimentazione a cavallo delle rivoluzioni del 1917, ma anche sia oggetto dell'attenzione di una delle punte di diamante del teatro sintetico futurista, Enrico Prampolini²⁰⁷. Nella rivista diretta da quest'ultimo un articolo è dedicato proprio al teatro del regista russo; anche Prampolini coglie il ruolo chiave di due delle componenti cui abbiamo accennato come basilari nel teatro di Tairov, il costume e l'attore.

Il costume teatrale è considerato da Tairov come un'unità indivisibile dal corpo dell'attore. l'attore e il costume formano insieme una costruzione organica: l'oggetto teatrale che si muove. Tairov ha ragione quando costruisce i volumi sulla scena e rinnega le quinte dipinte. L'uomo-attore ha tre dimensioni, ed è ridicolo vederlo agire sullo sfondo bidimensionale e non in un ambiente volumetrico. Soltanto allora l'attore può diventare una parte indivisibile dell'atmosfera scenica, quando cioè il suo corpo è fuso con il volume scenico. L'unità teatrale = volume scenico + volume del corpo dell'attore²⁰⁸.

²⁰⁴ A. Efros, *op. cit.*, p. 5.

²⁰⁵ Secondo la filosofia degli scenografi del "Mondo dell'Arte", primi tra tutti Benois e Bakst, l'azione si svolgeva invece come un insieme di immagini che cambiavano ai nostri occhi, come bicchieri colorati in uno stroboscopio: tanto emozionante, quanto artificiale. A. Efros, *op. cit.*, p. 6.

²⁰⁶ A. Efros, *ibidem*.

²⁰⁷ N. Strunke, *Il teatro russo di Tairoff*, in "Noi" (rivista d'arte futurista diretta da Enrico Prampolini), 1917-1925, Riproduzione anastatica commerciale, Firenze, 1981, qui n° del 1924, pp.16-17.

²⁰⁸ N. Strunke, *ibidem*.

Per quanto infarcito di lessico futurista, questo assunto ci dà la misura di quanto, secondo il regista russo, le tre componenti sopra citate influissero sul processo di riforma del teatro²⁰⁹.

Fino alla fine del 1916 quando portò sulla scena il dramma di Annenskij *Thamira il Citaredo* con la scenografia della Ekster, raggiungendo un punto di svolta²¹⁰, i primi passi mossi dal teatro di Tairov furono un po' incerti, altalenanti tra le diverse voci dell'avanguardia artistica del tempo.

Dopo la collaborazione con Kusnecov (che aveva figurato più volte nel movimento simbolista del "Mondo dell'arte"), Tairov si avvalse delle scenografie di personaggi più 'estremi' come Artistarch Lentulov e Natalija Gončarova da una parte e di Sergej Sudejkin, uno dei più tipici eredi del "Mondo dell'arte", dall'altra²¹¹.

In questa fase però l'estremismo di alcuni artisti non portò Tairov ancora al momento decisivo per il suo teatro: le scenografie elaborate dalla Gončarova per "Veera" (Il ventaglio di Carlo Goldoni) nel 1915, risentono della prima esperienza parigina dell'artista con Djagilev del 1914; basate sulla disarmonia dei colori e su contorni semplificati esse infatti erano sì audaci, ma allo stesso tempo misurate, e tutte le punte degli 'ismi' erano smussate²¹².

Lo stesso Lentulov nelle scenografie cubo-fururiste dei Burloni di Windsor aveva ottenuto timidi risultati: "le scatole di cartone di Lentulov, accanto alle inquadrature architettoniche della Ekster, erano fuori posto"; e sarà dunque la Ekster a divenire la "prima figura storica della pleiade decorativa del teatro da camera"²¹³.

²⁰⁹ Tairov voleva che il teatro da camera raggiungesse la necessaria sintesi scenica, trovasse una nuova forma scenica autosufficiente, basata sulla natura speciale del materiale dell'attore, trascurata dal teatro naturalista e dal teatro convenzionale. S. Anna Romanovna, *Fenomen teatra Tairova*, in "Artikul't", aprile-luglio 2015, n°2 (18), pp. 48-55, qui p. 50.

²¹⁰ A. Efros, *op. cit.*, p. 8.

²¹¹ A. Efros, *op. cit.*, p. 9.

²¹² A. Efros, *ibidem*.

²¹³ A. Efros, *op. cit.*, p. 10.

5.2 Thamira il Citaredo.

La prima collaborazione con Aleksandra Ekster²¹⁴ prese forma con la messa in scena del dramma Thamira il Citaredo del poeta e scrittore simbolista Innokentij Annenskij²¹⁵, che debuttò al Teatro da camera di Mosca il 6 novembre del 1916²¹⁶.

La tragedia ha al centro la vicenda di Thamira, il musico che suona la citara, l'antica lira greca²¹⁷. I tre atti che scandiscono la rappresentazione sono orchestrati in modo tale che l'interazione tra l'architettura scenica, la musica e la fisicità dei protagonisti (la madre di Thamira, le Menadi, i Satiri) dia un effetto sensazionale²¹⁸.

Il primo atto si apre con l'entrata in scena della madre di Thamira, Ariope, accompagnata da un'illuminazione abbastanza neutra, grigio-verde, e dalla musica di un flauto; man mano che la tensione sale la luce diventa gradualmente rossa, fino al culmine con la comparsa del coro delle Menadi che si pongono in un cerchio sinuoso il cui contorno, fatto di una corda di braccia intrecciata, conferisce alle loro movenze un'incredibile plasticità²¹⁹.

La luce smorza verso il giallo con l'uscita di Thamira, per poi rifarsi più pallida all'inizio del secondo atto, che vede l'entrata in scena dei Satiri, e la sfida lanciata dall'eroe alla Musa della musica. Il terzo atto si apre all'insegna di una luce rossa, come se volesse premonire il tragico epilogo imminente: Thamira perde il dono della musica e viene privato della vista, per essersi macchiato di *ubris* verso la Musa, e

²¹⁴ Secondo Tairov la Ekster era l'artista che meglio rispondeva, con eccezionale sensibilità, alle sue esigenze sceniche, e che dimostrava una stupefacente inclinazione all'elemento dinamico del teatro. P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924.*, p. 146.

²¹⁵ In questa tragedia Annenskij riprendeva il motivo di una tragedia sofoclea della quale conosciamo l'esistenza, ma che non è giunta fino a noi: il citaredo che sfida presuntuosamente le muse, ne è vinto, e per punizione viene accecato e privato del dono della musica. È interessante notare ciò che scrisse Vjačeslav Ivanov nel 1910 a proposito di Thamira il Citaredo: "questo dramma è un'azione molto strana ed originale, a meta tra tragedia e dramma di Satiri". E. Lo Gatto, *op. cit.*, pp. 148-149. Secondo Tugendhold il mito antico viene trattato con un'ironia moderna. J. Tugendhold, *Alexandra Exter, op. cit.*, p.15.

²¹⁶ J. Chauvelin et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 106.

²¹⁷ P. Railing, *ivi*, p. 153.

²¹⁸ Secondo lo storico del teatro americano O.M. Sayler, che giunse a Mosca nel novembre del 1917 e che ebbe la possibilità di vedere la seconda messa in scena di Thamira il Citaredo, questo dramma è una "baccanale nel senso greco del termine; la passione che è al centro della tragedia è quasi messa in ombra e avvolta dalla calda euforia del corpo che aleggia in primo piano per tutta la durata della rappresentazione, specialmente negli interludi corali". O. M. Sayler, *The Russian Theatre Under the Revolution*, Forgotten books, Boston, 1920, cit. in P. Railing, *op. cit.*, p. 153.

²¹⁹ O. M. Sayler, *op. cit.*, pp. 154-155.

Ariope viene trasformata in un uccello per essere stata oggetto di una passione che non si addice a quella di una madre verso il figlio²²⁰.

Al di là del canovaccio dello spettacolo per la nostra indagine è interessante capire come mai Aleksandra Ekster decise di affacciarsi sulla scena con un dramma di Annenskij tratto dal mito greco diretto proprio da Tairov.

Fin dal primo incontro, avvenuto presso l'abitazione di Larionov e la Gončarova (la quale, come abbiamo visto, lavorerà anch'essa per Tairov) a Mosca nel 1914, cui ne seguirono degli altri, la Ekster e Tairov giunsero alle conclusioni di avere più di una priorità artistica in comune e, davanti ad un *samovar* a casa della Ekster, nacque il progetto di *Thamira il Citaredo*²²¹.

Nel teatro la Ekster vide una controparte ideale alle proprie ricerche parallele in pittura, *in primis* per il problema dello spazio²²²: la costruzione scenica che aveva in mente Tairov²²³ ben rispondeva alle esigenze compositive della Ekster²²⁴, così attenta alle questioni del volume, del ritmo²²⁵ e del movimento.

La Ekster lavorò sia alle scenografie, sia ai costumi e in entrambe queste componenti potremmo scorgere l'abilità dell'artista nel trasferire le innovazioni già conquistate in ambito pittorico verso un altro sistema, quello teatrale.

È come se la nuova tela adesso fosse costituita dall'impianto scenico da una parte e dal corpo dell'attore dall'altra: come l'artista amava lavorare sulla superficie della tela (che essa fosse ruvida, gessosa, o lucida come uno smalto²²⁶), così prese a lavorare sul corpo dell'attore, per il quale disegnava i modelli, e li costruiva con le proprie mani, da buona "lavoratrice"²²⁷. I costumi che ne risultavano erano così

²²⁰ Per una trattazione approfondita della trama della tragedia vedi O. M. Saylor, *op. cit.*, fino a p. 158.

²²¹ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 96.

²²² J. Chauvelin, et. Al., *ivi*.

²²³ Basata sul pavimento del palcoscenico non piatto, bensì dotato di una capacità cubica, raggiungibile, secondo il regista, rompendo la base piana del palcoscenico in una serie di superfici orizzontali o in spioventi di diverse altezze. Quest'organizzazione del palcoscenico così movimentata, accompagnata da un'innovativa attenzione sul corpo dell'attore quale componente fondamentale del ritmo e del movimento che esso doveva esprimere, consentiva la messa in scena dello spettacolo in rilievo. P. Railing, *op. cit.*, p. 144.

²²⁴ Nel teatro la Ekster intravede la possibilità di eludere quei limiti posti dalla pittura, quindi dalla superficie bidimensionale della tela. J. Tugendhold, *Alexandra Ekster, op. cit.*, p.14.

²²⁵ Durante la messa in scena della tragedia Tairov si convinse definitivamente della necessità di una soluzione che risolvesse ritmicamente la rappresentazione, della necessità di conferire all'attore la massima libertà di gesto e a tale scopo diede al palcoscenico una base che consentisse realmente libertà nei movimenti. A. Tairov, *Storia e Teoria del Teatro "Kamernyj" di Mosca, op. cit.*, p. 66.

²²⁶ J. Tugendhold, *ivi*, p. 12.

²²⁷ J. Tugendhold, *ivi*, p. 14.

superfici che potevano essere costituite dai tessuti più diversi, seta o velluto, o anche materiali alternativi, a seconda del rapporto che dovevano disegnare con il corpo dell'attore: conferirgli leggerezza o pesantezza, farlo brillare o renderlo più opaco²²⁸. La grande attenzione per il costume della Ekster corrisponde all'importanza conferita da Tairov proprio a questo rapporto tra il corpo e il suo valore segnico per la lingua teatrale²²⁹.

Per quanto riguarda l'impianto scenico, esso venne costruito seguendo il ritmo dello svolgimento del dramma²³⁰: la parte centrale era occupata da una scalinata, un simbolo della natura riflessiva dell'eroe che vi agisce, Thamira²³¹; i lati del palcoscenico, costruiti con cipressi conici, pietre e rocce cubici, di colore oro o neri, seguivano i sinuosi e multiformi movimenti delle Menadi e dei Satiri²³².

In questo modo la Ekster creò due ambienti opposti per l'azione, conferendo loro quella plasticità che doveva corrispondere al ritmo dei corpi che vi si muovevano²³³.

Se i gesti dell'attore avessero dovuto costituire la prosecuzione ideale del ritmo emanato dal corpo inteso come un oggetto tridimensionale, sarebbe stato necessario creare uno stretto rapporto armonico tra questo corpo-oggetto e l'ambiente nel quale si muoveva, che quindi bisognava rendere plastico.

La Ekster riuscì a rendere 'dipinto' anche l'erotismo associato al culto di Dioniso, disegnando cerchi e punti per rappresentare i seni delle ballerine, dando prova di una radicale audacia per quel tempo²³⁴. (Fig. 1) Anche il resto del corpo delle ballerine viene 'dipinto' in accordo col ritmo frenetico associato alla loro natura: balze svolazzanti che esaltano la loro silhouette e i loro movimenti²³⁵. (Fig. 2)

Per avvalorare la grande inclinazione della Ekster a rendere 'dipinta' l'interazione tra il movimento delineato naturalmente dalla silhouette del corpo e il contenitore che sprigiona questo movimento, che sia l'attore o la ballerina, potremmo citare un

²²⁸ J. Tugendhold, *ivi*, p. 19.

²²⁹ Il costume è un nuovo mezzo per arricchire l'espressività dei gesti/delle movenze dell'attore. P. Railing, *op. cit.*, p. 150.

²³⁰ Secondo Tairov il problema ritmico che con la Ekster si trovavano a fronteggiare era duplice: era necessario rendere il ritmo frenetico dei movimenti delle Menadi e dei Satiri (tipico delle Baccanali), che si potrebbe definire dionisiaco, e quello fluido, quasi bucolico, del Citaredo, che si potrebbe definire apollineo. P. Railing, *op. cit.*, pp. 145-146.

²³¹ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 105.

²³² J. Tugendhold, *ivi*, p. 16.

²³³ J. Chauvelin, et. Al., *ivi*.

²³⁴ J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 104.

²³⁵ J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

interessantissimo disegno realizzato dalla Ekster sempre nel 1916²³⁶. Questo bozzetto può essere anche il simbolo della febbrile sperimentazione della nostra Amazzone; realizzato a china, biacca, gouache e acquarello, sprigiona allo stesso tempo energia e raffinatezza: la forma di una testolina quasi abbreviata, le gambe filiformi e un tutù discoidale che sventaglia colori diversi, ci riportano da una parte alle stilizzazioni cubiste, e dall'altra all'atmosfera sognante delle *Danzatrici* di Severini.

La controparte pittorica (o analitica) di questa rappresentazione, ovvero la serie di guazzi per la raccolta “Vzryv”, “dviženie”, “ves”²³⁷ (Esplosione, movimento, peso) ci fa capire come la passione della Ekster per il movimento e per come viene articolato lo spazio sia trasversale simultaneamente alla sua attività artistica²³⁸.

La Ekster aveva progettato anche l'immagine degli ambienti di accesso al palcoscenico: dal portico, passando per il vestibolo e il *foyer* (ridotto) fino alle scale di ingresso, tutto era decorato con dipinti cubo-futuristi in un'ambientazione che doveva stupire lo spettatore e prepararlo a ciò che avrebbe visto sulla scena²³⁹. È interessante notare come i costumi di Thamira il Citaredo siano stati esposti, nel dicembre dello stesso anno, alla quinta mostra di un gruppo come il “Fante di Quadri”²⁴⁰. (Fig. 3)

²³⁶ Questo disegno è riportato da Nicoletta Misler come *Danzatrice* nella dettagliata trattazione sull'Arte del movimento in Russia. N. Misler, *L'arte del movimento in Russia, 1920/1930*, Allemandi editore, Torino, 2017, pp. 240 – 241.

²³⁷ Questa serie di schizzi doveva essere pubblicata in una raccolta dal gruppo futurista “Centrifuga”. A. Nakov, *Painting and stage design: A creative dialogue*, in *Artist of the Theatre, Alexandra Exter*, *op. cit.*, pp. 9-15, qui p. 10.

²³⁸ A. Nakov, *ivi*, pp. 10-11.

²³⁹ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 106.

²⁴⁰ P. Railing, *op. cit.*, p. 158.

5.3 Salomè²⁴¹.

La Salomè di Oscar Wilde venne portata in scena al Teatro da camera nel novembre del 1917²⁴², ma la Ekster aveva già portato a termine i bozzetti per la tragedia nel giugno dello stesso anno:

ho finito i bozzetti per Salomè. Sono così presa da questo lavoro che la sera mi porto i modelli in camera per riguardarli e rifletterci su; li ho costruiti pensando ad un'esibizione, realizzata con la massima libertà. Secondo la mia opinione, dovrebbero essere visti come un arrangiamento plastico di masse colorate²⁴³.

Ancora una volta la Ekster seguì un principio architettonico della partitura della scena: venne divisa diagonalmente in due parti dentro le quali si trovava una scala a chiocciola rotonda²⁴⁴ che si perdeva dietro le quinte²⁴⁵. (Fig. 4)

Non furono solo principi compositivi a guidare la Ekster nella realizzazione di questo spettacolo, ma anche quei principi puramente formali di elementi geometrici semplici (come il triangolo o il cerchio) trattati da Malevič nel Manifesto del Suprematismo del 1915²⁴⁶. Questo possiamo vederlo fin da un altro espediente utilizzato dalla Ekster, quello del sipario mobile (Fig. 6): le stoffe di cui si componeva erano state ritagliate secondo sagome di motivi geometrici suprematisti per ottenere un dinamismo in accordo al ritmo dei gesti degli attori, ma anche all'alta tensione psicologica del dramma.

Possiamo osservare inoltre come i tessuti disegnino quasi un semicerchio (una forma geometrica, quella del cerchio, che abbiamo visto essere cara alla Ekster – vedi capitolo 4) che può rimandare sia alla forma della luna, una presenza ambigua nella

²⁴¹ Fu notato da più parti che nella Salomè Tairov e la Ekster si spinsero così avanti come mai nessuno di loro prima aveva tentato. E. Lo Gatto, *Storia del Teatro russo, op. cit.*, p. 219.

²⁴² Questa tragedia era già conosciuta in Russia (poiché era stata tradotta da Bal'mont) ma era stata censurata da Nicola II; lo zar all'indomani della rivoluzione di febbraio aveva abdicato, e i mesi di frementi tensioni politiche che seguirono non ostacolarono la rappresentazione artistica più radicali, tra la quali si annovera la Salomè di Aleksander Tairov e Aleksandra Ekster. J. Chauvelin, et. Al., *Alexandra Exter. Monographie, op. cit.*, p. 106.

²⁴³ Questo è un estratto di una lettera della Ekster a Tairov, dagli archivi letterari e artistici di stato di Mosca, coll. 2 338, vol I, ed. xp 1005, in J. Chauvelin et. Al., *op. cit.*, nota 49, p.416.

²⁴⁴ La scala, un elemento familiare che abbiamo visto anche nella precedente rappresentazione, qui associata al colore rosso, può essere il simbolo della passione fatale che condurrà alla fine Salomè alla morte. J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 110.

²⁴⁵ J. Tugendhold, *Alexandra Exter, op. cit.*, p. 16.

²⁴⁶ A. Nakov, *Painting and stage design: A creative dialogue, op. cit.*, p. 11.

tragedia, sia ad una corona rovesciata, simbolo della regalità del Tetrarca Erode (Fig. 9) e della principessa Salomè (Fig. 7 e Fig. 8).

Se in *Thamira il Citaredo* la Ekster aveva introdotto un ambiente mobile intorno all'attore (i cipressi conici, le rocce cubiche eccetera), qui l'artista applica queste forme del cono, del triangolo ai costumi stessi: i corpi degli attori quasi si trasformano in ritmi di linee e colori, in un audace gioco di scambio tra la fisicità umana, divenuta astratta, e l'astrazione del linguaggio visivo che si fa movimento plastico²⁴⁷.

Vediamo come il busto di Salomè sia costruito con una serie di motivi suprematisti e la gonna con un insieme di linee verticali che potrebbero ricordare le scanalature di una colonna²⁴⁸. L'irriverente piuma sul capo rimanda alla superbia della principessa, la cui peccaminosità la porterà alla morte. Nella maestosa tunica di Erode la pennellata così stesa ci suggerisce la fluttuazione delle pieghe, conferendo dinamismo al costume²⁴⁹; l'attenzione posta sull'acconciatura e sul copricapo, e quindi sulla torsione della testa, è indice delle ricerche sul moto rotatorio che la Ekster stava portando avanti²⁵⁰. Se osserviamo le tre figure sopra riportate potremmo osservare come lo slancio dei corpi sia accompagnato dalla direttiva verticale della scala, che anticipa la fase costruttivista che attraverserà la Ekster negli anni 1918-1921²⁵¹.

Se prendiamo i bozzetti per le figure degli ebrei (Fig. 10) notiamo che esse sono costruite con le stesse linee spezzate diagonalmente e verticalmente che abbiamo visto per la composizione della scena²⁵² (Fig. 5). Essi sono inseriti in un'atmosfera semi circolare che, oltre a rimandare al semicerchio disegnato dai tessuti sul sipario (Fig. 6), potrebbe alludere a quello "spazio ritmicamente organizzato" di cui parla John Bowlt, che la Ekster riesce ad integrare con il corpo in movimento degli attori²⁵³.

²⁴⁷ J. Tugendhold, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁸ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁹ J. Tugendhold, *ibidem*.

²⁵⁰ A. Nakov, *op. cit.*, p. 12.

²⁵¹ Come Malevič sperimentò nella rappresentazione teatrale "Vittoria sul Sole" lo stadio aurorale del suprematismo, la Ekster in questo dramma pone le basi per la propria, seppur temporanea, adesione al costruttivismo. A. Nakov, *ibidem*.

²⁵² J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

²⁵³ La Ekster fu una dei pochi artisti dell'avanguardia a spostare l'espressione pittorica dalla superficie allo spazio. J. E. Bowlt, *Il teatro dell'eccesso*, in *La danza delle Avanguardie: Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, cat. (Rovereto, Museo di Arte Moderna e

Per comprendere la portata rivoluzionaria della Salomè portata in scena da Tairov e dalla Ekster è utile far riferimento ai costumi disegnati per questa tragedia da Bakst, commissionati dalla facoltosa artista ebrea Ida Rubinštein, destinati ad essere portati in scena nel 1907 in un debutto che però non ebbe mai luogo a causa del divieto della censura²⁵⁴. La Salomè disegnata da Bakst (Fig. 11), intrisa di rutilanti motivi orientali, rimanda all'esotismo di una principessa orientale²⁵⁵, mentre la resa di Gerusalemme è in chiave naturalista, con la città immersa in un chiaro di luna immobile²⁵⁶.

Un altro tentativo di rappresentare la tragedia venne fatto dal regista Nikolaj Evreinov, che ottenne il permesso di andare in scena al Teatro di Vera Kommissarževskaja di Pietrogrado, nel 1908. Venne eliminato il dialogo erotico di Salomè con la testa di Giovanni Battista (rinominato Il Veggente al posto di Profeta) e sostituito con la richiesta di baciare il cadavere del Veggente²⁵⁷.

Le scenografie di questo spettacolo, affidate alle risoluzioni di Kalmakov, erano figlie della temperie simbolista: erano quanto ci si aspettava da una scenografia simbolista nel 1908, grottesca, bestiale, fluorescente, voluttuosa²⁵⁸.

Nello spettacolo rappresentato all'indomani della rivoluzione dell'ottobre, il corpo di Salomè, privo di veli e lontano dalla raffigurazione principesca di Bakst, si muove tra le scale e le geometrie del teatro post-rivoluzionario²⁵⁹.

La Ekster in queste scenografie ha anticipato anche quella che Nicoletta Misler chiama "coreografia di luce"²⁶⁰, attraverso l'introduzione di scene scorrevoli semoventi costituite da superfici colorate azionate dalla corrente elettrica, che si alternano, combinandosi a seconda della dinamica del dramma²⁶¹.

Contemporanea, 17 dicembre 2005 - 7 maggio 2006), a cura di G. Belli e E.G. Vaccarino, Skira, Milano, 2005, pp. 85-93, qui p. 89.

²⁵⁴ Dopo l'uscita della tragedia curata da Bal'mont nel 1904, già Stanislavskij aveva provato a rappresentare Salomè al Teatro dell'Arte, ma fu bloccato dal potere coercitivo della censura, contraria alla resa profana di motivi biblici. N. Caprioglio, *Il mito di Salomè nella cultura russa*, in "Cosmo" (Comparative Studies of Modernism), n°16, 2020, pp. 115-126, qui p. 116-117.

²⁵⁵ N. Caprioglio, *ibidem*.

²⁵⁶ J. Tugendhold, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁷ N. Caprioglio, *ivi*, p. 117.

²⁵⁸ J. E. Bowl, *Il teatro dell'eccesso*, *op. cit.*, p. 87.

²⁵⁹ N. Caprioglio, *ivi*, p. 118.

²⁶⁰ N. Misler, "E tu, sorriso di Primavera, ninfa Ione, Isadora...", in cat. (*La danza delle Avanguardie: Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring ...*) *op. cit.*, pp. 77-84, qui p. 81.

²⁶¹ Estratto di una lettera della Ekster a Kul'bin cit. in *Amazzoni delle Avanguardia*, *op. cit.*, p. 303.

Il momento della morte della morte di Salomè costituisce il culmine della tensione, ed è rappresentato da cinque pezzi di tessuto rosso tagliato in forma di triangoli (acuti come il coltello della ghigliottina²⁶²) che ricadono sulla scena²⁶³.

Con l'uso di un sistema di riflettori²⁶⁴, la Ekster riesce anche a sfruttare l'effetto modulatore della luce: essa interagisce in forma di colore e intensità con lo svolgimento del dramma²⁶⁵, creando un'incredibile atmosfera scenica.

Un valido metro di paragone con le immagini riportate in questo capitolo, per verificare come lo stile della Ekster si modificherà negli anni successivi e soprattutto dopo il trasferimento a Parigi nel '24, potrebbe essere costituito da una serie di tre bozzetti realizzati presumibilmente più tardi rispetto alla messa in scena di *Thamira il Citaredo* e *Salomè*.

Questi disegni, conservati nella ricchissima Collezione di Elena Povoledo alla Fondazione Cini di Venezia, si riferiscono a un bozzetto scenico per *Romeo e Giulietta*, andato in scena a Mosca nel 1921, e a due figurini disegnati per il balletto *Prologue de Revue* del 1927²⁶⁶, quando la Ekster ormai si era trasferita a Parigi.

Ad un'attenta osservazione, si riconoscono negli studi per le ballerine colori suprematisti come il nero, il bianco e il rosso, ma le forme tendono ad assemblarsi in movimenti più meccanici, che potrebbero quasi ricordarci un'esibizione di ginnastica ritmica contemporanea, mentre gli accessori dei costumi sono descritti più realisticamente (si notino gli scarpini); analogamente nel bozzetto per le scene lo stile è più descrittivo, e la Ekster si sofferma su dettagli dei costumi come cappelli e panneggi, che ora quasi 'nascondono' i corpi.

²⁶² J. Tugendhold, *op. cit.*, p. 17.

²⁶³ A. Nakov, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁴ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 114.

²⁶⁵ Cit. in *Amazzoni dell'Avanguardia*, *op. cit.*, p. 304.

²⁶⁶ M. I. Biggi, *Elena Povoledo studiosa di teatro*, in *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, a cura di M. I. Biggi, Le Lettere, Firenze, 2016, pp. 9 – 26, qui p. 16.

6. Il colore diventa oggetto di studio

6.1 1918-1919: mentre fuori infuria la morte, nello studio della Ekster impazza la vita²⁶⁷.

Nei primi giorni del 1918, in occasione del Natale che secondo il calendario ortodosso cadeva il 7 gennaio, la Ekster torna a Kiev, convinta di poter tornare a Mosca entro la fine del mese, ma così non avvenne²⁶⁸. L'Ucraina aveva da poco dichiarato la propria indipendenza dalla Russia e il 26 di gennaio a Kiev giunsero le truppe bolsceviche²⁶⁹. A causa della guerra civile che infuriò di lì a poco, e che insanguinerà la Russia per un anno e mezzo, la Ekster tornerà a Mosca solo nell'agosto del 1920, e fino a quella data si muoverà tra Kiev e Odessa²⁷⁰.

In quegli anni la Ekster si dedicò ad una intensa attività didattica che a Odessa in particolare coinvolse con metodi sperimentali anche i bambini. Gli allievi andavano dai quattro agli otto anni, e venivano con grande facilità avviati a comprendere l'arte non oggettiva: dopo aver letto una storia con l'insegnante, venivano loro distribuite carte colorate da ritagliare per ottenere variate composizioni ritmiche che illustravano la fiaba letta²⁷¹.

Il ritmo e il colore come fondamenti di un'arte non oggettiva avevano fino a quel momento guidato le sperimentazioni della Ekster, ed ora, nei difficili anni della guerra civile ella ne fa il nucleo fondante della sua nuova impresa: l'insegnamento delle arti, che ebbe il suo centro propulsore nell'atelier aperto a Kiev²⁷².

Anche con gli allievi adulti la Ekster si serviva di larghi piani colorati: per introdurre il metodo della composizione, ne mostrava i criteri di un utilizzo in tre fasi

²⁶⁷ Simon Lissim, uno degli allievi della Ekster e autore di alcune memorie riguardanti l'artista, ci dice come la Ekster fosse essa stessa piena di vita, di moralità, di quella che i francesi chiamano *la joie de vivre*. S. Lissim, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁸ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, *op. cit.*, p. 31.

²⁶⁹ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, *ibidem*.

²⁷⁰ G. Kovalenko, *Alexandra Exter a Moscou en 1921*, in "Ligeia, dossier sur l'art", n°157-160, luglio-dicembre 2017, pp. 105-117, qui p. 105.

²⁷¹ J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 134.

²⁷² In questo studio la Ekster formò un'intera generazione di scenografi, confermando il ruolo chiave che ricopriva all'interno dell'avanguardia ucraina. M. M. Mudrak, *The painted surface in the ukrainian avant-garde*, in "Pantheon", Bruckmann, Monaco, annata 1987, pp. 138-143, qui p. 140.

successive²⁷³; per la pittura delle superfici piane ricorreva all'esempio di Matisse, così come per il ritmo primitivo dei tappeti e delle ceramiche decorate; per la resa dei volumi gli studenti studiavano Cezanne e Picasso²⁷⁴, ma anche i ritmi dinamici delle composizioni pasquali²⁷⁵.

Già da queste premesse potremmo osservare come la Ekster con i suoi allievi usasse quello stesso metodo che scandiva il ritmo del suo lavoro: della costruzione, dell'armonizzazione di diverse componenti. Come lei aveva fatto convivere nelle sue opere le diverse anime del cubismo francese, così insegnava ai suoi allievi la necessità di confrontarsi con qualsiasi forma d'arte, convinta che l'originalità connessa al linguaggio individuale, lungi dall'essere compromesso dalla rielaborazione di spunti acquisiti dai maestri antichi o contemporanei, ravvivassero anzi le possibilità della sperimentazione²⁷⁶. La stessa Aleksandra nelle prime opere aveva rivelato quanto fossero state importanti le suggestioni impressioniste²⁷⁷, perché vi aveva identificato un segno a lei familiare come il colore, veicolo per esprimere le sensazioni, e che lei porterà poi a vertici di 'scoppi' e 'contrasti' certo sconosciuti a quei pittori francesi.

E ora, nelle sue classi, punta direttamente sulle possibilità del rapporto dinamico tra pennellata, preparazione della tela e supporto: insegna come lavorare su ampie zone di colore che quasi competano tra loro, riuscendo a muovere il quadro attraverso la competizione di tutte le gamme cromatiche, e suggerisce, per esaltare le proprietà dei colori, di porli a contrasto con il lucente nero dell'ardesia²⁷⁸.

Alexander Bogomazov, uno dei più illustri sostenitori dell'attività della Ekster²⁷⁹ e visitatore del suo studio, parla di un disegno realizzato da uno dei giovani allievi dell'artista: un gruppo di cavalli con il dorso piegato sull'erba, in un prato, e un sentiero verde che collega il prato alla bocca di uno dei cavalli; Bogomazov riferisce

²⁷³ J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

²⁷⁴ Solo dopo avergli trasmesso la disciplina di Cezanne e Matisse li iniziava al cubismo. J. Tugendhold, *ivi*, p. 7.

²⁷⁵ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 134.

²⁷⁶ In tutto ciò che succedeva, la Ekster vedeva la naturale vita dell'arte, perciò non aveva premura di rompere in modo netto con il passato. G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster: put' chudožnika. Chudožnik i vremja*, Galart, Mosca, 1993, p. 10.

²⁷⁷ J. Tugendhold, *op. cit.*, p. 7.

²⁷⁸ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 138.

²⁷⁹ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 132.

anche l'esclamazione del ragazzo: "questo cavallo sputa l'erba, gli altri non fanno niente"²⁸⁰.

Ho riportato quest'esempio poiché forse può farci comprendere come la Ekster insegnasse ai suoi allievi la bellezza dell'impressione, dalla quale può scaturire una creazione spontanea, indice della creatività dell'artista²⁸¹. Nel sentiero verde il ragazzo percepisce l'erba perché questo gli suggerisce la propria sensibilità: un'altra persona vi avrebbe potuto leggere il fumo di una fabbrica.

Per Aleksandra Ekster è fondamentale che i giovani allievi abbandonino l'idea di un colore neutro, dei colori "pallidi degli ambulanti"²⁸², e che imparino a percepire la sonorità accesa propria ad ogni colore, e attraverso questa qualità far vibrare l'opera. Ekster riprende questo concetto da Arthur Rimbaud: il poeta francese aveva potenziato le possibilità dei colori associandoli ad alcune vocali²⁸³, rendendoli agenti anche all'interno di un componimento poetico; l'ininterrotto amore per Rimbaud, che aveva avuto inizio accanto a Soffici negli anni parigini, sarà confermato nel 1933 dalle illustrazioni concepite per due componimenti della raccolta "Illuminazioni" di Rimbaud: Fiori e Mistica²⁸⁴ (Fig. 4 e Fig. 5). Illustrazioni che confermano la capacità della Ekster di integrare suggestioni diverse all'interno delle proprie opere sia nel confronto con il futurismo italiano, che successivamente nell'ambito dell'esplosione dell'arte non oggettiva nel primo periodo post- rivoluzionario, nel proprio studio a Kiev, o più tardi nel clima parigino nel 1933.

In questa raccolta di poemi in prosa non c'è niente di sociale, di quotidiano, o di mondano: ogni particolare si manifesta al poeta nella sua forma primitiva, nel suono trionfante del proprio colore, come se fosse appena nato o visibile per la prima volta²⁸⁵. È interessante come Kovalenko nel parlare dell'attitudine della Ekster a recepire le novità non come melodie nuove e sconosciute, ma scaturite da suoni familiari, primitivi²⁸⁶, si serva proprio di un termine che fa riferimento

²⁸⁰ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 136.

²⁸¹ Per la Ekster la creatività era una componente fondamentale del processo artistico. J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

²⁸² J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

²⁸³ J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 136.

²⁸⁴ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga, op. cit.*, p. 295.

²⁸⁵ G. Kovalenko, *ibidem*.

²⁸⁶ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster: put' chudožnika. Chudožnik i vremja, op. cit.*, p. 15.

all'organizzazione fonica del verso: “instrumentovka”²⁸⁷ (strumentazione, orchestrazione, strumentatura).

Lo studio della Ekster²⁸⁸ venne frequentato infatti anche da diversi poeti, con i quali l'artista stringeva rapporti di amicizia, e dei quali leggeva volentieri i versi. Si potrebbe dire che questo angolo di avanguardia divenne anche un circolo poetico²⁸⁹.

Molti versi di giovani esordienti come Benedikt Livšic furono letti per la prima volta pubblicamente nello studio della Ekster²⁹⁰, e forse anche per questo l'artista e regista Jurij Jutkevič²⁹¹ nella primavera del 1918 definiva lo studio della Ekster a Kiev come “un centro per giovani artisti”²⁹².

La Ekster nella sua attività didattica insegna ai suoi allievi a non prestare attenzione soltanto al suono del colore, ma anche al modo in cui quest'ultimo interagisce con la superficie del supporto: come stendere il colore e come conferirgli una maggiore leggerezza o pesantezza, e di conseguenza come si delineano le forme de esso definite²⁹³.

Nel fare questo l'artista riprende un concetto caro ai futuristi russi (a Chlebnikov²⁹⁴, ma anche a David Burljuk, che aveva scritto un saggio in merito a quest'argomento, vedi cap. 2), ma non solo, anche al suprematista Malevič²⁹⁵, quello di “faktura”²⁹⁶. Secondo la Stepanova è proprio nella varietà e nella ricchezza della fattura di un'opera (della sua lavorazione) che si riconosce l'abilità di un pittore²⁹⁷.

²⁸⁷ <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=9981>.

²⁸⁸ Nel giro di poco tempo divenne il centro della vita artistica della città. Qui regolarmente si tenevano serate all'insegna di lezioni pubbliche e incontri con filosofi, poeti e registi; si tenevano dibattiti, si leggevano nuovi versi e si discuteva dei nuovi spettacoli. G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, op. cit., p. 31.

²⁸⁹ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, *ibidem*.

²⁹⁰ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, *ivi*, p. 34.

²⁹¹ Anche Nicoletta Mislér, nella sua dettagliata trattazione, allude alla grande portata dell'insegnamento della Ekster sulla formazione del giovane Jutkevič. Egli nel 1921 creò i costumi per le Serate del balletto da camera per Lev Lukin, dipingendo di nero, rosso e verde i corpi pressoché nudi dei ballerini, seguendo proprio la lezione della Ekster. N. Mislér, *ivi*, p. 229.

Nicoletta Mislér, inoltre, per fornire un supporto visivo al legame segnico tra i disegni degli allievi e quelli dell'insegnante, riporta la *Danzatrice*, qui citata a p. 87.

²⁹² D. Gorbachev, *Exter in Kiev-Kiev in Exter*, op. cit., p. 299.

²⁹³ J. Chauvelin, et. Al., op. cit., p. 136.

²⁹⁴ Secondo Chlebnikov il confronto delle asperità e delle rugosità che si scontrano tra loro e si liberano della superficie neutra della tela. J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

²⁹⁵ Malevič nei suoi lavori suprematisti lavora solamente sulla superficie del dipinto, senza accentuare la fattura delle opere. N. Kurchanova, *De l'abstraction et la non-objectivité, vers la faktura et l'object dans l'art russe*, in “Ligeia”, n° 89-92, gennaio-giugno 2009, pp. 108-114, qui p. 114.

²⁹⁶ Originalità, peculiarità della tecnica artistica nelle opere d'arte; qualità peculiare del materiale lavorato, la sua superficie. <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=9981>.

²⁹⁷ N. Kurchanova, *ibidem*.

Il termine *faktura* è di origine occidentale: viene dal latino *facere* e viene tradotto dal francese *facture* e dall'inglese *texture*, e indica il processo diretto della costituzione di un oggetto attraverso la manipolazione del pittore²⁹⁸.

I futuristi russi inseriscono questo termine nella propria biosfera, intendendolo in un duplice significato: in senso occidentale, orientato sul controllo del processo creativo da parte del pittore, e in senso specificamente russo, orientato quindi verso una pittura indomita, non controllata dal pittore²⁹⁹.

Lo studio della Ekster a Kiev si configurò come il catalizzatore della novità: grazie anche allo spirito dinamico e cosmopolita dell'artista qui convogliarono diversi artisti cubo-futuristi e pittori astratti da tutta Europa³⁰⁰. Tra questi il pittore di origini ebraiche Èl' Lisickij³⁰¹ fu uno dei più noti³⁰².

Egli fu uno dei membri più illustri della "Kul'tur Liga", l'Associazione che riuniva tutte le espressioni dell'avanguardia artistica ebraica, a partire dalle illustrazioni di libri³⁰³, fondata proprio a Kiev all'inizio del 1918: la capitale ucraina si configurava anche come centro gravitazionale dell'avanguardia artistica ebraica. Proprio qui la Ekster sarà invitata a tenere delle lezioni sulla Pittura ornamentale e teatrale, lei che era diventata una delle principali esperte di pittura teatrale³⁰⁴.

Nella vivace e stimolante atmosfera di questo atelier, aperto a tutte le manifestazioni artistiche, dalla pittura alla danza, alla regia, alla scenografia, alla scultura³⁰⁵, si formarono talenti come Isaak Rabinovič, Pavel Čeliščev³⁰⁶, Nisson Šifrin³⁰⁷,

²⁹⁸ N. Kurchanova, *ivi*, p. 113.

²⁹⁹ N. Kurchanova, *ivi*, pp. 113-114.

³⁰⁰ J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 136.

³⁰¹ Architetto, pittore, fotografo, propagandista, tipografo e teorico, Èl' Lisickij era l'artista sintetico per eccellenza. K. Frampton, *Un'avanguardia perduta*, in *Art in revolution. Arte e design sovietici 1917-1927*, cat. (mostra tenutasi al Museo Civico di Bologna dal 9 luglio all'8 agosto 1971), a cura di Arts Council of Great Britain, Edizioni Alfa, Bologna, 1971, pp. 18-26, qui p. 23.

³⁰² J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

³⁰³ Proprio Èl' Lisickij nel 1917 aveva cominciato a lavorare insieme a Chagall e ad altri artisti grafici ebrei alle illustrazioni di libri. Quando Chagall fu nominato direttore della Scuola d'Arte di Vitebsk, nel 1918, Èl' Lisickij lo raggiunse come professore di architettura e di arti grafiche. I primi esperimenti post-rivoluzionari in campo tipografico assunsero proprio dalla tradizione ebraica. C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia*, *op. cit.*, p. 248.

³⁰⁴ D. Gorbachev, *Ekster in Kiev-Kiev in Ekster*, *op. cit.*, pp. 311-312.

³⁰⁵ Come ci ricorda Lissim, la stessa Aleksandra era una continua fucina di sperimentazione: era interessata a qualsiasi cosa che fosse ARTE. S. Lissim, *Alexandra Exter, artist of the theatre*, *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁰⁶ I primi dipinti e i primi disegni per le scene di Čeliščev sono cubisti, e dimostrano come egli già maneggiasse questo linguaggio. S. Gaggi, *Tchelitchew: the syntesis of oppositions*, in "Art International", vol. XX/2-3, febbraio - marzo 1976, a cura di J. Fitzsimmons, pp. 69-75, qui p. 69.

³⁰⁷ La studiosa Elena Luckaja, nell'articolo *Master sovetskoy temy*, ci parla di come, nella parabola artistica di Šifrin, abbiano lasciato un'impronta molto significativa le lezioni presso lo studio della

Aleksandr Tyšler (entrambi ucraini e di origini ebraiche, Tyšler fu allievo allo “Vchutemas” dell’artista grafico Vladimir Favorskij), Ignatij Nivinskij³⁰⁸ (esordisce nell’ambito dell’architettura, insegna anche allo “Vchutemas”, il suo allievo più illustre fu Aleksander Dejneka, una delle punte di diamante di quello che sarà il realismo socialista), Aleksandr Vesnin³⁰⁹.

Questi artisti hanno la possibilità di vedere, appesi alle pareti dello studio, i lavori eseguiti dalla Ekster per Thamira il Citaredo, che rappresentano “i vortici e gli uragani della danza internazionale”³¹⁰. È molto interessante notare come molti di loro si distinsero come eminenti scenografi e illustratori, oltre che come pittori, seguendo le orme quindi della loro insegnante.

L’attività didattica della Ekster basata sul concetto di ‘piano’ e ‘contropiano’ ebbe una importante conseguenza su quegli allievi che si avviavano alle attività teatrali: la sua forte personalità segnò in essi la concezione di una nuova scenografia ed essi giunsero a concepire gli attori come “contro-rilievi” in movimento³¹¹. È interessante notare come Tugendhold parlasse dei costumi degli attori progettati dalla Ekster per le prime opere teatrali portate sulla scena proprio come di “bassi rilievi”³¹².

Se prendiamo il disegno preparatorio di un costume realizzato da uno dei suoi allievi nel 1922 (Fig. 1), il ‘protetto’ Anatol’ Petryts’kyi, per il coreografo M. Goleizovskij, è riconoscibile una traccia dei costumi della Ekster per Salomè riportati nel capitolo 5. L’asse diagonale è pensato per interagire con la componente contro-diagonale, creando un effetto dinamico ed energizzante. Sul palco poi i costumi degli attori diventavano costruzioni multimediali non dissimili dalle composizioni scultoree create da Archipenko³¹³. (Fig. 2)

Ekster, “drasticamente e brillantemente dominate dalla forma, dalla linea, e dal colore”. Šifrin inoltre intrattenne brevi, seppur molto significativi scambi con alcuni dei principali esponenti dei futuristi russi come Majakovskij e David Burljuk e partecipò alla maggior parte degli “eventi propagandistici”: dai menzionati agit-treni all’allestimento delle vie e delle piazze per i festeggiamenti di massa. E. Luckaja, *Master sovetskoj temy*, in “Iskusstvo”, V. M. Zimenko (a cura di), vol. 1, 1973, Mosca, pp. 70-71.

³⁰⁸ Egli fu molto noto anche come acquafortista e riuscì a svelare il ricco potenziale nascosto in questa tecnica in modo del tutto personale (ricordandoci proprio la Ekster): egli trattò il soggetto nell’acquaforte con tecniche incisorie, rappresentando simultaneamente i diversi spazi sul foglio di carta, di diverso colore e consistenza. Gosudarstvennyj Muzej Izjaščnych Iskusstv, *Katalog Vystavki. Oforty Ign Nivinskogo s pojasnitel’nym tekstom i vosproizvedenijami*, Mosca, 1925, p. 22.

³⁰⁹ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 138.

³¹⁰ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 139.

³¹¹ M.M. Mudrak, *ivi*.

³¹² J. Tugendhold, *Alexandra Exter, op. cit.*, p. 18.

³¹³ M.M. Mudrak, *The painted surface in the ukrainian avant-garde, ivi*.

Aleksandr Vesnin e Isaak Rabinovič in particolare furono vicini alla Ekster nella frenetica sperimentazione di quegli anni.

Vesnin sarà uno dei cinque componenti, insieme alla Ekster, della mostra 5X5=25 che si terrà a Mosca nel 1921, e nel 1922 collaborerà con Tairov per la rappresentazione della Fedra al Teatro da Camera, costruendone le scene³¹⁴.

Rabinovič nel 1918 fondò insieme alla Ekster un laboratorio di arti decorative, e nel 1924 progettò il set del film Aelita di Jakov Protazanov, collaborando a stretto contatto con la Ekster, ideatrice dei trasparenti costumi marziani degli attori. La sintonia tra allievo e maestra fu magistrale: i costumi pensati dalla Ekster erano in materiali plastici, trasparenti come le strutture rotanti delle scenografie di Rabinovič³¹⁵.

Nello studio della Ekster a Kiev probabilmente prese vita anche un altro progetto, simbolo ancora una volta dello spirito costruttivo dell'artista: la raccolta "Germes" (Hermes) – annuario dell'arte e della scienza umanistica³¹⁶. (Fig. 6)

L'idea alla base di questa raccolta era la sinergia tra le poliedriche menti che vi collaborarono e la sintesi tra diverse manifestazioni artistiche afferenti a campi d'indagine differenti: dalle traduzioni di opere di Aleksandr Blok, il "sole" della poesia simbolista russa e di Vjačeslav Ivanov, anch'egli legato al simbolismo, fino a Ol'ga Rozanova, Viktor Šklovskij, e il regista Il'ja Erenburg³¹⁷. Nel frontespizio della raccolta erano elencati tutti i nomi dei collaboratori (Fig. 7). Nella mente dell'editore di questo annuario, il poeta e traduttore Vladimir Makkavejskij (anch'egli ucraino), i poeti e i pittori dovevano avere eguale possibilità di espressione; tutte le risoluzioni artistiche del libro – dalla copertina alla selezione del materiale illustrativo – egli le affidava proprio alla Ekster³¹⁸.

L'almanacco sarebbe dovuto uscire a Kiev nel dicembre del 1918, invece venne dato alle stampe solo nell'aprile del 1919; la Ekster non riuscì ad occuparsi dell'aspetto figurativo e della plastica del libro personalmente poiché proprio alla fine del 1918

³¹⁴ Nel 1923 Tairov porterà questa rappresentazione in Germania e in Francia, dove riscuoterà un successo strepitoso: sarà particolarmente apprezzato proprio da Fernand Léger. E. Braun, *Costruttivismo nel teatro*, in *Art in revolution. Arte e design sovietici 1917-1927*, op. cit., pp. 47-54, qui p. 50.

³¹⁵ N. Misler, "E tu, sorriso di primavera, ninfa Ione, Isadora...", op. cit., p. 81.

³¹⁶ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, op. cit., p. 31.

³¹⁷ G. Kovalenko, *ibidem*.

³¹⁸ G. Kovalenko, *ibidem*.

lasciò Kiev per andare a Odessa³¹⁹. Il contributo dell'artista fu però fondamentale: la Ekster è rappresentata da alcuni lavori in bianco e nero riprodotti lungo tutto il libro. (Fig. 8 e Fig. 9)

L'intenzione di Makkavejskij era proprio quella di non riportare gli schizzi della Ekster come blocchi separati all'interno della raccolta, ma di conferirgli organicità distribuendoli in tutta l'opera³²⁰. Sono degne di nota però le diciture che vediamo nelle riproduzioni della Ekster sotto riportate: nella Fig. 8 leggiamo "motiv' stennoj živopisi" (motivo di una pittura murale) e nella Fig. 9 "stankovaja živopisi" (pittura da cavalletto – ad olio).

Secondo Kovalenko questi titoli sono stati apposti non dall'autrice degli schizzi, ma dai possessori delle bozze, rispettivamente Vladimir Makkavejskij e Benedikt Livšic³²¹.

L'attività dello studio della Ekster si intreccia indubbiamente anche con la fervente propaganda di quei mesi, cui diversi artisti d'avanguardia partecipano con entusiasmo, trasformando le città in spettacoli a cielo aperto³²².

Insieme ai suoi allievi la Ekster inoltre dipinge i treni-agit e le navi-agit³²³, trasformandoli in "scatole da matrimonio"³²⁴. Noi "trascorrevamo la nostra giornata di lavoro nella più totale libertà. Trasformavamo le barche in uova di Pasqua e una potente arma per la propaganda"³²⁵. Potrebbe meravigliare l'associazione di forme riconducibili all'arte popolare, quali si configuravano le uova di Pasqua, con il rivolgimento seguito alla rivoluzione, quindi alla propaganda. Le uova di Pasqua sprigionano il ritmo dinamico dell'arte popolare; proprio la Ekster allude all'espressività, alla forza, alla freschezza di questi oggetti³²⁶: il movimento orizzontale (che interseca tutte le epoche) delineato da questi oggetti "primitivi"

³¹⁹ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i kniga*, op. cit., p. 34.

³²⁰ G. Kovalenko, *ibidem*.

³²¹ G. Kovalenko, *ibidem*.

³²² A Kiev gli studenti della Ekster trasformarono la città in uno spettacolo teatrale a cielo aperto, con un entusiasmo della portata paragonabile a quello dei festeggiamenti popolari per la Rivoluzione francese. D. Gorbachev, op. cit., p. 311.

³²³ "Agit-prop", propaganda di agitazione fatta anche attraverso gli "Agit-poezd", treni dipinti in un linguaggio che veicolava il messaggio rivoluzionario. Andavano in giro per tutto il paese, e particolarmente verso le linee di combattimento durante gli anni 1917-1921. Molti di questi treni erano diretti da artisti, poeti, pittori e musicisti che diffondevano le nuove idee attraverso parole ed immagini, dando vita ad un meraviglioso "bombardamento artistico". *Art in revolution. Arte e design sovietici 1917-1927*, op. cit., p. 66 e C. Gray, *Pionieri dell'arte in Russia*, op. cit., p. 229.

³²⁴ D. Gorbachev, *Ekster in Kiev-Kiev in Ekster*, op. cit., p. 309.

³²⁵ D. Gorbachev, *ivi*, p. 310.

³²⁶ D. Gorbachev, *ivi*, pp. 307-308.

incontra il movimento verticale della rivoluzione, idealmente traslato ai suoi pionieri, tra i quali Aleksandra Aleksandrovna, la cui policroma e irrequieta anima artistica a questo punto incontra la politica³²⁷. Con l'avallo del Comitato per gli affari militari la Ekster contribuì alla decorazione dei neonati edifici dell'Armata Rossa e all'allestimento della città per le celebrazioni del Primo Maggio³²⁸, insieme al Dipartimento per l'illuminazione con cui aveva da poco cominciato a collaborare (vd. Nota 60). Una testimonianza del tempo può essere significativa per comprendere la portata di quanto la figura della Ekster costituisse un polo attrattivo per tutto ciò che fosse Nuovo.

Coloro che supportavano i rivoluzionari cambiamenti nelle Arti sono stati tra i primi ad abbracciare le idee di un cambiamento sociale. Non poteva essere fatto alcun discorso sul ritorno al passato, e un nutrito numero di artisti di sinistra hanno adottato le dottrine del Marxismo. Sia gli aspetti positivi che quelli negativi delle forze artistiche più acculturate dell'epoca si muovevano tra i balletti di Mordkin e lo studio della Ekster e si mescolavano tra di loro. L'Ucraina sovietica stava assumendo un'identità³²⁹.

L'attività della Ekster era tentacolare: conosciuta anche per la sua monumentale attività di propaganda, in aprile venne mandata a Odessa per le celebrazioni in città del Primo Maggio e messa a capo della sezione pittorica del Dipartimento del Popolo per l'illuminazione per le Arti plastiche, insieme a A. Njurenberg.

L'azione febbrile delle brigate rivoluzionarie, compreso il poeta Max Vološin, guidate dalla nostra amazzone, produsse tredici poster e due *flyer* per il Palazzo della Borsa³³⁰.

³²⁷ La Ekster accolse con entusiasmo l'entrata dell'Armata Rossa a Kiev nel febbraio del 1919 e di lì a poco il Dipartimento (governativo) per l'illuminazione della nuova Repubblica ucraina la invitò a lavorare con loro. D. Gorbachev, *op. cit.*, p. 310.

³²⁸ D. Gorbachev, *ibidem*.

³²⁹ K. Red'ko, *Zrachki solntsa*, p. 35. Cit. in D. Gorbachev, *ibidem*.

K. Red'ko, *Vospominanija o V. N. Čekrygin*, in "Iskusstvo", Mosca, 1971, pp. 39-40, qui p. 40.

³³⁰ D. Gorbachev, *ibidem*.

6.2 1920-1921: l'insegnamento allo "Vchutemas" e la rivoluzionaria mostra 5X5=25 o "La morte dell'arte".

Nell'agosto del 1920 la Ekster torna a Mosca³³¹ dove prosegue la sua attività d'insegnante, questa volta però all'interno di un organo che è uno dei simboli del neonato stato bolscevico³³²: lo "Vchutemas"³³³.

Allo "Vchutemas" gli studenti potevano frequentare un corso propedeutico di due anni, prima di specializzarsi in una sola materia³³⁴; oltre alla Ekster vi insegnarono diversi artisti "di sinistra" quali Vladimir Tatlin, Varvara Stepanova, Ljubov Popova e altri³³⁵. Sull'onda del successo rivoluzionario e dell'abolizione dell'Accademia di Belle Arti di Pietrogrado, il 12 aprile del 1918, erano stati creati gli "Svomas"³³⁶, Laboratori Statali Liberi d'Arte il cui commissario era Ivan Puni. Qui regnava una vasta gamma di indirizzi, tra i quali gli allievi avrebbero potuto scegliere: dal realismo al cubo-futurismo, al suprematismo, fino all'astrazione, e gli allievi avevano la possibilità di decidere quale maestro seguire³³⁷.

Dopo l'inequivocabile vittoria bolscevica nel dicembre del 1920 quest'organo venne sostituito dallo "Vchutemas" (vd. nota 66). Uno dei più famosi allievi della scuola, l'artista Aleksandr Labas, scrive nelle sue memorie: "noi, gli studenti dello "Vchutemas", eravamo affascinati dal flusso della rivoluzione e aderivamo a tutti gli eventi che avevano luogo nello Stato ancora giovane...noi credevamo con tutto il cuore in un futuro radioso"³³⁸.

³³¹ G. Kovalenko, *Alexandra Exter à Moscou en 1921*, in « Ligeia », *op. cit.*, pp. 105-117, qui p. 105.

³³² Lo stesso Lenin ne proclamò la fondazione con un decreto nel dicembre del 1920. <https://www.vkhutemas.ru/history/>

³³³ Acronimo di "Vyššie Gosudarstvennye Chudožestvenno-Techničeski Masterski" (Laboratori artistici e tecnici superiori statali). *De Chagall à Malévitch, la révolution des avant-gardes*, cat. (mostra presentata al Grimaldi Forum di Monaco, 12 luglio – 6 settembre 2015) a cura di E. Petrova, E. Séleznéva, J.C. Marcadé, J.L. Prat, Monaco, 2015, p. 335.

³³⁴ Queste potevano spaziare dalla pittura all'architettura, all'arte incisoria (acque forti e litografie), a corsi specifici di ceramica e tessuti. J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, p. 153.

³³⁵ *De Chagall à Malevitch, la révolution des avant-gardes, ibidem.*

³³⁶ Acronimo di "Svobodnye Gosudarstvennye Chudožestvennye Masterski" (Laboratori nazionali liberi dell'arte). *De Chagall à Malévitch, la révolution des avant-gardes*, *ivi*, p. 334.

³³⁷ *De Chagall à Malevitch, la révolution des avant-gardes, ibidem.*

³³⁸ Y. Petrova, *Indestructible figurativeness in Russian Art in the Early Twentieth Century*, in *The Avant-garde, before and after*, cat. (esposizione tenutasi al Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles dal 5 ottobre 2005 al 22 gennaio 2006) a cura di J. C. Marcadé e Y. Petrova, Palace editions, San Pietroburgo, 2005, pp. 49-61, qui p. 54.

La Ekster qui focalizzò il proprio insegnamento sull'interazione tra il colore e lo spazio: il suo corso di chiamava proprio "il colore nello spazio"³³⁹.

L'artista riflette su alcune proprietà del colore, come la leggerezza e la densità, e su come queste dialoghino all'interno della superficie dipinta³⁴⁰. Non perde di vista però una risorsa fondamentale del colore: il movimento, manifesto o nascosto.

Se da una parte la Ekster è vicina alle coeve ricerche di Malevič e Tatlin³⁴¹, dall'altra riprende un tipico stilema futurista, quello della resa del movimento.

Se Boccioni era riuscito a dare l'idea del movimento che si espande nello spazio³⁴² (*Forme Uniche della Continuità nello Spazio*), la Ekster si spinge oltre: scommettendo sulle qualità dei colori ci mostra un movimento dipinto. Due opere di questo periodo (Fig. 10 e Fig. 11) sono particolarmente esplicative della capacità dell'artista di movimentare il quadro senza creare stonature, ma creando un *unicum* tra le forme geometriche e la sostanza, il colore.

Nella Fig. 10 le linee dei colori seguono le direttive dello spazio sul piano, verticale, orizzontale e diagonale e i colori stessi sono stesi in modo magistralmente complementare; nella Fig. 11 la Ekster introduce forme semi sferiche e triangolari oltre a quelle rettangolari, senza compromettere l'armonia della costruzione³⁴³.

Secondo Kovalenko è tutto così sapientemente calcolato che l'elemento colorato dello spazio non soffoca il colore della costruzione, le cui linee esplodono nel quadro; sembra che scintillanti flussi di colore guizzino attraverso di loro senza sosta³⁴⁴.

È sempre Kovalenko a rammentarci quanto la Ekster non faccia mai *tabula rasa* del proprio passato, anzi, lo integra in modo assolutamente originale: le forme angolari presenti nella Fig. 10 fanno pensare alle linee a zig-zag dei fiori nelle pitture contadine ucraine³⁴⁵.

³³⁹ *The Avant-garde, before and after*, cat. (esposizione tenutasi al Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles dal 5 ottobre 2005 al 22 gennaio 2006) a cura di J. C. Marcadé e Y. Petrova, Palaces editions, San Pietroburgo, 2005, p. 205.

³⁴⁰ *The Avant-garde, before and after, ibidem*.

³⁴¹ J. Chauvelin, et. Al., *op. cit.*, pp. 153-154.

³⁴² Manifesto tecnico della scultura futurista, in *Futurismo & Futurismi*, cat. (mostra tenutasi a Palazzo Grassi, Venezia) a cura di P. Hulten, Bompiani, Milano, 1986, pp. 432-434.

³⁴³ P. Railing, *Alexandra Exter. Paints, 1910-1924, op. cit.*, p. 201.

³⁴⁴ G. Kovalenko, *Aleksandra Ekster i Germanija*, in "Ligeia", *op. cit.*, pp. 32-49, qui p. 42.

³⁴⁵ G. Kovalenko, *Alexandra Exter, in Amazzoni dell'Avanguardia, op. cit.*, p. 136.

Queste opere ci fanno comprendere come la ricerca della Ekster si stesse indirizzando proprio verso l'importanza del colore quale materiale di una costruzione pittorica.

L'approdo di queste sperimentazioni l'artista lo trova nell'organizzazione della mitica mostra $5X5=25$ insieme ad altri quattro artisti: Varvara Stepanova, Ljubov Popova, Aleksandr Rodčenko³⁴⁶ e Aleksandr Vesnin³⁴⁷. (Fig. 12)

Questi cinque artisti, tutti legati allo "Vchutemas", (abbiamo ricordato la collaborazione della Ekster con Vesnin) nel settembre del 1921 animarono questo evento portando all'attenzione del pubblico cinque opere per ognuno³⁴⁸.

Nel catalogo della mostra ciascun gruppo di quadri era preceduto da una prefazione che costituiva una sorta di manifesto delle intenzioni dei pittori³⁴⁹.

Il manifesto della Ekster (Fig. 13) è significativo per capire le linee-guida sulle quali si è sviluppato il lavoro dell'artista:

i presenti lavori sono una parte del progetto comune di esperimenti sul colore. In parte contribuiscono alla risoluzione dei problemi posti dall'interrelazione dei colori, dalle loro tensioni reciproche, dal loro sviluppo ritmico, e dalla costruzione di colori basata sulle leggi del colore stesso³⁵⁰.

In uno dei disegni preparatori, realizzati ad acquarello su carta (Fig. 14), per i lavori di cui parla l'artista, possiamo osservare come proprio l'interazione tra il colore e la forma contribuisca alla costruzione totale³⁵¹.

La Ekster crea un duplice contrasto, a livello cromatico e a livello formale: tra i colori, tra loro complementari (rosso e verde) e tra le forme dei piani, curve e rettilinee³⁵².

³⁴⁶ Mentre le sperimentazioni della Ekster produssero risultati che rientravano in una pittura non oggettiva lirica e sensuale, Rodčenko proclamò la morte della pittura da cavalletto e presentò tre "anti-pitture". M. Draguef, *The Russian Avant-Garde and Abstraction*, in *The Avant-garde, before and after*, op. cit., pp. 37-47, qui p. 46.

³⁴⁷ Secondo Livšic alcuni dei migliori rappresentanti del costruttivismo, insieme naturalmente a Vladimir Tatlin. B. Livšic, *L'arciere da un occhio e mezzo*, op. cit., p. 339, nota 11.

³⁴⁸ J. Chauvelin, et. Al., op. cit., p. 157.

³⁴⁹ J. Chauvelin, et. Al., *ibidem*.

³⁵⁰ J. Chauvelin, et. Al., *ivi*, p. 161.

³⁵¹ P. Railing, op. cit., p. 200.

³⁵² P. Railing, *ibidem*.

Questa doppia azione conferisce una grande forza al quadro, e la linea, come immagine della forza diventa un insieme di forze che energizza tutto l'insieme.

6. 3 Lo spazio costruito dal colore incontra i tessuti³⁵³: il progetto per la rivista di moda “Atel’e” e l’uniforme dell’Armata Rossa.

La ricerca della Ekster non si limita alla pittura e alle arti plastiche, ma investe anche il “byt’ ”, la vita di tutti i giorni³⁵⁴, attraverso un’ indagine sul contenitore del corpo umano: l’abito che lo ricopre, e i tessuti che lo compongono.

La Ekster si era spesso occupata del rapporto tra le stoffe e la moda, progettando ricami per maniche vaporose³⁵⁵; nell’inverno del ’17 era poi stata una delle principali protagoniste, insieme ad Ol’ga Rozanova e Ljubov Popova e altri, della Seconda Esposizione di Arte Ornamentale Moderna, tenutasi nel cuore pulsante di Mosca, dove erano esposte borsette e cinture decorate, colletti, cuscini tessuti e stoffe ricamate³⁵⁶: “Ciò che colpì l’occhio in questa Esibizione fu la gioiosa brillantezza dei colori abbaglianti, combinati insieme in audaci risoluzioni...non c’erano clichè economici, ogni cosa recava l’impronta personale di ciascun artista”³⁵⁷.

Nel biennio successivo, dal 1921 al 1923, anni di ancora fertile sperimentazione (1921-1923) Ekster individua nella moda ulteriori possibilità espressive, che saldavano la ricerca estetica alla funzionalità pratica, ampliando la sperimentazione del linguaggio plastico ai nuovi e moderni orizzonti della produzione di massa: l’abito, da lavoro o da casa, doveva essere studiato sia in relazione alle proprietà dei tessuti, sia secondo la funzione che doveva svolgere, per risultare non solo esteticamente valido, ma anche utile.

³⁵³ La Ekster aveva manifestato una particolare attenzione verso i tessuti (gli abiti) fin dagli anni dieci del ‘900: la poetessa Anna Achmatova testimonia come la Ekster, quando entrambe si trovavano a Kiev, le mostrasse “gli abiti parigini all’ultima moda”. K. Miller, *Anna Achmatova’s an “Old Portrait” and the “Ballets Russes”*, in *Canadian Slavonic Papers*, Marzo-Giugno 2005, vol. 47, n° 1/2, pp 71-93, qui p. 75.

³⁵⁴ In questi anni, dal 1921 al 1923, la volontà degli artisti d’avanguardia (di quelli non emigrati) era quella di dare voce ad un’arte totalizzante, che inondasse liberamente anche la vita di tutti i giorni, dalla sedia alla padella. J. Chauvelin et. Al., *op. cit.*, p. 213.

³⁵⁵ J. Chauvelin et. Al., *ivi*, p. 209.

³⁵⁶ C. Douglas, *Suprematist Embroidered Ornament*, *op. cit.*, p. 42.

³⁵⁷ Cit. in C. Douglas, *ivi*, p. 45, nota 8.

Insieme alle colleghe Vera Muchina³⁵⁸ e Varvara Stepanova la Ekster svolse un ruolo molto importante nell'organizzazione del primo centro di progettazione di vestiti per la vita di tutti i giorni, che prese forma in un vecchio palazzo moscovita nel 1923³⁵⁹. Tugendohold notò che queste tre artiste realizzarono vestiti nei tessuti più semplici, con uno spiccato interesse per il tessuto in sé, perché anche il tessuto più semplice è dotato di un'intrinseca bellezza³⁶⁰.

L'unico numero della rivista pubblicata dal Centro, "Atel'e"³⁶¹, aveva in copertina un disegno della Ekster (Fig. 15), nel quale le bande colorate diagonali e verticali delineano, nel più appropriato linguaggio costruttivista, forme geometriche che corrispondono alla inventiva originale dell'artista applicata all'abito. Questo disegno costituisce il corrispettivo visivo di un articolo che la Ekster redige per la rivista dal significativo titolo "V konstruktivnoj odežde" (Fig. 16)³⁶².

In quest'articolo la Ekster discute il nesso tra il tessuto e la forma dell'abito che più può corrispondere alle qualità fisiche della stoffa, elencate con puntigliosa meticolosità: densità, peso, elasticità, colore. Queste qualità equivalgono alle peculiarità delle tecniche pittoriche, che pure devono essere scelte dall'artista in funzione dell'effetto desiderato; ed al pari di quella procedura anche nella progettazione e realizzazione dell'abito si deve tener conto del legame tra tecnica e stile, individuando per l'abito quella forma che rispetti e al contempo esalti le qualità della stoffa, scelta, specularmente, in accordo con la funzione dell'abito.

Dunque "dalla semplice lana lavorata grossolanamente viene dettata una forma racchiusa in un rettangolo o costruita ad angolo retto, senza un ritmo verticale aggiuntivo di pieghe che difficilmente cederebbero alla posa", mentre "tessuti morbidi e larghi (la lana, la seta – al netto di un'adeguata lavorazione) richiedono una silhouette del tessuto più complessa e multiforme. Questa silhouette, inserita in una forma poliedrica, può adeguarsi ai più molteplici metri del ritmo".

³⁵⁸ I. Kuratova nel suo articolo sottolinea la collaborazione di questa brillante artista con la Ekster nella progettazione dei vestiti femminili in questi anni. I. Kuratova, *Novaja kniga o Vere Muchinoj*, in "Iskusstvo", n°6, 1973, pp. 67-69, qui p. 69.

³⁵⁹ https://lamanova.com/16_atelier.html

³⁶⁰ J. Chauvelin et. Al., *op. cit.*, p. 417, nota 78.

³⁶¹ La rivista si era concessa alcune commissioni private, non in linea con ciò che doveva trasmettere il neonato governo sovietico. N. Misler, *Dressing up and dressing down: the body of the avant-garde*, in *Amazzoni dell'Avanguardia*, *op. cit.*, pp. 95-107, qui p. 105.

³⁶² Vedi in Appendice il testo integrale dell'articolo che qui di seguito si discute, ed al quale si fa riferimento per le citazioni.

Con la seta possono ottenersi abiti adatti al movimento, come la danza, ed elaborati su forme complesse, come il cerchio; viceversa, per un movimento più lento come la camminata e la corsa, si sceglieranno stoffe più importanti e una forma più confortevole come il quadrato e il triangolo.

Aleksandra Ekster, dichiarando in tal modo la sua adesione alla nuova realtà rivoluzionaria, pone particolare attenzione ai criteri che devono presiedere la progettazione della tuta da lavoro e dell'abito "per un fabbisogno di massa", che ora, a differenza del periodo precedente, deve ottenere la massima cura e attenzione, per garantire, attraverso lo studio delle giuste proporzioni, le condizioni di massima igiene, comodità e benessere psicologico.

Si deve sottolineare, ai fini del nostro studio, che anche in questo ambito Ekster non perde di vista il leit-motive delle sue ricerche: il ruolo del colore; ed anzi è questa l'occasione per chiarire quanto questo colore significhi un fondante legame con la Russia, rivendicando una autonomia culturale che investe uno degli elementi quotidiani come l'abito:

"Questa forma dell'abito nuovo, dell'abito moderno, deve essere conforme alle esigenze della nostra vita, prestando attenzione a tutte le differenze naturali, ponendo come fondamento l'intensità del colore, in qualità di elemento che connota il costume popolare russo, ma che in alcun modo si attiene ai modelli dell'Europa occidentale, basati su un'ideologia di ordine diverso".

La Ekster collabora anche con "Krasnaja niva", dove pubblica un articolo dal titolo altrettanto simbolico "Prostota i praktičnost' v odežde", Semplicità e praticità nell'abito³⁶³, accompagnato da illustrazioni che ben rappresentano gli intenti dell'artista³⁶⁴ (Fig. 17), pioniera anche di un nuovo, democratico modo di vestire³⁶⁵.

Il punto di sperimentazione più alto la Ekster lo raggiunge con il lavoro sull'uniforme dell'Armata Rossa, commissionato dal neonato governo bolscevico nel 1923³⁶⁶.

³⁶³ https://lamanova.com/16_practical-clothes.html

³⁶⁴ G. Kovalenko, Aleksandra Ekster, in *Amazzoni dell'Avanguardia*, op. cit., pp. 131-153, qui p. 138.

³⁶⁵ G. Gorbachev, *Exter in Kiev-Kiev in Exter*, op. cit., p. 312.

³⁶⁶ "Abbiamo chiesto alla famosa artista del teatro la sua opinione". J. Chauvelin et. Al., op. cit., p. 213.

La Ekster riforma l'abito dell'esercito nato dalla rivoluzione secondo la dinamicità dei piani colorati³⁶⁷, proseguendo quindi la ricerca nello spazio, questa volta connotato politicamente.

Progettato pensando ai movimenti di chi lo indossa, il rettangolo grigio del pastrano dell'Armata Rossa è disseminato di piccoli piani colorati. Tre strisce diagonali sul petto (le fibbie) corrono da destra a sinistra in modo che il loro libero movimento ponga in risalto la marcia del piede sinistro.

Nel frattempo, quando la mano destra si muove, la superficie luminosa del polsino si solleva sopra i tre fermagli colorati e questo contrasto intensifica ulteriormente l'impressione di movimento.

Quando un'intera colonna è in movimento, il dinamismo di questi piani colorati contro lo sfondo neutro dei pastrani crea un'impressione di ritmo dinamico collettivo. L'elmo, con il suo movimento perpendicolare e la sua silhouette nettamente definita, costituita da una curva in movimento verso il basso, accelera ulteriormente questo ritmo centrale. In questo modo si ottiene un effetto massimo di movimento militare³⁶⁸.

Aleksandra Ekster giunge così ad uno stadio ulteriore nella sua sperimentazione: il colore, che aveva garantito il movimento dipinto, diviene ora il motore di un movimento che esce dal supporto della tela e dalla cornice del quadro, per farsi concretamente agito, consegnato allo spazio della città attraverso il colore dell'abito-uniforme.

³⁶⁷ G. Gorbachev, *Exter in Kiev-Kiev in Exter*, *ivi*, p. 313.

³⁶⁸ G. Gorbachev, *ibidem*.

Conclusione

L'immagine che potrebbe celarsi dietro la figura di Aleksandra Ekster è quella di un prisma: la luce bianca in esso riflessa si scompone in un meraviglioso gioco luminoso, così le differenti correnti artistiche si scompongono nell'anima della Ekster, che non agisce come semplice contenitore, ma dialoga dinamicamente con le diverse componenti, e il risultato è un'incredibile armonia³⁶⁹.

Il filtro del colore ingloba e rielabora i molteplici elementi con cui la prensile anima della Ekster viene a contatto: “vi è una profusione, una barocca prodigalità di colore che rompe i confini del suo cubismo, o della sua astrazione futurista-suprematista-costruttivista”³⁷⁰.

Nel corso di questo lavoro si è ripetuto più volte che Aleksandra Ekster non si può ascrivere ad una corrente artistica specifica: non può essere contenuta dal culto della velocità, dal culto dei materiali, o dalla rigida scomposizione cubista, ella è una partigiana del Nuovo, di continue scoperte di nuovi metodi espressivi³⁷¹.

J. C. Marcadé ci parla di “futurismo barocco”³⁷², alludendo anche all'epoca di splendore vissuta dall'architettura ucraina durante il periodo barocco, mentre Gorbachev si serve della perifrasi “futurismo falk”³⁷³, facendo riferimento anche a quell'inclinazione della Ekster verso l'arte popolare e ornamentale che si è cercato di porre in risalto in questa ricerca.

Eminentissimi studiosi, oltre quelli sopracitati hanno dato voce alla predilezione della Ekster verso il colore, anche nel confronto con le altre “Amazzoni dell'avanguardia”: dopo aver parlato della “prozoděžda” (vestito da lavoro) di Ljubov Popova, e della collaborazione da parte della Ekster alla fabbricazione di tessuti per la classe lavoratrice, Erika Hoffmann-Koenige specifica la passione di Aleksandra verso i ricchi tessuti, i colori più ricercati, e le fantastiche decorazioni³⁷⁴.

³⁶⁹ Come ci dice J. C. Marcadé, la Ekster “ha visto molto, ha conosciuto molto, ed ha assimilato molto”. J. C. Marcadé, *Alexandra Exter or the search for the rhythms of light-colour*, in *Russian women-artists of the Avantgarde 1910-1930*, cat. (esibizione tenutasi alla Galerie Gmurzynska, dicembre 1979 - marzo 1980, Colonia), a cura di Krystyna Gmurzynska, pp. 125-132, qui p. 125.

³⁷⁰ J. C. Marcadé, *ibidem*.

³⁷¹ J. C. Marcadé, *ivi*, p. 127.

³⁷² J. C. Marcadé, *ivi*, p. 126.

³⁷³ D. Gorbachev, *Exter in Kiev – Kiev in Exter*, in “Experiment”, n°1, 1995, pp. 299-320, qui p. 306.

³⁷⁴ E. Hoffmann-Koenige, *Russian constructivist clothing: just one more utopia?*, in *Russian women-artists of the Avantgarde 1910-1930*, *op. cit.*, pp. 53-67, qui p. 54.

Un eminente esperto della Ekster come John Bowlt ci parla dell'approccio al colore come di un aspetto estremamente intrigante della poetica della Ekster³⁷⁵.

In questo lavoro ho cercato, partendo dagli studi sopracitati, di sviluppare il colore come elemento predominante della produzione della Ekster, facendone un filo rosso che corre trasversalmente la sua parabola artistica.

Attraverso il confronto delle sue opere con quelle dei variopinti artisti con cui la Ekster, direttamente o indirettamente, è venuta a contatto, ho voluto fornire, dapprima, un riscontro visivo alla sua particolare inclinazione verso il colore.

Negli ultimi due capitoli ho provato a spingermi su un piano più concreto, più tangibile: il colore diventa l'architetto del teatro, il colore viene 'dipinto' sul corpo degli attori. A mio avviso, il lavoro che la Ekster compie sull'uniforme dell'Armata Rossa, costituisce l'incontro più esplosivo: il colore approda alla vita di tutti i giorni, il colore, viene agito.

³⁷⁵ J. Bowlt, *Some very elegant ladies*, in *Russian women-artists of the Avantgarde 1910-1930*, op. cit., pp. 34-40, qui p. 37.

Bibliografia generale

- Artioli, Umberto (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione 1870-1950*. Roma, Carocci Editore, 2018.
- Bois, Yves-Alain et al., *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*. A cura di Elio Grazioli. Bologna, Zanichelli editore, 2006.
- Burljuk, David, *I «fauves» in Russia*, in Wassily Kandinskij, Franz Marc, *Il cavaliere Azzurro. Testi e documenti*, trad. di G. G. Calzecchi Onesti, Milano, ed. cons. SE, 1988, pp. 35-47.
- De Michelis, Cesare G, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*. Venezia, Marsilio editori, 2009.
- Franck, Dan, *Montmartre & Montparnasse: la favolosa Parigi di inizio secolo*, a cura di A. T. Perazzoli, Milano, Garzanti, 2004.
- Fredduzzi, Leonardo, *A Mosca con Majakovskij*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2020.
- Grey, Camilla, *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*. Milano, Il Saggiatore, 1964.
- Lo Gatto, Ettore, *Storia del teatro russo*. Vol. II. Firenze, Sansoni editore, 1963.
- Markov, Vladimir (1968), *Storia del futurismo russo*. A cura di Tommaso Trini e Vera Dridso. Torino, Giulio Einaudi editore, 1973.
- Michelangeli, Licia, *Avanguardie russe. I grandi movimenti artistici. Tradizione, innovazione, rivoluzione*, Firenze, Giunti editore, 2004.
- Miele, Franco, *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec.* Roma, Edizioni Carte Segrete, 1973.
- Pachlovska, Oxana, *Civiltà letteraria ucraina*. Roma, Carocci editore, 1998.
- Pitassio, Armando, *Storia dell'Europa Orientale*, Perugia, Morlacchi editore, 2011.
- Rewald, John, *Paul Cezanne. Una vita*. Trad. di Nicoletta Poo, con un saggio finale di Piergiorgio Dragone, Roma, Donzelli editore, 2019.
- Roque, Georges (2003), *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*. A cura di Lucia Schettino. Roma, Donzelli editore, 2004.

- Rovati, Federica, *L'arte del primo Novecento*. Torino, Giulio Einaudi editore, 2015.
- Salmon, Wendy R, *Arts and crafts in late imperial Russia. Reviving the Kustar art industries, 1890-1917*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Tynjanov, Jurij, *Avanguardia e tradizione*, a cura di M. Marzaduri, Bari, Dedalo libri, 1968.

Bibliografia specifica

- Aksenov, Ivan, *Pikasso i oskrennosti*, trad. a cura di Alessandro Farsetti. Bari, Stilo editrice, 2020.
- Böhmig, Michaela, *Le avanguardie artistiche in Russia; teorie e pratiche: dal cubo futurismo al costruttivismo*. Bari, De Donato editore, 1979.
- Bowlt, John E., Chauvelin, J., Horbachov, D., Filatoff, N., *Alexandra Exter. Monographie*, Chevilly-Larue, Max Milo Editions, 2003.
- Burini, Silvia, *Grisha Bruskin. Lessico fondamentale*, Milano, Mimesis edizioni, 2019.
- De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano, Feltrinelli editore, 2002.
- Efros, Abram, *Kamernyj Teatr i ego chudožniki: 1914 – 1934 / predisl. A. M. Efrosa. M. :BTO 1934. XLVIII + 211s. S ill.*
- Egidio, Aurora, *Aleksandr Tairov e il Kamernyj teatr di Mosca 1907-1922*. Roma, Bulzoni editore, 2005.
- Farsetti, Alessandro, *Una voce parigina nel futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov*. Firenze, Firenze University Press, 2017.
- Kandinskij, Wassily (1912), *Lo spirituale nell'arte*. Milano, De donato editore, 1968.
- Kleberg, Lars; Semenko, Aleksei, *Aksenov and the Environs*. Huddinge, Södertöns högskola, 2012.
- Kovalenko, Georgij, *Aleksandra Ekster i Germanija*, in *Rossija – Germanija. Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*, in "Vipperovskie čtenija – 1996", a cura della redazione del Museo di Arti Figurative Puškin di Mosca, Mosca, 2000, pp. 32-48.
- Kovalenko, Georgij, *Aleksandra Ekster : put' chudožnika. Chudožnik i vremja*, Mosca, Galart, 1993.
- Kovalenko, Georgij, *Aleksandra Ekster i kniga*, Mosca, Art Volchonka, 2017.
- Livšic, Benedikt (1971), *L'arciere da un occhio e mezzo*. A cura di Renata Franceschi. Firenze, Hopeful Monster editore, 1989.

- Lunačarskij, Anatolij (1968), *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, traduzione dal russo di V. Nadai e A. D'Amelia. A cura di U. Silva e G. Mazzotta. Milano, Gabriele Mazzotti editore, 1972.
- Marcedé, Valentine, *La renouveau de l'art pictural russe (1863-1914)*, Lausanne, L'Age d'homme editions, 1971.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Taccuini 1915/1921*. Bologna, Il Mulino, 1987.
- Misler, Nicoletta, *L'arte del movimento in Russia, 1920/1930*. Torino, Umberto Allemandi editore, 2017.
- Nakov, Andrei B, *Alexandra Exter*. Paris, Galerie Jean Chauvelin, 1972.
- Railing, Patricia, *Alexandra Exter paints 1910-1924*. Forest Row: Artists • Bookworks, 2011.
- Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Torino, Einaudi Editore, 2002.
- Sarab'janov, Dmitrij, *Situacija razryva v istorii russkogo iskusstva*, in *Russkaja živopis'. Probuždenie pamjati*, Mosca, Iskusstvoznanie, 1998, pp. 56-65.
- Sayler, Oliver Martin, *The Russian Theatre Under the Revolution*, Boston, Forgotten books, 1920.
- Soffici, Ardengo, *Opere*. VII volumi. Firenze, Vallecchi, 1959-1968.
- Soffici, Ardengo, *Fine di un mondo, autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. IV: Virilità, cap. XVI. Firenze, Vallecchi, 1955.
- Tairov, Aleksandr, *Storia e Teoria del Teatro "Kamernyj" di Mosca*, trad. di E. Fulchignoni, Roma, Edizioni italiane, 1942.
- Tugendhold, Jakov, *Alexandra Exter. Traduit du manuscrit russe*, Mosca, éditions russes Sarïa, 1922.
- Verdi, Luigi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*. Lucca, Akdemos & Lim, 1996.

Cataloghi

- *A occhi spalancati. Capolavori dal Museo dell'Impressionismo Russo di Mosca.* A cura di Giuseppe Barbieri, Igor Kabanov, Silvia Burini, Yulia Petrova. Terra Ferma Edizioni, Treviso, 2015. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Franchetti, 13 febbraio – 12 aprile 2015, Venezia.
- *Alexandra Exter, Artist of the Theatre. Four Essays with illustrated Check List of Scenic and Costume Designs Exhibited at the Vincent Astor Gallery.* Center for the Performing Arts. New York Public Library, New York, 1974. Esposizione tenutasi alla Vincent Astor Gallery, primavera – estate 1974, New York.
- *Alexandra Exter e il Teatro da Camera.* A cura di Fabio Ciofi degli Atti e Mikhail M. Kolesnikov. Electa. Milano, 1991. Catalogo della mostra tenutasi al Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 8 marzo – 8 maggio 1991, Rovereto.
- *Amazons of the Avant – garde. Alexandra Exter, Natalija Gončarova, Ljubov Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nedežda Udal'cova.* A cura di John E. Bowlt, Matthew Drutt e Zelfira Tregulova. The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 2000. Mostra tenutasi alla Peggy Guggenheim di Venezia, 29 febbraio – 28 maggio 2000, Venezia.
- *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900.* A cura di Geno Pampaloni. Edizioni Centro Di. Poggio a Caiano, 1975. Catalogo della mostra tenutasi a Villa Medicea, 1 – 30 giugno 1975, Poggio a Caiano.
- *Ardengo Soffici, un'arte toscana per l'Europa.* A cura di Luigi Cavallo. Vallecchi editore. Firenze, 2001. Catalogo dell'esposizione tenutasi alla Galleria Pananti, 4 ottobre – 20 novembre 2001, Firenze.
- *Ardengo Soffici, L'Europa in Toscana.* A cura di Luigi Cavallo. Edifir Edizioni, Firenze, 2012. Catalogo della mostra tenutasi al Museo Soffici e del '900 italiano, 13 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013, Poggio a Caiano.
- *Arte e moda negli anni '20. Bozzetti del teatro russo.* A cura di Jelena Rakitina. Nuove edizioni Gabriele Mazzotta. Milano, 1990. Catalogo della mostra tenutasi al Padiglione di Arte Contemporanea, 1° febbraio – 15 marzo

- 1990, Milano; Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 marzo – 13 maggio 1990, Rovereto.
- *Art in revolution. Arte e design sovietici 1917-1927*. A cura di Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Edizioni Alfa. Bologna, 1971. Catalogo della mostra tenutasi al Museo Civico, 9 luglio – 8 agosto 1971, Bologna.
 - *Avanguardia russa. Esperienze di un nuovo mondo*. A cura di Giuseppe Barbieri e Silvia Burini. Silvana Editoriale. Milano, 2012. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Leoni Montanari, 11 novembre 2011 – 26 febbraio 2012, Vicenza.
 - *Cezanne*. A cura di F. Cachin, I. Cahn, H. Loyrette, J. J. Rishel. Mostra itinerante tenutasi a Parigi, Philadelphia, e Londra. Ed. cons. Leonardo Arte, Milano, 1995.
 - *Collage/Collages. Dal cubismo al New Dada*. A cura di Maria Grazia Messina e Maria Mimita Lamberti. Electa. Milano, 2007. Catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM), 9 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, Torino.
 - *Cubisti. Cubismo*. A cura di Charlotte N. Eyerman. Skira. Milano, 2013. Catalogo della mostra tenutasi al Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 marzo – 23 giugno 2013, Roma.
 - *De Chagall à Malévitch. La révolution des avant – gardes*. A cura di Jean – Louis Prat. Grimaldi Forum, Monaco, 2015. Catalogo pubblicato in occasione dell'esposizione, presentata al Grimaldi Forum, 12 luglio – 6 settembre 2015, Monaco.
 - *Futurismo&Futurismi*. A cura di Pontus Hulten. Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani. Milano, 1986. Mostra tenutasi a Palazzo Grassi, 1986, Venezia.
 - *Katalog Vystavki. Oforty Ign Nivinskogo s pojasnitel'nym tekstom I vosproizvedenijami*. A cura del Museo Statale di Belle Arti, Mosca, 1925.
 - *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. A cura di Carlo Belloli. Edizioni della Galleria del Levante. Milano, 1964. Catalogo dell'esposizione tenutasi a Roma e a Milano, 1964.
 - *Il Futurismo nelle Avanguardie. Atti del Convegno Internazionale di Milano*. A cura di Walter Pedullà. Edizioni Ponte Sisto, 2010. Mostra tenutasi nella Sala delle Otto Colonne di Palazzo Reale, 4 – 6 febbraio 2010, Milano.

- *I libri di Iliazd. Dall'avanguardia russa alla scuola di Parigi.* Gabinetto stampe della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Edizioni Centro Di. Firenze, 1991. Catalogo dell'esposizione tenutasi alla Biblioteca Nazionale Centrale, 9 aprile – 11 maggio 1991, Firenze.
- *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie sovietiche.* A cura di Lea Vergine. Gabriele Mazzotta Editore. Milano, 1980. Catalogo dell'esposizione tenutasi a Palazzo Reale, 14 febbraio – 18 maggio 1980, Milano.
- *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente.* A cura di Evgenija Petrova, John. E. Bowl, Nicoletta Misler. Skira. Milano, 2013. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Strozzi, 27 settembre 2013 – 19 gennaio 2014, Firenze.
- *La danza delle avanguardie: Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring.* A cura di Gabriella Belli e Elisa Guzzo Vaccarino. Skira. Milano, 2005. Catalogo della mostra tenutasi al Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 17 dicembre 2005 – 7 maggio 2006, Rovereto.
- *La Rivoluzione Russa. L'arte da Djagilev all'astrattismo 1898-1922.* A cura di Silvia Burini e Giuseppe Barbieri. Antiga Edizioni. Treviso, 2017. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Attems Petzenstein, 21 dicembre 2017 – 25 marzo 2018, Gorizia.
- *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910/1920.* A cura di Maria Grazia Messina e Maria Mimita Lamberti, Edizioni Fondazione Torino, 2006. Catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM), 4 febbraio – 4 giugno 2006, Torino.
- *Noi Futuristi (Marinetti – Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini Pratella – Buzzi – Folgore – Armando Mazza – Cangiullo – Jannelli – Sironi – Depero – Settimelli – Bruno Corra – Chiti – Ginna – Mario Carli – Oscar Mara – Nannetti), teorie essenziali e chiarificazioni,* Milano, tipografia Agraria, 1917.
- *Origini dell'astrattismo, verso altri orizzonti del reale.* A cura di Guido Ballo, Silvana Editoriale, 1979. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale, 18 ottobre 1979 – 18 gennaio 1980, Milano.

- *Paris-Moscou 1900-1930*. A cura di Alexandre Khaltourine e Pontus Hulten. Centre Georges Pompidou. Parigi, 1979. Catalogo dell'esposizione tenutasi al Centre Georges Pompidou, 31 maggio – 5 novembre 1979, Parigi.
- *Russian women – artists of the Avantgarde 1910 – 1930*. A cura di Krystyna Gmurzynska, Colonia, 1980. Catalogo della mostra tenutasi alla Galerie Gmurzynska, dicembre 1979 – marzo 1980, Colonia.
- *The avant – garde, before and after*. A cura di Yevgenia Petrova e Jean – Claude Marcadé. Palace editions, San Pietroburgo, 2005. Catalogo dell'esposizione tenutasi al Palazzo delle Belle Arti, 5 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006, Bruxelles.
- *Verso lo spazio luce. La pittura ucraina dagli ultimi decenni dell'Ottocento alla Rivoluzione del 1917*. A cura di J. N. Covre, Ergon. Vicenza, 2004. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Caldogno, 4 settembre – 24 ottobre 2004, Vicenza.

Articoli

- A. Koonen, *Stranicy žizni*, in “Iskusstvo”, 1975, Mosca.
- A. Nakov, *Painting and stage design: A creative dialogue*, in *Alexandra Exter, Artist of the Theatre. Four Essays with illustrated Check List of Scenic and Costume Designs Exhibited at the Vincent Astor Gallery*. Center for the Performing Arts. New York Public Library, New York, 1974. Esposizione tenutasi alla Vincent Astor Gallery, primavera – estate 1974, New York.
- A. Rožin, *Aleksandr Ševčenko*, in “Iskusstvo”, n°5, 1973, Mosca, pp. 39-47.
- D. Cottington, *Made in Paris: cubismo e avanguardia*, in *Cubisti. Cubismo*. A cura di Charlotte N. Eyerman. Skira. Milano, 2013, pp. 25-39. Catalogo della mostra tenutasi al Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 marzo – 23 giugno 2013, Roma.
- C. Douglas, *Suprematist Embroidered Ornament*, in “Art Journal”, vol. 54, n° 1, 1995, pp. 42 – 45.
- C. Douglas, *Six (and a few more) Russian woman of the avant – garde together*, in *Amazons of the Avant – garde. Alexandra Exter, Natalija Gončarova, Ljubov Popova, Ol’ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nedežda Udal’cova*. A cura di John E. Bowlt, Matthew Drutt e Zelfira Tregulova. The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 2000, pp. 39 – 58. Mostra tenutasi alla Peggy Guggenheim di Venezia, 29 febbraio – 28 maggio 2000, Venezia.
- D. Gorbachev, *Exter in Kiev-Kiev in Exter*, in “Experiment”, vol. 1, n° 1, 1995, pp. 299-322.
- D. Sarab’janov, *L’art russe et soviétique*, in *Paris-Moscou 1900-1930*. A cura di Alexandre Khalbourine e Pontus Hulten. Centre Georges Pompidou. Parigi, 1979, pp. 40-49. Catalogo dell’esposizione tenutasi al Centre Georges Pompidou, 31 maggio – 5 novembre 1979, Parigi.
- D. Severiukhin, *Vladimir Izdebsky and his Salons*, in “Experiment”, vol. 1, n°1, 1995, pp. 57-71.
- E. Barchatova, *Una Guerra, due sguardi: le stampe popolari e la guerra russo – giapponese 1904- 1905*, in *L’avanguardia russa, la Siberia e l’Oriente*. A cura di Evgenija Petrova, John. E. Bowlt, Nicoletta Mislser. Skira. Milano, 2013,

- pp. 100 – 105. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Strozzi, 27 settembre 2013 – 19 gennaio 2014, Firenze.
- E. Guzzo Vaccarino, *Il nuovo ritmo del Novecento*, in “Art e Dossier (2003-2005)”, n° 217, 2005.
 - E. Naslünd, *Il teatro cubista*, in *Il cubismo. Rivoluzione e tradizione*. A cura di Michael Raeburn. Ferrara Arte. Ferrara, 2004, pp. 87 – 101. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo dei diamanti, 3 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005, Ferrara.
 - E. Braun, *Costruttivismo nel teatro*, in *Art in revolution. Arte e design sovietici 1917-1927*. A cura di Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Edizioni Alfa. Bologna, 1971, pp. 47 – 54. Catalogo della mostra tenutasi al Museo Civico, 9 luglio – 8 agosto 1971, Bologna.
 - E. Luckaja, *Master sovetskoj temy*, in “Iskusstvo”, vol. 1, a cura di V. M. Zimenko, Mosca, 1973, pp. 70 – 71.
 - E. Hoffmann – Koenige, *Russian constructivist clothing: just one more utopia?*, in *Russian women – artists of the Avantgarde 1910 – 1930*. A cura di Krystyna Gmurzynska, Colonia, 1980, pp. 53 – 67. Catalogo della mostra tenutasi alla Galerie Gmurzynska, dicembre 1979 – marzo 1980, Colonia.
 - F. Chedeville, *Du village à la forêt – Cezanne et Leger*, in *De l’obscurité à la lumière, la postérité*, 2017.
 - G. Lista, *Futurisme et cubofuturisme*, in “Cahiers du Musée National d’Art Moderne”, n°5, Parigi, 1980.
 - G. Lista, *Gino Severini, un futurista a Parigi*, in *Severini l’emozione e la regola*. A cura di Daniela Fonti e Stefano Roffi. Silvana Editoriale. Milano, 2016, pp. 37 – 47. Catalogo della mostra tenutasi a Mamiano di Traversetolo, 2016.
 - G. Kovalenko, *Bronislava Nižinskaja i Aleksandra Ekster*, in “Voprosy teatry”, n° 3-4, 2014, pp. 293 – 322.
 - G. Kovalenko, *Kubofuturizm. Aleksandra Ekster i Ardengo Soffici*, in *Futurizm radikal’naja revoljucija, Italija – Rossija*. A cura di Gabriella Belli e Ekaterina Bobrinskaja. Mosca, 2008, pp. 168 – 175. Catalogo della mostra tenutasi al Museo Statale di Arti Figurative Puškin di Mosca e al Museo di Arte contemporanea di Trento e Rovereto, 17 giugno – 24 agosto 2008.
 - G. Kovalenko, *La peinture cubo – futuriste d’Alexandra Exter*, in “Ligeia”, 21 – 24, 1998 (“cubo – futurisme”), pp. 104 – 119.

- G. Kovalenko, *Alexandra Exter a Moscou en 1921*, in “Ligeia, dossier sur l’art”, n° 157 – 160, luglio – dicembre 2017, pp. 105 – 117.
- I. Kuratova, *Novaja kniga o Vere Muchinoj*, in “Iskusstvo”, n ° 6, 1973, pp. 67 – 69.
- John E. Bowlt, *Constructivism and Russian Stage Design*, in “Performing Arts Journal”, vol. 1, n°3, 1977, pp. 62–84.
- John E. Bowlt, *The Marionettes of Alexandra Exter*, in “Russian History”, vol. 8, n° 1/2, 1981, pp. 219–232.
- John E. Bowlt, *1905 – la musica del colore e della linea*, in *La Rivoluzione Russa. L’arte da Djagilev all’astrattismo 1898-1922*. A cura di Silvia Burini e Giuseppe Barbieri. Antiga Edizioni. Treviso, 2017, pp. 79-81. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Attens Petzenstein, 21 dicembre 2017 – 25 marzo 2018, Gorizia.
- John E. Bowlt, *The Theatre of the Russian Avant – garde*, in “Studies in theatre and performance”, 36:3, pp. 209 – 218.
- John E. Bowlt, *Il teatro dell’eccesso*, in *La danza delle avanguardie: Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*. A cura di Gabriella Belli e Elisa Guzzo Vaccarino. Skira. Milano, 2005, pp. 85 – 93. Catalogo della mostra tenutasi al Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 17 dicembre 2005 – 7 maggio 2006, Rovereto.
- John E. Bowlt, *Some very elegant ladies*, in *Russian women – artists of the Avantgarde 1910 – 1930*. A cura di Krystyna Gmurzynska, Colonia, 1980, pp. 34 – 40. Catalogo della mostra tenutasi alla Galerie Gmurzynska, dicembre 1979 – marzo 1980, Colonia.
- J. C. Marcadè, *Georgij Kovalenko/Alexandra Exter*, in “Revue des etudes slaves”, LXXXV – 3, 2014, pp. 1 – 5.
- J. C. Marcadè, *Alexandra Exter or the search for the rhythms of light – colour*, in *Russian women – artists of the Avantgarde 1910 – 1930*. A cura di Krystyna Gmurzynska, Colonia, 1980, pp. 125 – 132. Catalogo della mostra tenutasi alla Galerie Gmurzynska, dicembre 1979 – marzo 1980, Colonia.
- J. Torbin, *Alexandra Exter 1908 – 1914, futurist influences from Russia and the West*, “International yearbook of futurism studies”, vol. 5: Women Artists and Futurism, Berlino/Boston, De Gruyter, 2015, pp. 252 – 265.

- K. Miller, *Anna Akhmatova's "An Old Portrait" and the Ballets Russes*, in "Canadian Slavonic Papers", vol. 47, n°. 1/2, 2005, pp. 71-93.
- K. Frampton, *Un' avanguardia perduta*, in *Art in revolution. Arte e design sovietici 1917-1927*. A cura di Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Edizioni Alfa. Bologna, 1971, pp. 18 – 26. Catalogo della mostra tenutasi al Museo Civico, 9 luglio – 8 agosto 1971, Bologna.
- K. Red'ko, *Vospominanija o V. N. Čekrygin*, in "Iskusstvo", Mosca, 1971, pp. 39 – 40.
- M. G. Messina, *Parigi, una metropoli al vaglio di poeti e pittori*, in *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910/1920*. A cura di Maria Grazia Messina e Maria Mimita Lamberti, Edizioni Fondazione Torino, 2006, pp. 212-226. Catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (GAM), 4 febbraio – 4 giugno 2006, Torino.
- M. I. Biggi, *Elena Povoledo studiosa di teatro*, in *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, a cura di M. I. Biggi, Le Lettere, Firenze, 2016, pp. 9 – 26.
- M. M. Mudrak, *The painted surface in the Ukrainian avant – garde*, in "Pantheon", Monaco, Bruckmann, annata 1987, pp. 138 – 143.
- M. Draguef, *The Russian Avant – Garde and Abstraction*, in *The avant – garde, before and after*. A cura di Yevgenia Petrova e Jean – Claude Marcadé. Palace editions, San Pietroburgo, 2005, pp. 37 – 47. Catalogo dell'esposizione tenutasi al Palazzo delle Belle Arti, 5 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006, Bruxelles.
- N. Adaskina, *Vesna 1914 goda. Russkie avangardisty v Pariže*, in "Iskusstvoznanie", n° 1-2, 2013, pp. 443-454.
- N. Caprioglio, *Il mito di Salomè nella cultura russa*, in "Cosmo" (Comparative Studies of Modernism), n° 16, 2020, pp. 115 – 126.
- N. Gurianova, *Il cubofuturismo russo*, in *Cubisti. Cubismo*. A cura di Charlotte N. Eyerman. Skira. Milano, 2013, pp. 73 – 83. Catalogo della mostra tenutasi al Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 marzo – 23 giugno 2013, Roma.
- N. Kurchanova, *De l'abstraction et la non – objectivité, vers la faktura et l'object dans l'art russe*, in "Ligeia", n° 89 – 92, gennaio – giugno 2009, pp. 108 – 114.

- N. Misler, “*E tu, sorriso di Primavera, ninfa Ione, Isadora...*”, in *La danza delle avanguardie: Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*. A cura di Gabriella Belli e Elisa Guzzo Vaccarino. Skira. Milano, 2005, pp. 77 – 84. Catalogo della mostra tenutasi al Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 17 dicembre 2005 – 7 maggio 2006, Rovereto.
- N. Misler, *Dressing up and dressing down: the body of the avant – garde, in Amazons of the Avant – garde. Alexandra Exter, Natalija Gončarova, Ljubov Popova, Ol’ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nedežda Udal’cova*. A cura di John E. Bowlt, Matthew Drutt e Zelfira Tregulova. The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 2000, pp. 95 – 107. Mostra tenutasi alla Peggy Guggenheim di Venezia, 29 febbraio – 28 maggio 2000, Venezia.
- N. Strunke, *Il teatro russo di Tairoff*, in “Noi” (rivista d’arte futurista diretta da Enrico Prampolini) 1917 – 1925, qui n° del 1924, Firenze, Riproduzione anastatica commerciale, 1981, pp. 16 – 17.
- O. Zhbankova, *Aleksandr Bogomazov, in Verso lo spazio luce. La pittura ucraina dagli ultimi decenni dell’Ottocento alla Rivoluzione del 1917*. A cura di J. N. Covre, Ergon. Vicenza, 2004. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Caldogno, 4 settembre – 24 ottobre 2004, Vicenza.
- P. Degli Esposti, *La messa in scena simbolista*, in Artioli, Umberto (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione 1870-1950*. Roma, Carocci Editore, 2018.
- P. Degli Esposti, *I profeti della “riteatralizzazione”: Fuchs, Appia, Craig*, in Artioli, Umberto (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione 1870-1950*. Roma, Carocci Editore, 2018.
- P. Quaglino, *Russia 2015, in Origini dell’astrattismo, verso altri orizzonti del reale*. A cura di Guido Ballo, Silvana Editoriale, 1979. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale, 18 ottobre 1979 – 18 gennaio 1980, Milano.
- S. Anna Romanovna, *Fenomen teatra Tairova*, in “Artikul’t”, n° 2 (18), aprile – luglio 2015, pp. 48 – 55.
- S. Burini, *L’impressionismo “diffuso” dalla Russia all’Urss*, in *A occhi spalancati. Capolavori dal Museo dell’Impressionismo Russo di Mosca*. A cura di Giuseppe Barbieri, Igor Kabanov, Silvia Burini, Yulia Petrova. Terra

- Ferma Edizioni, Treviso, 2015, pp. 29-40. Catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Franchetti, 13 febbraio – 12 aprile 2015, Venezia.
- S. Burini, G. P. Piretto, *L'occidente con le sue categorie razionali non riesce ad abbracciare la bellezza. Dialogo con Nina Kauchtschischwili*, in "eSamizdat", II/3, 2004, pp. 9-13.
 - S. Burini, *Elena Guro: poetica dell'impressionismo?*, in "Europa Orientalis", 1, 1994, PP. 7 – 21.
 - S. Gaggi, *Tchelitchew : the syntesis of oppositions*, in "Art International", vol. XX/ 2 – 3, febbraio – marzo 1976, a cura di J. Fitzsimmons, pp. 69 – 75.
 - V. Gennadievna, *Gendernye problemy iskusstva avangarda pervoj treti XX veka*, in "Evrazijskij Sojuz Učenych", n° 2 – 1(11), 2015, pp. 165 – 169.
 - V. Rakitin, *Nadezhda Udaltsova*, in *Amazons of the Avant – garde. Alexandra Exter, Natalija Gončarova, Ljubov Popova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova, Nedežda Udal'cova*. A cura di John E. Bowlt, Matthew Drutt e Zelfira Tregulova. The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 2000, pp. 271 – 295. Mostra tenutasi alla Peggy Guggenheim di Venezia, 29 febbraio – 28 maggio 2000, Venezia.
 - Y. Petrova, *Indestructible figurativeness in Russian Art in the Early Twentieth Century*, in *The avant – garde, before and after*. A cura di Yevgenia Petrova e Jean – Claude Marcadé. Palace editions, San Pietroburgo, 2005, pp. 49 – 61. Catalogo dell'esposizione tenutasi al Palazzo delle Belle Arti, 5 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006, Bruxelles.

Sitografia

- https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/data/19342/109754_uid242468_report.pdf
- <https://lamanova.com/16practical-clothes.html>
- <https://lamanova.com/16atelier.html>
- <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000035/elena-povoledo.html>
- <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=9981>
- http://teatr-lib.ru/Library/Efros_ab/kam/
- http://teatr-lib.ru/Library/Koonen/Stranitsi_zhizni/
- <https://cyberleninka.ru/article/n/bronislava-nizhinskaya-i-aleksandra-ekster>
- <https://cyberleninka.ru/article/n/vesna-1914-goda-russkie-avngardisty-v-parizhe>
- <http://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/#esposizione-libera-futurista-internazionale>
- <http://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/#prima-esposizione-pittura.futurista>
- <http://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/22.pdf>
- <http://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/24.pdf>
- <https://www.societe-cezanne.fr/2017/11/13/du-village-a-la-foret-cezanne-et-leger/>

- <http://www.archipenko.org/life-and-work.html>
- <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=371>
- <https://www.bestreferat.ru/referat-101145.html>
- <https://www.vkhutemas.ru/history/>

APPENDICE

Aleksandra Ekster, *V Konstruktivnoj odežde*, in “Atel’e”, N°1, Mosca, 1923.

“Un oggetto fatto di uno o l’altro materiale obbedisce alle proprie leggi. Se scegliamo un tessuto in virtù del fatto che deve avere una o l’altra forma, dobbiamo considerarlo con la sua densità, il suo peso, la sua elasticità, la sua larghezza e il suo colore. Dalla semplice lana lavorata grossolanamente viene dettata una forma racchiusa in un rettangolo o costruita ad angolo retto, senza un ritmo verticale aggiuntivo di pieghe che difficilmente cederebbero alla posa. Con questa risoluzione evitiamo la violenza sul materiale.

Tessuti morbidi e larghi (la lana, la seta – al netto di un’adeguata lavorazione) richiedono una silhouette del tessuto più complessa e multiforme. Questa silhouette, inserita in una forma poliedrica, può adeguarsi ai più molteplici metri del ritmo.

Un tessuto più stretto logicamente richiede una forma dritta e stretta, con lo spazio che sostituisce la larghezza, ovvero con spacchi in fondo all’abito per la comodità del corpo. L’unione del materiale stretto conduce ad una maggiore essenzialità e ad una chiarezza della costruttibilità delle cuciture.

Tessuti elastici, come alcuni tipi di seta, grazie alle loro potenzialità, ammettono la possibilità di comporre un abito atto al movimento (la danza), e di elaborare forme complesse (il cerchio, il poliedro). Questo abito, costruito sul movimento dinamico del corpo, deve essere mobile nei suoi elementi costitutivi. Una stoffa più importante è legata ad una forma più confortevole (il quadrato, il triangolo, eccetera), e serve per un movimento più lento (la camminata, la corsa).

La forma è indissolubilmente legata al colore.

Analizzando la natura di un abito mono colore in una forma geometrica primitiva vediamo che questo tipo di forma richiede uno dei colori basici, mentre una forma complessa richiede colori complementari o tonali.

Se prendiamo due quadrati, uno bianco e uno nero, uniformi, quando li confrontiamo quello nero sembrerà più piccolo e più chiaro di quello bianco (teoria del peso del colore). Di conseguenza, per bilanciare entrambi i vestiti di questi colori, è necessario rendere più complessa la forma nera.

La questione della nuova forma dell'abito è all'ordine del giorno. E dal momento che nella la maggioranza schiacciante prevale l'elemento lavorativo, l'abito deve essere adattato per i lavoratori e per quel tipo di lavoro che con quell'abito viene prodotto. La forma del soprabito non può essere troppo stretta poiché impaccia il movimento del corpo, come un copricapo sproporzionatamente grande o un indumento intimo troppo aderente.

Questa forma dell'abito nuovo, dell'abito moderno, deve essere conforme alle esigenze della nostra vita, prestando attenzione a tutte le differenze naturali, ponendo come fondamento l'intensità del colore, in qualità di elemento che connota il costume popolare russo, ma che in alcun modo si attiene ai modelli dell'Europa occidentale, basati su un'ideologia di ordine diverso.

La tuta da lavoro fino ad ora non è stata elaborata nel senso ampio del termine. La questione della forma dell'abito nasce dalla vita quotidiana: lavoro e riposo. È necessario raffrontarsi con un cambio in senso utile (utilitario) ed economico dell'abito, il che ha un grande significato, sia igienico che psicologico.

Le ricerche sulla tuta da lavoro e sull'abito per un fabbisogno di massa devono essere costruite sulle forme geometriche più semplici e sui colori di base, includendo nella forma per il fabbisogno di massa ritmi molteplici. L'abito da lavoro finalizzato alla fatica fisica deve uscire da questa fatica e dai movimenti del corpo, e deve essere costruito sull'armonia delle proporzioni del corpo umano. La maggior parte degli oggetti di produzione di massa soffrono la mancanza delle giuste proporzioni e per questo mancano di comodità.

Per i lavori che si fanno a mano o per i lavori non fisici, che comportano lo stare al tavolo tutto il giorno, la parte superiore dell'abito dovrà essere adattata a un simile genere di esercizio. Questa è la principale impostazione per la fabbricazione della tuta da lavoro e per l'abito per il fabbisogno di massa.

Alla base della produzione del costume individuale invece sussiste un ragionamento diverso.

Qui è obbligatoria la separazione delle singole tipologie di persone e in base a questo è necessario cercare la natura, la forma e il colore dell'abito, e per la sua effettiva realizzazione ci deve essere un giusto connubio tra lavoro dell'artista e tecnica.

Il lavoro dell'artista è quello di rivelare la nuova forma, connessa con la persona moderna, la ricerca di nuovi punti di partenza per gli studi sull'abito moderno,

l'invenzione di nuove capacità espressive, la distruzione delle proporzioni stabilite in passato delle parti separate degli abiti, la definizione del colore nella forma, la scelta e la costruzione della consistenza ("faktura") – del tessuto, l'adattamento della silhouette dell'abito alla dinamica del corpo umano.

La tecnica, la lingua dell'artista, traduce tutto il suo lavoro scientifico sul piano del materiale. Una tecnica chiara e precisa è d'obbligo ed è il primo passo nel lavoro per la produzione di un abito. Solo con questa salda giuntura tra artista e tecnica è possibile risolvere la questione dell'abito"³⁷⁶.

³⁷⁶ https://lamanova.com/16_atelier.html.

Ringraziamenti

Il primo grazie lo voglio rivolgere alla Marghe, che mi ha regalato tutti i colori dell'arcobaleno, e a Carlo, il miglior babbo che qualsiasi figlia potrebbe desiderare.

Se il colore è protagonista di questo lavoro, voglio ringraziare Lorenzo, Alessandro e Giovanni, che hanno dato colore alla mia vita fin dal primo istante.

Se penso ad un colore primitivo penso alla Sardegna: voglio ringraziare Naomi, Francesca e Marilena, compagne di vita che da sempre mi supportano in questo meraviglioso viaggio. A Sofia, Simona e Arcangelo, che in punta di piedi sono diventati fondamentali.

Se penso al colore più sgargiante voglio ringraziare Giacomo, che è stata la riscoperta più rivoluzionaria che Venezia mi abbia regalato.

Il concetto di 'esplosione', filo conduttore di questa tesi, non l'avrei affrontato con lo stesso entusiasmo se in questi mesi non avessi incontrato coloro che hanno innescato questa esplosione: un enorme grazie ai ragazzi di Grassina, che mi hanno fatto sentire parte di una bellissima famiglia: a Riccardo, l'amico migliore che potessi trovare in quest'anno così difficile, e a tutti gli altri, mi avete insegnato quanto può essere bella la vita partendo dalle cose più semplici, e per questo vi sarò eternamente grata.

Voglio ringraziare coloro che sintetizzano tutta la gamma cromatica, perché ci sono da sempre: Alice, il mio polo opposto con cui comunque ho creato una sintesi, Matilde, con cui non ho mai temuto di condividere gioie e dolori, Jacopo, "товарищ" con cui ho affrontato tutte le battaglie, che non mi ha mai fatto mancare il suo appoggio.

Non posso parlare di 'esplosione' senza ringraziare il mio vulcano, colei con cui ho condiviso il primo viaggio a Mosca, la città che mi ha cambiato la vita: grazie a Jennyfer, perché con il suo amore per la vita, anche da lontano, non mi ha mai lasciata da sola.

Voglio ringraziare coloro con cui ho condiviso questo percorso di studi, con cui, tra mille difficoltà, ho coltivato la comune passione per tutto ciò che concerne il mondo russo: grazie ad Elena, Federica, con voi è stato più facile affrontare tutto questo.

Giunta alla fine di questo primo percorso voglio ringraziare colei che ha costituito il mio inizio: grazie ad Elisa, perché da ventitré anni costituisco la mia certezza.

