VERSO LO SPAZIO LUCE

LA PITTURA UCRAINA DAGLI ULTIMI DECENNI DELL'OTTOCENTO ALLA RIVOLUZIONE DEL 1917

Indice

SALUTI
Sindaco di Caldogno 9
Presidente dell'Associazione "Il Ponte-Mict" onlus 11
Ambasciatore d'Ucraina in Italia 12
Direttore del Museo Nazionale di Arte d'Ucraina (Kiev) 15
Presidente Regione Veneto 17
Presidente Provincia di Vicenza 19

SAGGI
Jolanda Nigro Covre
Dai campi sconfinati allo spazio luce 21

Olga Zhbankova
La pittura ucraina tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento 43

Alessandro Liberati
Dal paese ideale al paesaggio rurale e ritorno 69

Barbara Aniello
Un coup de théatre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set 87

SCHEDE AUTORI (a cura di Olga Zhbankova) 105

OPERE 123

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

"Il teatro è teatro, questa semplice verità dev'essere infine riconosciuta"

A. Tairov

"Il teatro è poesia in azione"

Aristotele

Il teatro nella vita e nell'opera di Aleksandra Ekster incarna il basso continuo della sua ricerca artistica. Vi si dedica non solo su commissione, ma anche per il proprio disinteressato piacere sperimentale[1].

Presenti in mostra, sono alcuni degli schizzi che accompagnano la Ekster lungo tutto l'arco della sua vita, raccolti in un album intitolato *Decorazioni teatrali,* 1930. Protagonista, lo spazio. In ambienti irreali, metafisici, parallelepipedi a ventaglio con un rigore pre-minimalista si aprono sotto cieli di nuvole geometriche; scale dimenticate da funamboli scandiscono circhi disabitati, feriti da coni di luce diagonali. Inghiottiti da un'arena che si moltiplica in altezza, grazie al midollo di strutture scenografiche semplificate, attori, circensi, ballerini, mimi sono ridotti a pure prolunghe dei giochi di luce e di colore dell'architettura che vertiginosamente li sovrasta, indizi di una realtà che, nel caso della Ekster, esige un accostamento graduale. Siamo di fronte, infatti, agli esiti di una ricerca cominciata molti anni prima. Proprio attraverso il teatro la Ekster libera "la sua fantasia creativa, in costante rinnovamento, le sue doti non comuni di maestro del colore, il suo amore per la forma, che conferiscono alla sua arte un dinamismo capace di sottomettere tutti noi al suo ritmo tempestoso"[2].

In una mostra dedicata all'arte ucraina, questo dato si arricchisce di una sfumatura ulteriore: le sperimentazioni teatrali della Ekster si innestano sul suolo dell'amata Kiev, quando, di ritorno dai suoi viaggi europei, l'artista si chiude nell'atelier e, ritrovando tutto il suo colorismo esplosivo, trattenuto a forza nelle tele cubiste parigine, firma i più importanti lavori per il Teatro da Camera di Mosca. La cifra popolare, il repertorio di arte applicata, la percezione del colore nello spazio denunciano il forte senso di appartenenza alla sua cultura d'origine.

Teatralità e ucrainicità sono intimamente legate nella Ekster nata a Belostok, presso Kiev, nell'1882, ma cosmopolita per vocazione, la "cara cugina italiana", il "Léger russo", "l'amazzone dell'avanguardia" è anche una sorta di ambasciatrice dell'arte del suo popolo, sospesa tra Occidente e Oriente, tra Cubismo e Futurismo, tra Suprematismo e Costruttivismo.

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

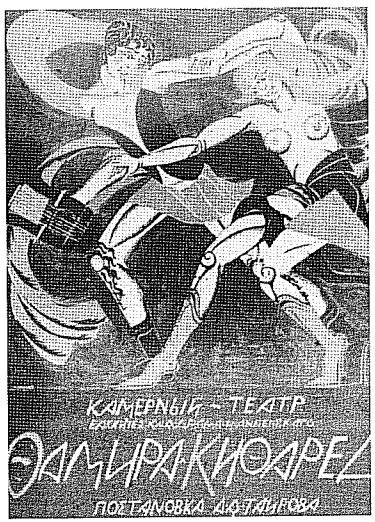
Parata festosa del cubismo, fusione di futurismo e orgoglio ucraino, unione di popolarità russa e spirito etrusco, *Tamira il citaredo*, 1916, su testo di Innokentij Annenskij, è la prima opera di Aleksandra Ekster a calcare la scena (fig. 1). Al ritorno dai frequenti "pellegrinaggi" a Parigi, Roma, Tarquinia e Genova, la Ekster concepisce nella sua Kiev, nel 1914, il primo passo verso una vera e propria rivoluzione teatrale. Sono gli anni in cui al tumulto dell'avanguardia si accompagna quello politico. "Non per niente qualcuno scrisse sulla stampa moscovita che la gente seguiva con pari interesse la pittura suprematista, *Tamira il citaredo* e i discorsi di Milyukov alla duma"[3].

Aleksandra Ekster entra letteralmente dalla porta principale del Teatro da Camera di Mosca e, in anticipo di due anni sul suo *Tamira*, affresca il *foyer* e le pareti dell'androne, con decorazioni oggi purtroppo perdute[4]. Spettatrice privilegiata, può assistere, dalle provvisorie impalcature, alle prove del primo spettacolo del suo futuro regista: Aleksandr Tairov. Insieme all'edificio del futuro Teatro, si allestiva, infatti, *Il Velo di Pierrette*, che anticipa alcune soluzioni adottate in seguito in *Tamira*, come il nudo in scena, l'uso armonico della musica e del colore.

Il teatro rivoluzionario di Tairov si distingue da quello tradizionale russo, non tanto per l'innovazione tecnico-scientifica, nella quale la Russia era spesso in ritardo sull'Europa, ma per il ruolo dell'attore. Non più arabesco decorativo di un balletto di Dyagilev, né personaggio naturalistico di Stanislavskij, non più super-marionetta di Mejerkhol'd, né uomo di strada che inscena sul palco la vita reale: l'attore è l'attore e "il teatro è teatro"[5]. Tairov risolve con una tautologia l'*impasse* in cui era caduto il dramma contemporaneo e, forte di questa asserzione, riformula la concezione dello spettacolo, a partire dalla centralità dell'attore. È all'attore che restituisce il teatro e da lui, con lui, per lui, grazie e attraverso di lui, costruisce tutto il resto: prima il gesto, poi il movimento, poi la parola-ritmica, la musica che sottolinea all'unisono l'azione o più spesso gioca a contrappunto con essa, il costume e, solo alla fine, ultima ma non ultima, la scena.

"Per la prima volta le mie nuove idee della rappresentazione scenica e alcuni nuovi metodi dell'educazione dell'attore trovarono la loro più completa espressione". Così Tairov ricorda Tamira, la cui azione scenica era il risultato delle collisioni che in essa si maturavano, delle relazioni reciproche fra gli attori singoli o fra gruppi di attori. Compito del regista era dirigere queste collisioni. Ruolo dello scenografo era prendere parte al concerto, prima studiando quell'attore, quei movimenti, quei suoni e poi costruendo, di conseguenza, le scene.

Costruire e non dipingere, diviene il motto della Ekster, che allarga la scena di Mejerkhol'd e, allontanando il fondale, restituisce tairovianamente il teatro all'attore.



1. Manifesto per *Tamira il Citaredo*, su testo di Innokentij Anneskij, Teatro da Camera, Mosca, 1916, scenografia e costumi di A. Ekster. Museo Statale Teatrale Bachruchin, Mosca.

Barbara Anielllo

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

Senza questa premessa, non si potrebbero capire le scene tridimensionali, in luogo del semplice fondale dipinto, stilizzate ma reali, moderne e archetipiche, artistiche e praticabili, del Tamira. Calcando letteralmente il palcoscenico, i personaggi prendono finalmente vita, si arrampicano su pioppi-cipressi conici, su rocce cubiche e gradini triangolari, perché come dice Tairov "il teatro per sua natura è il regno dell'azione". I gesti dei satiri e delle baccanti, ricalcano le quinte dei coni neri, dei gradini e delle rocce, a loro volta creati sulla base dei loro gesti. La scena, conclusione del lavoro preliminare del regista, nasce dopo la musica, la parola, il gesto. Nel teatro la Ekster allarga i limiti spazio-coloristici della sua pittura: non più uno spazio che aspira ad essere tridimensionale, ma uno spazio che è tridimensionale, non più una gamma di colori da ridurre, circoscrivere, delimitare, ma da far esplodere.

Una volta trovata la necessaria qualità di voce e la rispettiva scala di intensità, una volta studiati e recitati i versi come in un melologo- monologo, la cui eloquenza è spesso più nel suono inarticolato che nel senso, una volta allestito prima musicalmente e poi scenicamente il ritmo dell'azione, finalmente prende vita questa nuova armonia visiva ed acustica, che "darà delle gioie creative finora certo mai sentite"[6].

Un confronto iconografico e sinestetico, a proposito della scenografia, si potrebbe fare con le forme e i colori di un dipinto di Chyurlyonis, che presenta le stesse tonalità oro e rosso-nere e le stesse strutture coniche verticali dei cipressi di *Tamira*.

Questo pittore-musicista, sul cui ruolo nella *vexata quaestio* del primato dell'astrazione su Kandinskij non entro in merito, era ben noto all'ambiente letterario russo. Grazie a Ivanov, Chyurlyonis riceve la sua consacrazione in un intero numero a lui dedicato, apparso sulla rivista "Apollon" del marzo del 1914. È il poeta stesso a rivolgergli questo elogio : "Il a compris que le soleil dans ses flots or et orange porte les semences des pyramides et le principe des édifices à coupoles [...] sa méthode consistait en une tentative pour créer la synthèse de la musique et de la peinture avec le développement des thèmes à l'instar des modes musicaux"[7].

La lettura della rivista dedicata all'autore del *Ciclo delle Piramidi*, non sarà certo sfuggita alla Ekster, che scolpisce in *Tamira* architetture coniche simili ad uno dei sette quadri che compongono la serie. La Ekster entra, così, a far parte di quella schiera di artisti, pittori, musicisti, poeti, tra cui Skryabin e Blok, ispirati da Chyurlyonis. Lo stesso Annenskij, poeta simbolista del circolo di Ivanov, autore del testo di *Tamira*, potrebbe aver fatto da ponte tra Chyurlyonis e la Ekster, che riceverà più tardi un analogo riconoscimento proprio su "Apollon"[8].

Il *Tamira il citaredo* torna al punto nodale della tragedia preclassica, quando, tra gli opposti ritmi del ditirambo dionisiaco e della lira apollinea, il protagonista invo-

ca il suono bianco[9] di Apollo, contro la danza scomposta dei corpi colorati delle Menadi. L'opposizione Apollo-Dioniso è enfatizzata dalle linee verticali dei cipressi, contro quelle orizzontali delle rocce, dai toni chiari del sole, cui il protagonista anela, contro quelli oscuri del fondo. La nostalgia del sole, simbolo di Apollo, è espressa dalla lira del pastore, strumento tipicamente melodico, in contrasto con la danza sincopata ed estatica delle baccanti.

È su questa teoria di corpi plastici che si concentra la rivoluzione del costume eksteriano. Nel dramma il costume è un non-costume, è il *focus* di tutta l'azione, è letteralmente una "seconda pelle", che non avvolge, ma dipinge i muscoli nudi degli attori che si muovono secondo ritmi plastici. Assottigliandosi fino a sparire, il costume rinuncia volontariamente a sé stesso e dal suo sacrificio votivo rinasce a nuova vita, "incarnato" dall'attore che, finalmente libero dalle catene del teatro naturalistico e del teatro di stile, avanza, si allontana, si arrampica, canta, danza, si muove liberamente. Come non è possibile separare il vaso dalla sua decorazione, l'intonaco dal suo colore, la ceramica dai suoi disegni, così la maschera dipinta dell'attore è ormai fusa per sempre con lui. Sgombro dalle pesanti stoffe dei costumi del Teatro Realista e al riparo dalle incongruenze bidimensionali del Teatro di Stile, l'attore del *Tamira* è nudo e, nonostante ciò, "l'occhio dello spettatore non si ferma più alla sua nudità, ma la considera un singolare e giocondo costume teatrale". Coraggiosamente la Ekster stacca dal fondo dell'affresco mejerkholdiano l'attore e, come un moderno Wiligelmo, lo scolpisce in altorilievo. Memore delle pitture a figure rosse sui vasi e sulle tombe dell'etrusca Tarquinia, visitata nel 1912, trae le sue menadi rosse dal fondo oro e nero[10]. D'altronde i colori di questi corpi accesi, corruschi di luce e di calore, ricordano i tappeti, le icone, le uova dipinte, della ritrovata Kiev.

Ma per capire la scelta singolare di quei colori oro, nero e rosso-arancio, bisogna guardare ancora più ad Oriente, all'India, a cui "l'arciere" Tairov rivolge il suo "mezzo occhio": "il palcoscenico, nel suo fondo, si chiuda con una tenda di stoffa sottile. Il suo colore deve armonizzare con l'atmosfera dominante del dramma: bianco per una rappresentazione erotica, giallo per una eroica, scuro per una patetica, variopinto per una commedia, nero per la tragedia; per lo spavento cupo, per la passione rosso e nero per il miracoloso"[11]. Questa dichiarazione, seguita da Tairov nell'allestimento precedente alla sua esperienza del Teatro da Camera, *Sakuntala*, con costumi di Kuznetsov, appartiene a Silvan Levy, citato nella biografia del regista.

L'India, con la sua poetica del colore, viene incontro a Tairov e alla Ekster. Mai come nessun altro futurista Aleksandra aveva amato il colore, per il quale veniva spesso emarginata o criticata, ma soprattutto amava il nero, che è il colore della tra-

Barbara Aniello

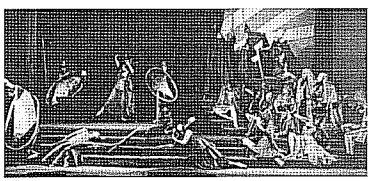
Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

gedia, dello spavento, ma anche il regno del miracoloso, del magico, dell'oscurità dionisiaca, fonte di creatività e, paradossalmente, di luce.

Se Jean-Claude Marcadé fotografa il futurismo come una sorta di ribellione dionisiaca contro la precedente pittura apollinea, con *Tamira* si assiste per la prima volta ad una sintesi di Apollineo e Dionisiaco, di Cubismo e Futurismo, di pittura-scultura, di Teatro Naturalistico e Teatro di Stile. "In questa lama di coltello su cui continuavano a danzare sia il cubismo sia il futurismo"[12], la Ekster opera una sintesi tra Apollo e Dioniso, salvando il teatro dalla crisi. Tra la tesi del Teatro Psicologico o Naturalistico e l'antitesi del Teatro Pittorico o di Stile, nasce il Teatro Sintetico della Ekster e di Tairov.

A distanza di un anno, il 9 ottobre del 1917, va in scena *Salomé* di Oscar Wilde [fig. 2]. Più che la scenografia e i costumi, sono il *ritmo* e il *colore* i veri protagonisti dell'opera. Come in una partitura musicale, il ritmo interno del dramma è scandito dalle strutture di un'architettura mobile, che combina diversi accostamenti dinamici, per sottolineare il *pathos* dell'azione teatrale. Talvolta il disegno della scena si trasforma in una pagina polifonica, perché la scena stessa, oltre ad avere un suo proprio ritmo, è frammentata in tanti piccoli quadri che ne amplificano la tessitura armonica. Per la prima volta le scene si muovono elettricamente. La scenotecnica, però, è a servizio della dinamica musicale che, a sua volta, obbedisce all'azione drammatica. A differenza di quelle scene mobili, che servivano, nel teatro naturalistico, ad accompagnare lo spettatore da una scena all'altra in una *promenade* ciceroniana, qui i momenti più emotivamente salienti sono sottolineati da una scena che agisce e recita. La decapitazione del Battista, ad esempio, è censurata e trasposta in chiave astratta, attraverso la discesa veloce e simultanea di triangoli acuti di stoffa di colore scuro che piombano all'unisono dall'alto.

Questa geometria lirica non è fittizia o teorica, ma, a detta di Tairov, "neorealista". Gli effetti teatrali sono realizzati con sole tre forme geometriche che, combinate tra loro, creano un'alchimia infinita di varianti, così che non il quadro, ma una molteplice scena non-oggettiva, nasce davanti agli occhi dello spettatore. Questa orchestrazione del materiale poetico non agisce come un commento, ma è protagonista, come la musica nel dramma moderno, accanto alla parola e al gesto. Tairov ricorda che proprio dalla musica erano partiti, la Ekster e lui, per la ricerca e per la realizzazione dei disegni scenici. Abbinati agli strumenti, gli attori ne costituivano il contraltare sul palcoscenico, "così il contrabbasso dei soldati, il flauto del siriano, l'oboe di Salomé, il metallo di Jochanaan, formavano gran parte della nostra messa in scena".



2. *Salomé* di Oscar Wilde al Teatro da Camera, Mosca, 1917, scenografia e costumi di A. Ekster, guazzo e matita su carta. 100 x 70.8 cm. Museo Statale Teatrale Bachruchin, Mosca.

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

Più che un pittore, un architetto o un decoratore, in *Salomé* la Ekster è un direttore d'orchestra che armonizza, con i mezzi suoi propri, stoffe ritagliate, luci, metalli, legno, corde, tele di sacco, creando soluzioni ritmiche in accordo con il ritmo dei corpi degli attori. Per ottenere il massimo effetto dinamico, crea una scena divisa diagonalmente in due parti, raccordate da uno scalone doppio circolare. Simile a quella degli edifici cinquecenteschi o delle chiese barocche, questa doppia scalinata si perde dietro le quinte, quasi come una spirale infinita, a enfatizzare l'apoteosi di Salomé, vittima della sua passione amorosa. Oltre al *séparé* architettonico, un intricato sistema di cortine che si muove scendendo dall'alto, spostandosi diagonalmente, divide, espande, riduce la scena. Questi sipari trasversali sono del tutto simili alle strutture delle *Composizioni dinamiche* o dei *Ritmi di colore* presenti in serie nella sua produzione pittorica, parallela a *Salomé*, del 1916-1917.

In aggiunta al rosso, nero e oro di *Tamira il citaredo*, questi nuovi colori teatrali corrispondono all'estetica di Levy per cui, ad ogni episodio, si deve accordare una particolare tinta. A turno è di scena il giallo, il viola, l'arancio, il cremisi, definiti da Aleksandra "il cubismo più cubista nel più barocco dei barocchi". Dietro ad un sipario nero-argenteo su un fondo rosso, appare tutta la gamma dei neri. All'esclamazione di Salomé, rivolta al Battista, "Voglio ballare per te o Tetrarca", Erode spezza con un grido la scena e mostra, macchiato dai rossi raggi della luna, il fondale della morte.

Ecco l'ultimo canto di Salomé, ecco compiersi il massacro della *femme fatale*, allorché le ali nere delle bandiere scendono dall'alto, come un baldacchino funebre dalla luna, sopra il sarcofago ricoperto di scudi. L'azione del colore, sincronicamente con il ritmo, contribuisce a trascolorare, forgiare, mutare, il camaleontico gioco di Salomé, che fatalmente compie la metamorfosi dalla danza della vita alla danza della morte. Tessere di un caleidoscopio dinamico, il teatro, sono gli attori nei loro costumi multicolori. I colori, insieme al ritmo, sottolineano i momenti psicologici del dramma e non sono casuali, ma destinati a commuovere come accordi musicali. Tugendhold, biografo e amico della Ekster, richiama il paragone con la *Farbenlehere* di Goethe e la teoria di Delacroix, per l'emozione psicologica derivante dall'unione del suono-colore[13].

Ecco davanti a noi tutta la sinfonia dei colori che accompagna come un'orchestra Salomé nello svolgimento del dramma. Immenso il potere emotivo derivante dagli accordi pittorici, sorti da piani in movimento e da effetti di variazioni di luce; una luce che esce dal proscenio e invade la sala degli spettatori, realizzando in parte l'utopico sogno di Skryabin nel suo *Prometeo*, op. 60, 1909-10[14].

L'intensità dei colori muta secondo l'andamento del dramma: si rafforza, si smorza, si diffonde, in modo che l'auditorio e la scena siano uniti come da un'atmo-

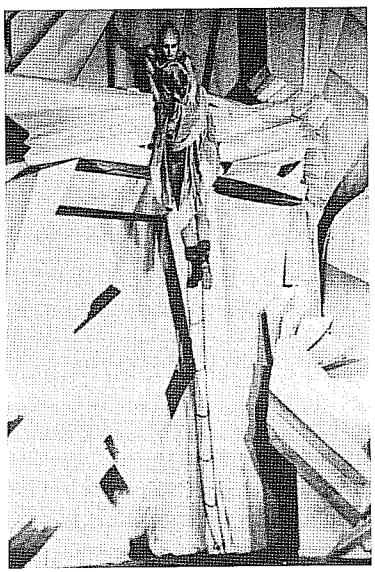
Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

sfera comune. Il colore ha sul palco un ruolo importantissimo e non per trasformare il teatro in una galleria di quadri, ma per recitare, ispirare, emozionare lo spettatore accanto all'attore, in una vera armonia scenica. In una lettera a Tairov la Ekster dichiara: "sono così presa da questo lavoro che ho trasferito tutto in camera da letto, così posso guardarlo anche di notte". Non sono gli schizzi quelli che accompagnano le veglie notturne della Ekster, bensì le prime *maquettes*, realizzate per il Teatro da Camera. Con l'aiuto di materiali presi dalla realtà, quasi un omaggio ai cosiddetti controrilievi del conterraneo Baranov-Rossiné, che nelle sue *Sinfonie n. 1* e *n. 2* aveva assemblato bottoni, pialle, rocchetti e viti, la Ekster realizza il suo piccolo teatro portatile, che ricorda solo da lontano il suo futuro amore per le marionette. La *maquette*, questo strumento di lavoro il cui scopo è realizzare una scena e un costume conforme all'azione dell'attore, può ospitare ogni sorta di esperimenti. Sia nel "piccolo" che nel "grande" teatro, l'artista non dimentica la creazione degli elementi locali e domestici, tipici dell'arte ornamentale ucraina, rintracciabili nelle forme a zig-zag, nei trapezi e rombi, nei triangoli e nelle losanghe delle scene, dei costumi e degli scudi dei soldati.

Con un occhio agli esperimenti cubofuturisti e non-oggettivi e un altro alla sua terra, ancora una volta Aleksandra "sembra prendere dal grembo dell'universo quei miracolosi cristalli, nella cui armonia creatrice è rinchiuso il segreto dell'arte"[15].

Attraverso questi prismi colorati scompone l'ultimo lavoro per Tairov, tratto dal famoso testo di Shakespeare *Romeo e Giulietta*, inscenato il 17 maggio 1921 (figg. 3-4). I costumi sono costruiti secondo le esigenze del dramma, trascurando sia la forma del corpo umano, sia il conformismo allo stile dell'epoca, in una deformazione giustificata unicamente da esigenze drammatiche. Lo stile, non copiato pedissequamente, ma, evocato appena dalla foggia e dal colore dei materiali usati, si realizza appieno solamente nel momento in cui il costume prende vita e si muove insieme all'attore. Per questo la Ekster non si limita a documentarsi sui testi, ma si reca direttamente nei luoghi stessi dove è ambientato il dramma, poiché sa che da sempre l'abito è solo la punta dell'iceberg antropologico di un popolo. Prima di ideare il costume, conosce sia i movimenti dei personaggi sulla scena, sia il modo di incedere, sedersi, camminare e correre di quel determinato periodo storico. Per questo i suoi schizzi ritraggono sempre non manichini statici, bensì attori dinamici, probabilmente ritratti, secondo il metodo di Tairov, nella fase preliminare delle prove (fig. 4). I suoi non sono costumi, ma *ritmi* umani, fissati in linee e colori, elementi cinetici complementari al movimento del dramma, all'azione sul palcoscenico, simili alle astratte *danseuses* di Severini. La Ekster sapeva costruire artificiosamente costumi grandi, dal ritmo volutamente esagerato, oppure piccoli e minuti, anacronistici o modernissimi.



3. Scena al balcone di *Romeo e Giulietta*, su testo di William Shakespeare al Teatro da Camera, Mosca, 1921, scenografia e costumi di A. Ekster.

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

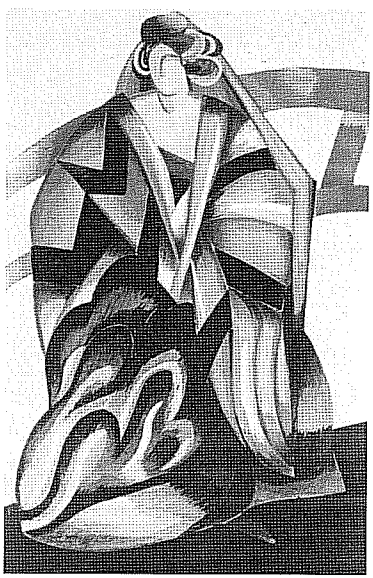
Il tema rinascimentale di *Romeo e Giulietta* è evocato persino nel sorriso, disegnato nelle maschere dei costumi e nel trucco. Tutto il mondo ucraino, barocco e multicolore, è cucito negli abiti non naturalistici, ma non per questo meno convincenti, del ballo in maschera, in cui predomina, non a caso, l'arancio. L'elemento viola della stanza di Giulietta può ricordare il vestito di Salomé, così come il rosso solenne del finale che chiude tragicamente entrambe le opere.

Nelle scene lo sfolgorio del bianco, che brilla grazie all'uso del ferro, è un'allusione al fiume di Verona, che riflette sulle case la luce del sole catturata dall'acqua. Brilla di un bagliore altrettanto ritmico il gioco di spade e di costumi multicolori nella lotta tra le due famiglie. Il carattere del bianco, quel bianco tipico del teatro erotico indiano, inizialmente troppo glaciale, è in un secondo tempo mitigato da toni più caldi, quasi carnali. Il bianco cede il posto alla gamma degli ocra e terra di Siena nelle case dei Capuleti e Montecchi, in un'architettura fuori del tempo e dello spazio simile tanto all'Ucraina semibizantina che all'Italia medioevale.

Memore dei suoi viaggi in Italia, infatti, la Ekster porta con sé tutte queste atmosfere, riflesse anche nella serie delle opere dedicate alle città. Tugendhold trova in particolare ne *La Ville*, 1913 e *Venezia*, 1915 un confronto possibile con le scene del dramma. Queste due opere incorniciano cronologicamente Il *Ponte (Sèvres)*, presente in mostra, ampliandone la portata cubista, in un percorso verso la frammentazione e l'urto dei piani che culmina nel *Romeo*. Nell'opera, infatti, divisi in sette livelli d'altezza, i ponti, le case, i terrazzi, i pavimenti, le torri collidono su piani diversi, animando la scenografia dal basso verso l'alto.

Gli attori, inquadrati nella scena del balcone (fig. 3), sembrano il nodo attorno al quale si stringono tutte le bianche, nitide tavole, nella candida sequenza del primo bacio. In un altro quadro, tra le due case opposte, si stende un velario giallo limone striato di verde, che divide diagonalmente la scena, in una cesura che ricorda un suprematismo-costruttivista o un costruttivismo-lirico. Non è la prima volta che Aleksandra tenta una conciliazione tra i due linguaggi, o meglio, tra le due opposte personalità. In *Romeo e Giulietta* la Ekster mette d'accordo Malevich e Tatlin sul piano artistico, a sei anni dalla rissa, da lei stessa evitata nel 1915, in occasione dell'ultima esposizione futurista "0.10".

Ripellino ne *Il trucco e l'anima*, descrive i veli del *Romeo* come se "un'invisibile Loïe Fuller sventolasse sul palcoscenico le sue grandi ali di diaspro [...] frammenti di un Liberty ancora persistente in un crogiuolo di ismi"[16]. In realtà il velo è concepito non come elemento evanescente, ma come substrato quadridimensionale che fa risaltare la costruzione geometrico-suprematista, proprio come in alcuni copricapo dei costumi



4. *La Nutrice al Ballo*, bozzetto di costume teatrale per Romeo e Giulietta, di William Shakespeare al Teatro da Camera, Mosca, 1921, scenografia e costumi di A. Ekster, Mosca, Galleria Tret'jakov.

delle ancelle di Giulietta. Proseguendo una linea di ricerca iniziata con lo scenario di *Salomé*, Ekster opera sulla "tela" del palcoscenico una costruzione di piani sovrapposti e inclinati, che secondo Tugendhold suggeriscono una partitura musicale di ritmi accavallati, in completa assonanza con la sua parallela produzione pittorica.

Seduce, tuttavia, il confronto con la danza, che sembra essere per tutta l'avanguardia la musa ispiratrice delle innovazioni più ardite. Come non riconoscere a Loïe Fuller il ruolo di precursore nelle ricerche di Balla sullo spazio-luce attuate nel suo *Feux d'artifice*, 1917? Le sue esibizioni all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900 o a Roma nel 1902 e nel 1906, o ancora la sua *Danza dell'acciaio* del 1911, che, con le sue stoffe rivestite di metallo, rifletteva in mille bagliori la luce, non ispirano solo i futuristi, ma tutti gli artisti dell'epoca. Questa ultima danza era stata ripresa da Ginna e Corra nel 1916, nel film *Vita Futurista*, definito dallo stesso Ginna, "danza dello splendore geometrico".

Tra le tante esibizioni della Fuller sembra particolarmente importante quella di Parigi, al Théâtre du Châtelet, nel maggio del 1914, quando la *danseuse* americana esegue le sue *Sinfonie sinestetiche* su musiche di Skryabin e Stravinskij (*Prometeo, Poème du feu*, op. 60, 1909-1910 e *Feux d'artifice*, op. 4, 1908). Il metallo inserito nei costumi di Giulietta, risente di queste caleidoscopiche coreografie che un critico dell'epoca aveva definito "pirotecnica musicale" in accordo con la musica "focosa" dei compositori russi. Il confronto con la danza, come precedente iconografico di Ekster e Balla, è importante per poter risalire alle radici di un linguaggio teatrale in completo rinnovamento.

Non sappiamo se la Ekster fosse presente alla messa in scena del *Feux* di Balla, al Teatro Costanzi nel 1917, ma è certo che ne conosceva le sperimentazioni esposte alla Galleria Sprovieri di Roma nel 1914, alla cui *Esposizione Libera Futurista* la Ekster era stata invitata a partecipare. Proprio in quella Galleria, Balla espone il *Dinamismo delle colline di Adrianopoli* e progetta un teatro sintetico mai realizzato, *Piedigrotta Futurista*, destinato, secondo Giovanni Lista, alle marionette del Teatro dei Piccoli di Podrecca[17].

Ma la Ekster resta secondo Bragaglia una "simpatica, cara cugina", un "Boccioni, risolto, semplificato, reso pratico". I limiti di questo riduttivo giudizio sono stati evidenziati da Ciofi degli Atti, che rivaluta, invece, il ruolo della Ekster nel rapporto, indubbiamente non univoco, tra Russia e Italia[18]. Su questo equivoco ha pesato l'eccentrica personalità di Ardengo Soffici, che descrive il sodalizio artistico e amoroso con la Ekster, enfatizzando il suo ruolo di mentore e maestro[19].

Tornando alla danza e alle novità inscenate per la prima volta nel *Romeo e Giulietta*, 1920-1921, proprio la sua verticalizzazione e la scena multipolare anticipa-

Barbara Aniello

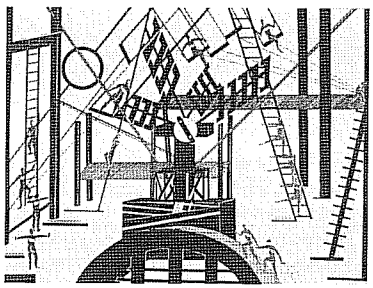
Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

no le soluzioni costruttiviste del *Cocu Magnifique*, 1922, della Popova, universalmente considerata la prima opera teatrale costruttivista. Questo primato è stato messo in discussione da Nicoletta Misler[20]. Spetterebbe alla Ekster, infatti, l'invenzione teatrale del costruttivismo, se si guarda al suo mai realizzato *Ballet Satanique*, 1922, su musiche di Skryabin (fig. 5). Trainata dall'utopia tipica dell'autore delle musiche, che si era deciso a comporre per il teatro, proprio grazie alla visione del suo *Tamira*, la Ekster concepisce un balletto di atleti-attori-marionette, letteralmente sospeso nel vuoto. Su sottili pertiche e scale si muovono esseri diabolici in "costumi epidermici", avviluppati in tute aderenti, che sostituiscono il trucco dei corpi etruschi del 1916.

L'amore della Ekster per la danza, documentato in alcuni schizzi dell'album in mostra e legato all'amicizia con la ballerina Alicia Koonen, la porterà a realizzare, tra Parigi e Berlino, molte interessanti opere dal 1924-25 al 1929, per la famosa *danseuse* Elsa Krüger e la coreografa Bronislava Nijinska. Proprio nel 1929 Depero, durante il soggiorno americano, idea le sue *Motolampade*, in cui esseri-luce, vestiti con tute che ricordano quelle del *Ballet Satanique*, creano sculture viventi in movimenti tracciati su un fondale, che si deforma a seconda della loro azione: una sorta di teatralizzazione del famoso pugno di Boccioni.

Come ricorda Gabriella Belli, "la vera novità di questa nuova sperimentazione teatrale è il completo abbandono delle pesanti decorazioni e degli ingombranti costumi-scafandri delle precedenti scenografie, sostituiti da semplici calzamaglie che vestono il ballerino come una seconda pelle"[21]. In favore di quel teatro teatrale, Depero è "capace di interpretare, sintetizzare, ricreare all'infinito tutti i girotondi visivi-uditivi-olfattivi-drammatici-elettrici-ipnotici e magici della nostra vita". In un percorso cronologicamente e artisticamente parallelo a quello della Ekster, Depero opera una sintesi teatrale astratta nel 1916, in *Colori*, fino a giungere, con *Motolampade*, 1929 e *The New Babel*, 1930, ad un teatro futurista sintetico, teorizzato nel suo manifesto del 1915, in quel clima romano respirato dalla nostra Ekster. Analogamente, l'artista di Kiev inizia con *Tamira il citaredo* la sua indagine teatrale nel 1916, approdando alle multiformi soluzioni sinestetiche del 1929-30, dopo aver frequentato la Galleria Sprovieri nel 1914. Il vivo senso del colore, l'amore per il teatro e le marionette, il gioco della danza-azione, così evidenti in entrambi gli artisti, meriterebbero uno studio a parte[22].

Esplorato il teatro, la musica, la danza, è la volta del cinema. Dopo aver rivoluzionato la storia delle scene e del costume, la Ekster esporta in un'odissea marziana la sua creatività, vestendo gli attori del set cinematografico di *Aelita*, 1924, diretto da Protazanov. Il linguaggio cubista e costruttivista dei costumi è adatto a tradur-



5. A. Ekster, scenografia del mai realizzato *Ballet Satanique*, per lo Studio Drambalet, su musica di Aleksandr Skryabin, 1922, guazzo e matita su carta. 48,7 x 55 cm. Museo Statale Teatrale Bachruchin, Mosca.

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

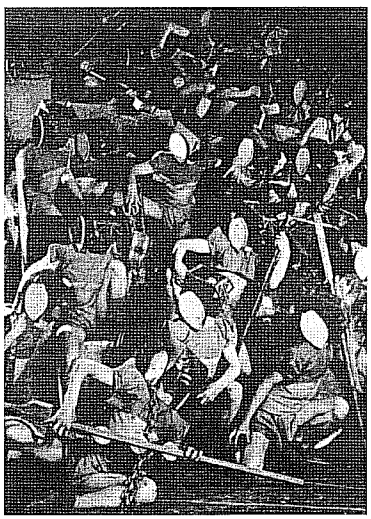
re l'atmosfera spaziale del film, che anticipa alcune soluzioni adottate da Fritz Lang in *Metropolis*, 1926. Nella piramide del gruppo dei soldati (fig. 6) la Ekster sembra guardare a De Chirico per questi esseri senza volto, sentinelle-robot, simili a manichini metafisici. L'espediente fantascientifico del soggetto di Tolstoj, che gioca sul doppio Russia-Marte, alludendo in realtà al conflitto tra capitalismo e comunismo, dona all'artista la piena libertà d'azione. Il berretto a spirale della sovrana Aelita, i tubi plastici intorno alle gambe del Custode d'energia, la gabbia di ferro che avvolge la gonna della Servante, che si flette come le zampe di un aracnide, assecondando i movimenti del corpo: sono solo alcune delle numerose invenzioni della Ekster. Ovunque prismi, fili, scale e triangoli al posto dei veli, concorrono all'atmosfera spaziale, della scenografia firmata da Isaak Rabinovich, che riprende indubbiamente il linguaggio del *Romeo*. Non occorre certo spostarsi dalla terra, però, per godere dell'estro creativo della Ekster che, già dal 1916, non aveva certo bisogno di viaggi planetari per operare la sua rivoluzione teatrale.

Paradossalmente lo stile costruttivista, trasposto sul set, sembra scivolare all'indietro, ricadendo nella deformazione espressionista, tanto che nei film di Lang e Murnau, vere icone dell'avanguardia cinematografica, si possono trovare numerosi punti in comune con *Aelita*.

A tratti, in questa opera, si avverte l'allieva di Léger. La Ekster, dopo averne frequentato l'atelier fin dal 1908, proprio nel 1925 è chiamata ad insegnare dall'ex-maestro alla sua Accademia parigina. Nel frattempo in concomitanza con il suo *Aelita*, esce il film *Ballet Mécanique*, firmato da Léger nel 1923-24. Si tratta di un dramma di oggetti plastici in movimento, intercalati dai quadri dell'artista, che dipinge letteralmente la pellicola, rammentandosi degli esperimenti tentati da Ginna e Corra nel 1916 sul set di *Vita Futurista*.

In *Aelita*, tuttavia, non è al film del maestro che la Ekster guarda. Léger aveva sentito "il bisogno di rimpiazzare nel cinema il grande soggetto con l'oggetto", distrutto dal cubismo. Questo oggetto, resuscitato dal cinema e trasportato sullo schermo, è riabilitato da Léger come elemento ritmico, scandito in sequenze. È piuttosto al cubofuturismo del maestro che la costumista di *Aelita* si ispira per le sue marziane marionette, marionette post-cubiste che d'altra parte si ritrovano autocitate nello stesso *Ballet Mécanique*. Smembrate nel singolo frammento di pellicola e poi ricomposte nella sequenza di più fotogrammi, queste creature albergano in quella teoria di oggetti-automi, animati da Léger.

Non è l'unico caso in cui le ricerche di Léger e della Ekster suonano all'unisono. Ad esempio nella *maquette de théâtre*, del 1924, vi è una forte affinità con *Dischi*,



6. Scena dal film *Aelita*, con costumi di A. Ekster e scene di I. Rabinovich, 1919-20.

1918 di Léger. Entrambe le opere derivano da una radice comune: il *simultanéisme* dei Delaunay, fiorito nel 1912 a Parigi. D'altronde Sonya Delaunay, al secolo Terk, era conterranea e amica della Ekster. Così si spiegherebbe quella selva di dischi roteanti e rutilanti che riempie le *maquettes* del 1924 di Aleksandra, derivate, molto probabilmente, dai primi *Prismes électriques*, dipinti da Sonia dieci anni prima. Dal canto suo la Ekster restituisce il favore all'amica, che, ispirata dal palco mobile di *Salomé*, 1917, realizza, undici anni dopo, la sua *maquette* per *Les Quatre Saisons*, un balletto di Leonid Myasin. Così, attraverso una montatura metallica, con un sistema di manopole e freni, si assiste di nuovo, dopo la Ekster, al miracolo della scena rotante.

La Ekster e la Terk fungono da *trait d'union* tra Kiev e Parigi nella sperimentazione del costume teatrale e nella scenografia per la danza. Indubbiamente il teatro sinestetico della Ekster aveva affascinato Sonya, che, sul modello del *piano optophonique* di Baranov-Rossiné, unisce musica e pittura e immagina, nel 1924, un teatro cinetico della simultaneità, la cui traccia resta nella corrispondenza con Myasin, personaggio chiave per la storia della danza[23].

Tornando al set di *Aelita*, i volti senza-volto del gruppo dei guerrieri meritano una riflessione a parte. Come ha sottilmente osservato Jolanda Nigro Covre nel suo contributo, il volto vuoto nabis è alla radice delle *Tre Figure Femminili*, 1909-10, qui presente in mostra.

In quegli stessi anni, sia Gabriele Münter che M.me Werefkin dipingono facce senza lineamenti, talvolta auto-ritraendosi a vicenda durante soggiorni estivi, come in quello ligure di M.lle Münter, (*Ritratto di Jawlensky e Werefkin*, 1909). Aleksandra Ekster incontra Kandinskij e la scuola di Monaco per la prima volta in occasione del *Salon* organizzato da Izdebskij, che riunisce proprio nel 1911 a Odessa, sua città natale, molti dei dipinti del futuro gruppo del *Blaue Reiter*, insieme a quelli di Burlyuk, Larionov, Goncharova e della stessa Ekster.

Tre sono, a mio avviso, gli aspetti da notare. Innanzi tutto questi visi anonimi e unanimi, presenti nelle tele delle pittrici russo-tedesche, riecheggiano nel dipinto di Kiev. Delle tre figure femminili due sono donne stereotipate, in apparenza di origine russa, la terza, invece, sembra francese[24]. Lo si intuisce per le pieghe dinamiche della veste e per l'atteggiamento ludico, caldo, amoroso, esteticamente mosso: quasi uno sberleffo e una sfida al soprabito androgino delle due rigide moscovite, che invano trattengono in mano ornamenti floreali e un cagnolino. La figura mossa è un fiore ella stessa, si apre alla vita, come l'anima ucraino-francese di Aleksandra. Cresciuta a Kiev sboccia a Parigi, la Parigi della moda, della cultura, della vita, dell'amore: uno fra tutti quello italiano con Ardengo Soffici, che gli aprirà le porte per il suo futuro e futurismo teatrale.

Il secondo aspetto riguarda il teatro e più precisamente la riforma del costume teatrale. Questo dipinto, a mio avviso, anticipa alcune riflessioni che saranno oggetto di polemica nel 1921, in pieno clima costruttivista, tra le tre amazzoni dell'avanguardia: Ekster, Popova e Stepanova. Mentre queste ultime sono per la rimozione dal corpo di ogni abbellimento femminile e lo nascondono sotto la geometrica e anonima tuta egualitaria, che annulla differenze sessuali e sociali, la Ekster si ribella e risponde con i suoi costumi pirotecnici e variopinti del *Romeo e Giulietta*, visivamente cromatici, polimaterici al tatto e aritmicamente sonori.

Il terzo aspetto riguarda il ruolo giocato dalla Ekster, il cui carattere indipendente, emancipato, deciso, è in anticipo sui tempi e, per questo, oggetto di critiche spesso sul filo di lana tra il femmineo e l'androgino. La tipica *silhouette* delle eroine simboliste, dai tratti cancellati del volto, è nel ritratto della *parisienne*, la cui linea sinuosa nella veste rossa, dal taglio dinamico, fuggevole, contrasta con quello geometrico delle "due russe", gelide nei colori freddi dei loro abiti-gabbia. Non è, forse, un confronto voluto tra la moda di una dama europea e quella di due donne dell'Est? Ma forse quella parigina nasconde, sotto il cappello dalla larga tesa, un'identità ucraina molto ben definita, dipinta con i colori della sua terra, i colori che la Ekster ama tanto.

Due, infatti, sono le anime della Ekster, una orientale e l'altra occidentale. Come afferma Nicoletta Misler, "il tema dell'abito e del costume oltrepassa l'ambito della moda e coinvole lo spirito e il tono della cultura di un'epoca"[25]. Non si può dimenticare, d'altronde, che il rosso, che ha un ruolo predominante nel dipinto, sembra oltrepassare i contorni della figura. Per la Ekster il rosso è "il colore tipico del costume slavo, non va bene per un ambiente cittadino [...] per la Russia si devono utilizzare colori forti, puri, non sfumati, come invece a Parigi"[26].

Nascosta sotto il cappello nel suo abito volteggiante, femminile, oppure rinchiusa nell'abito maschile, mentre forte e decisa affronta *vis-à-vis* la vita con piglio virile, l'anima della Ekster è ritratta in tutti e tre i volti senza-volto unanimi, ma non anonimi.

Destino della Ekster è quello di incarnare i profetici, nostalgici versi di Majakovskij, sospeso, come lei, tra Occidente e Oriente:

Io vorrei
vivere
e morire a Parigi,
se non ci fosse
la terra che ha nome
Moskvà.

Morirà il 17 marzo 1949 a Fontenay-aux-Roses, lontana dalla sua Kiev.

Note

1. V. Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, Lausanne 1971, p. 254.
2. A. Exter, *Decorazioni teatrali*, prefazione (in francese) di A. Tairov, Paris 1930.
3. Il commento, contenuto nel dibattito critico conseguente alla mostra "0.10" è riportato da Camilla Gray *in Pionieri dell'arte in Russia, 1863-1922*, Milano 1964, p. 194.
4. M.M. Kolesnikov, *Dall'impressionismo al costruttivismo: il percorso artistico di Alexandra Exter*, in *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, a cura di G. Belli, V. Gubin, F. Ciofi degli Atti, M. M. Kolesnikov, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Milano 1991, pp. 37-38.
5. A. Tairov, *Storia e teoria del teatro "Kamerny" di Mosca*, (*Il teatro liberato dalle catene*), trad. it. a cura di E. Fulchignoni, Roma 1942, p. 93.
6. *Ibidem*, p. 61
7. V. Ivanov, *Čiurlionis i probliéma sinteza iskousstv* (*Čiurlionis et le problème de la synthèse des arts*), in "Apollon", marzo 1914, n. 3 p. 6.
8. "Apollon", 8-10, 1917, pp. 109-110.
9. Il testo di Annenskij, pronunciato da Tamira, è riportato in Tairov, op. cit., p. 43: "Sei tu, o Citarede / che abbandoni gli amici? / O sogno. / Suona sul tuo flauto / donagli col tuo fiato / il bianco splendore",
10. Il Museo Etrusco-Tarquiniese, inaugurato nel 1878, ospitava una ricca collezione di kylix e crateri attici a figure rosse del V° sec. a.C., che non solo ricordano i costumi del *Tamira*, ma ne ricalcano l'iconografia degli accessori scenici, soprattutto quella degli strumenti musicali come la cetra (spesso a sette corde con inserzione di parti animali, gusci di tartaruga e corna di bue), il barbiton, il doppio flauto, presenti anche nella tomba *Tomba del Triclinio* coeva alle pitture vascolari, i cui dipinti, staccati nel 1949 sono ora conservati presso il Museo Archeologico Nazionale della città.
11. Tairov, op. cit.,p. 18
12. B. Livšic *L'arciere dall'occhio e mezzo*, Bari 1968, p. 19.
13. J. Tugendhold, *Alexandra Exter*,1922, p. 16.
14. Per i rapporti Italia-Russia è utile consultare il cat. mostra *Kandinskij, Vrubel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova nelle Riviere, Passaggio in Liguria*, Genova, Palazzo Ducale, 2001-2002, a cura di F. Ragazzi, Milano 2001. Sul rapporto tra la musica e la pittura nella Russia del primo '900, vedi Verdi L., *Kandinskij e Skrjabin nella Russia prerivoluzionaria*, Lucca 1996.
15. Tairov,op. cit., p. 72.
16. A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965, p. 364.
17. G. Lista, *Balla*, Galleria Fonte d'Abisso, Modena 1982, pp. 76-80. Analoghe interferenze e scambi culturali avvengono nel corso del secolo XIX, come ha osservato Alessandro Liberati nel suo contributo alla presente mostra.
18. F. Ciofi degli Atti, *Alexandra Exter fra opposti futurismi*, in *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, op. cit, pp.20-31.
19. J. -F. Rodriguez, *Rictus Soffici e Apollinaire, paladini dello scultore Medardo Rosso, (1904-1929)*, Quaderni Sofficiani n.8, Prato 2003, p. 52.
20. N. Misler, *Le marionette di Alexandra Exter*, in *Automi, marionette, ballerine, nel teatro d'avanguardia. Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningam, 2000-2001*, Trento, Palazzo delle Albere, Milano 2001, pp. 70-80.
21. *Depero: teatro magico*, a cura di G. Belli, N. Boschiero e B. Passamani, Milano 1989.
22. La recente mostra *Automi, marionette, ballerine, nel teatro d'avanguardia*, op. cit., offre ricchi spunti per un auspicabile confronto, non solo circoscritto alla marionetta, tra la figura dell'italiano Depero e dell'ucraina Ekster.

Barbara Aniello

Un coup de théâtre: la sfida di Aleksandra Ekster dalla scena al set

23. V. Marcadé e J.-C. Marcadé, *L'Avant-Garde au Féminin, Moscou, Paris, S. Petersbourg, 1907-1930*, Paris, Maj-Julliet, 1983, p. 10.
24. A conferma dell'identificazione delle *Tre Figure Femminili* con Aleksandra Ekster e le due amiche Sobachko e Davidova si veda O. Zhbankova, nel suo contributo a questa mostra e la recente monografia a cura di J. Chauvelin, N. Filatoff, J. E. Bowlt, D. Horbachov, *Alexandra Exter*, Barcellona 2003, p. 11
25. N. Misle, *Vestita/svestita: il corpo dell'avanguardia*, in *Amazzoni dell'avanguardia*, a cura di Bowlt E. e Drutt M., Peggy Guggenheim Museum, Venezia 1999, pp. 95-103.
26. Exter, *Alla ricerca di un nuovo abito* (1923), *ibidem*, p. 300.