



22 APRILE - 25 LUGLIO 2010
GA' FOSCARI ESPOSIZIONI

La mostra è dedicata alla memoria di Fatima Terzo. Non lo abbiamo fatto volentieri, sia chiaro, avremmo di gran lunga preferito che fosse venuta a vederla, che fosse ancora con noi. In ogni modo, in questo progetto e in ciò che significa c'è qualcosa di suo, che conserviamo gelosamente.



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
sen. Giorgio Napolitano

con il patrocinio di



Presidenza del Consiglio dei Ministri



Ministero degli Affari Esteri



Presidente 2005-2010
Giancarlo Galan

Portavoce del Presidente
Franco Miracco

Segretario regionale alla Cultura
Angelo Tabaro

*Dirigente regionale Unità di Progetto Attività
culturali e Spettacolo*
Maria Teresa De Gregorio



Università
Ca' Foscari
Venezia

Rettore
Carlo Carraro

Comunicazione e Relazioni con il pubblico
Debora Ferro

Ca' Foscari Formazione e Ricerca srl
Erasmus Santesso
Giulia Benedetti
Stefania Torre
Stefania Amerighi

Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
Marco Presotto

Dipartimento di Informatica
Michele Bugliesi

*Dipartimento di Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici "Giuseppe Mazzariol"*
Giuseppe Barbieri

RUSSIE!

MEMORIA MISTIFICAZIONE IMMAGINARIO

Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti

a cura di
Giuseppe Barbieri e Silvia Burini

TERRA FERMA

RUSSIE!

MEMORIA MISTIFICAZIONE IMMAGINARIO

Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti

Ca' Foscari Esposizioni 22 aprile - 25 luglio 2010

Mostra

CURATORI

Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

COMITATO SCIENTIFICO DELLA MOSTRA

Giuseppe Barbieri, Università Ca' Foscari Venezia
Silvia Burini, Università Ca' Foscari Venezia
Augusto Celentano, Università Ca' Foscari Venezia
Ester Coen, Università dell'Aquila
Viktor Misiano, Mosca
Xenia Muratova, Parigi
Alessandro Niero, Università degli Studi di Bologna
Alexandra Obukhova, Mosca
Gian Piero Piretto, Università degli Studi di Milano
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari Venezia
Victor Stoichita, Università di Friburgo (CH)
Vittorio Strada, Università Ca' Foscari Venezia (presidente onorario)

SEGRETERIA SCIENTIFICA

Matteo Bertelé
Valeria Finocchi

SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesca Bernardi

ORGANIZZAZIONE GENERALE DELLA MOSTRA

Ca' Foscari formazione e ricerca s.r.l.
Giulia Benedetti
Stefania Amerighi
Stefania Torre

PROGETTO GRAFICO

DM&B Associati, Pordenone

PIANO DI COMUNICAZIONE

DM&B Associati, Pordenone
Ufficio Comunicazione - Università Ca' Foscari

UFFICIO STAMPA

Esseci, Padova

PROGETTO ESPOSITIVO

Daniela Ferretti

MATERIALI MULTIMEDIALI

Harald Aamodt Aadland
Michele Baggio
Marco Del Monte
Davide Giurlando
Riccardo Zipoli
con Elisa Frasson, Giulia Mialich
e Carlo Zannolli

MEDIATORI CULTURALI

Angela Bianco

SITO DELLA MOSTRA

Augusto Celentano
Dunja Radetić
Fabrizio Romano
Carlo Zannolli

GUIDA IPOD

Augusto Celentano
Renzo Orsini
Michele Baggio
Matteo Bertelé
Angela Bianco
Marco Del Monte
Valeria Finocchi
Davide Giurlando
Marek Maurizio
Dunja Radetić
con Francesco Restifo
e Luca Rossi

INSTALLAZIONI MULTIMEDIALI

abc.it
Misha Margolis, co-production ARCADl
(Action régionale pour la création artistique
et la diffusion en Ile-de-France)
Gruppo Masserdotti s.p.a., Brescia
Neo Tech s.r.l.

TRADUZIONI

Tanja Pasini
Silvia Tamanini

ALLESTIMENTO SONORO

Angelina Zhivova

REALIZZAZIONE ALLESTIMENTO

Veneta Artigianale

RESTAURI

Matilde Dolcetti

MOVIMENTAZIONE OPERE

Traslochi Express

CONDITION REPORT

Angela Bianco

ASSICURAZIONE

Aon s.p.a.

PRESTATORI

Collezione Alberto Sandretti, Milano-Venezia
Collezioni Alberto, Massimo,
Manuela e Marco Morgante, Avezzano
Misha, Katia e Anna Margolis

Con il sostegno



Con il contributo



In collaborazione



TERRA FERMA
EDIZIONI

masserdotti

SIMEST

Catalogo

CURATORI

Giuseppe Barbieri
Silvia Burini

SAGGI

Giuseppe Barbieri
Silvia Burini
Augusto Celentano
Franco Miracco
Viktor Misiano
Xenia Muratova
Alessandro Niero
Alexandra Obukhova
Gian Piero Piretto
Victor Stoichita
Vittorio Strada

TESTI

Alessandra Agostinelli
Francesco Bigo
Davide Giurlando
Katia, Misha e Anna Margolis
Riccardo Zipoli

SCHUDE

Matteo Bertelé
Valentina Cefalù

TRADUZIONI

Svetlana Nistratova
Tanja Pasini
Benedetta Sforza

FOTOGRAFIE

Ettore Bellini, Venezia
Bruno Cantelmi, Avezzano
Nicola Eccher, Trento
Annalisa Guidetti, Milano
Igor' Pal'min, Mosca
Archivio Fotografico Sandretti, Venezia
Riccardo Zipoli, Venezia

REALIZZAZIONE EDITORIALE

Terra Ferma - Crocetta del Montello (TV)

COORDINAMENTO REDAZIONALE

Alessandra Crosato

REDAZIONE

Matteo Bertelé
Valeria Finocchi

EDITING

Erica T. Centuriòn
Alessandra Crosato
Giulia Reato

IMPAGINAZIONE

Renata Pizzol

Ringraziamenti

Giovanni Francesco Accolla, Consigliere Culturale
del Ministro per gli Affari Esteri

Fabio Achilli
Franco Antiga
Cristina Barbano
Shaul Bassi
Adriana Bergamo
Lorenzo Bernardi
Giampietro Brunello
Nadja Burova
Alide Cagidemetro
Valentina Collù
Alessandro Costa
Federico Covre
Patrizia Deotto
Silvia Foschi
Veronica Gusso
Paolo Legrenzi
Patrizia Leone
Giovanni Lessio
on. Gianni Letta, Sottosegretario di Stato
Alberto Masoero
Alexey Meshkov, Ambasciatore della Federazione
Russa in Italia
Elena Milan
Moni Ovardia
Alexander Paklin
Natalia Paluello
Vitaly Patsyukov
Cristina Piga
Elide Pittarello
Filippo Romano
Gildo Salton
Maria Cristina Tantillo
Lucia Tarantola
Marina Zago
Flavio Zuin

Il catalogo della mostra è in ricordo di Nina Kaucisvili
che ci ha insegnato a vedere la prospettiva rovesciata delle cose

I titoli delle opere presentate qui di seguito in catalogo, quando attribuiti in altre fonti bibliografiche, soprattutto in precedenti cataloghi di mostre, sono stati ripresi fra parentesi quadre, mentre quelli attribuiti dai curatori della mostra sono senza parentesi. Il titolo e la data, ove non espressamente indicati sull'opera, sono stati riportati come su precedenti fonti bibliografiche. Le note relative a esposizioni e bibliografia rinviano all'elenco delle esposizioni e alla bibliografia generale. Per la trascrizione dei nomi russi (autori e titoli delle opere) è stata adottata la traslitterazione scientifica invalsa tra gli slavisti italiani, con le eccezioni di Alexandre Benois (Aleksandr Nikolaevič Benua) e Marc Chagall (Mark Zacharovič Šagall).

La stesura delle schede di catalogo, dove non diversamente indicato, si deve a Matteo Bertelé.

Quelle con la sigla vc spettano viceversa a Valentina Cefalù.

Nel 1922 emigra quindi in Germania, prima a Berlino, dove pubblica la raccolta grafica *Piccoli mondi*, quindi, su invito di Walter Gropius, a Weimar, dove ottiene la cattedra di Teoria della forma”al Bauhaus. Nel 1924 fonda con i colleghi Klee e Feininger e con il ritrovato Javlenskij il gruppo dei *Quattro azzurri*, con i quali espone anche negli Stati Uniti. L’anno successivo la sede del Bauhaus di Weimar viene chiusa su pressione dei partiti conservatori e trasferita a Dessau. Otto Ralfs fonda la Società Kandinskij allo scopo di assicurare all’artista una rendita mensile attraverso la vendita di sue opere ai soci a prezzo ridotto. Questo permette a Kandinskij di dedicarsi maggiormente alla stesura delle sue teorie, che trovano un’elaborazione compiuta in *Punto, linea, superficie*, pubblicato nel 1926. Per il suo sessantesimo compleanno viene organizzata una mostra retrospettiva itinerante nelle principali città tedesche, mentre il Bauhaus lo celebra dedicandogli il primo numero della propria rivista. Nel 1928 ottiene la cittadinanza tedesca e disegna i costumi e le scenografie per l’opera *Quadri di un’esposizione* di Musorgskij allestita a Dessau, mentre nel 1930 compie un altro viaggio in Italia, visitando Ravenna, dove ha modo di ammirare i mosaici, e Venezia, alla cui Biennale è presente con tre tele all’interno del padiglione tedesco. Con l’ascesa al potere di Hitler e la chiusura della sede di Dessau del Bauhaus, riaperto sotto forma di scuola privata per pochi mesi a Berlino, nel 1933 Kandinskij si trasferisce a Parigi, dove frequenta Miró e Mondrian, e ha modo d’incontrare Marinetti, Breton e Duchamp e di esporre con il gruppo *Abstraction-Création*. La produzione artistica di questi anni è segnata da un abbandono delle rigorose composizioni geometriche degli anni del Bauhaus e tende verso una sintesi e una morbidezza di linee e tonalità spesso definita “astrazione biomorfa”. Nel 1934 tiene la sua prima mostra personale in Italia, alla Galleria del Milione di Milano. Nel 1937 i suoi quadri rimasti al III Reich vengono bollati come “arte degenerata”; due anni dopo gli viene negato il rinnovo del passaporto tedesco, ma poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale riesce a ottenere la cittadinanza francese. Qui trascorre gli ultimi anni, riuscendo ad esporre per l’ultima volta, clandestinamente, nel 1942.

Bibliografia: KANDINSKIJ 1973-1974, vol. 1, p. 180; MISLER 1993; DUCHING 1994; *Kandinsky* 1997

77

Aleksandra Aleksandrovna Ekster

(Białystok, 1882 - Fontenay-aux-Roses, Paris, 1949)

Composizione astratta, prima metà anni '20

Olio su tela, 61x41

Collezione Sandretti

Inedita

Aleksandra Ekster, dopo una formazione artistica a Kiev, inizia a viaggiare intensamente per l’Europa dal 1907 e si ferma a studiare

a Parigi, seguendo i corsi di Fernand Léger. Il privilegio di conoscere Apollinaire e Serge Féat le permette di entrare direttamente in contatto con le avanguardie cubiste e futuriste: conosce Picasso, Braque e Max Jacob, ma anche Marinetti e i futuristi prima a Parigi nel 1912 e poi a Milano; un’amicizia particolare la lega specialmente ad Ardengo Soffici, con il quale condividerà lo stesso atelier nel 1914. Nell’arte di Ekster s’incarna l’idea del cubo futurismo, che descrive l’interpretazione da parte dell’arte russa tra 1910 e 1915 di una sintesi tra cubismo e futurismo. Coniato in Francia all’epoca del *Salon de la Section d’Or* nel 1912 – dove espone anche Ekster – questo termine arriva a designare un movimento vero e proprio e trasmigra in Russia grazie alla pittrice, dove Kazimir Malevič lo adotterà sovente nel suo linguaggio teorico, consacrando al tema un saggio nel 1929. L’interpretazione di cubismo e futurismo da parte di Aleksandra Ekster è duplice. La sua pittura cubista si avvicina all’estetica dell’orfismo di Robert Delaunay per la meravigliosa ricchezza cromatica della sua opera rispetto alla tavolozza austera di Picasso e Braque che, in pieno cubismo analitico, si interessano per lo più al rapporto tra oggetto e spazio. Ekster, inoltre, inserisce elementi di decorazione tratti dal folclore ucraino e crea meravigliose composizioni astratte. Il suo maestro Léger le rimproverava proprio “l’eccessiva luminosità delle sue tele”, ma è l’esplosione di luce e colore il tratto distintivo di questa pittrice nei primi anni Dieci, nonché della pittura russa in generale. La frequentazione dei futuristi a Parigi, a Milano e poi anche a Firenze, dove seguirà in un viaggio Ardengo Soffici nel 1914, la fanno riflettere sul concetto boccioniano di simultaneità. Rifiutando però l’ossessione per il movimento delle composizioni futuriste, Ekster cerca di tradurre il ritmo nella composizione, guardando soprattutto al modello di Balla e di Boccioni. I soggetti più noti di questo periodo sono le vedute di città astratte, colorate, ritmiche, come le italiane *Firenze* o *Genova*, ma soprattutto la celebre *Città di notte* (*Gorod noč’u*, 1915, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo). Il cubo futurismo radicale di Ekster segna il momento più alto della sua attività; questo linguaggio sarà in seguito da lei tradotto con originale fantasia per le scenografie delle produzioni teatrali di Aleksandr Tairov al Teatro di Camera di Mosca dal 1916 (*Salomé* di Oscar Wilde nel 1917 e *Romeo e Giulietta* di Shakespeare nel 1921). Da allora la sua attività d’artista e di critica sarà dedicata al teatro, al balletto e persino al cinema, al teatro di marionette e al circo. Rimasta in Russia per diversi anni dopo la fine della guerra, Ekster si avvicina al suprematismo di Malevič, come è visibile nell’opera esposta in questa sede. La struttura geometrica dei piani intersecatisi è razionale e definita, grazie alla scelta di una limitata varietà di colori, che si fronteggiano in un’abile contrapposizione tra tinte calde e fredde. Il parziale superamento della festosa ricchezza cromatica e del dinamismo cubo futurista è visibile nel tema e nello stile: è una costruzione interamente astratta senza un soggetto specifico, che si definisce tramite l’intreccio di poligoni alternati alle ombre colorate. Questa tela a olio è stata probabilmente realizzata a Mosca, dove si stabilisce tra 1920 e

1924 e comincia a lavorare sul design, la scenografia e la moda. Parallelamente al rapporto coltivato con le avanguardie, Ekster ha l'occasione di viaggiare intensamente tra Europa e Mosca, San Pietroburgo e Kiev: questo nomadismo influisce profondamente sulla diffusione del verbo cubista in Russia e soprattutto in un terreno vergine alle avanguardie quale la capitale ucraina, dove si dedica anche all'organizzazione di esposizioni che mostrano per la prima volta le opere dei russi Larionov e Kandinskij, ma soprattutto di Giacomo Balla, Henri Matisse, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger e l'espressionista tedesca Gabriele Münter. Si conquista il soprannome di "messenger delle avanguardie" e il suo salotto di Kiev diventa luogo d'incontro dell'élite intellettuale e artistica: vi passano lo scultore Archipenko, i poeti Anna Achmatova e Majakovskij, oltre che filosofi, musicisti e collezionisti. Kiev è un luogo della memoria cui Ekster è molto affezionata e che resta un motivo ricorrente nella sua pittura. Aleksandra Ekster è dunque un elemento chiave dell'avanguardia internazionale, perché crea un ponte tra Russia, Francia e Italia. Partecipa alle maggiori mostre russe come *Il Fante di Quadri* (1912), *Tramvaj V* (1915) e *Negozi* (1916), ma anche ai *Salon des Indépendants* e de *La Section d'Or* di Parigi (1912). Il suo lavoro nelle arti applicate ottiene numerosi riconoscimenti a Parigi e nel 1924 è esposto anche alla Biennale di Venezia, per la quale crea appositamente una veduta della città (*Venezia*, 1924, Galleria di Stato Tret'jakovskaja, Mosca). Nello stesso anno ritorna e si stabilisce definitivamente a Parigi, dove insegna scenografia alla Académie Moderne di Léger. Il critico Jakov Tugendchol'd scrive in una biografia dell'artista nel 1922:

L'incantamento freddo e puro come una musica di queste sospensioni e piani inclinati di forme multicolori entrano nello spazio infinito della tela bianca [...] questo non è un ritratto, un paesaggio o una natura morta; questa è una sorta di "mondo delle nuvole" in cui risiedono solo puri concetti di pittura, concetti di spazio e profondità, equilibrio e movimento.

Bibliografia: BOWLT, DRUTT 2000; KOVALENKO 2003

VC

78

Lazar' (El') Markovič Lisickij

(Počinok, distretto di Smolensk, 1890 - Mosca, 1941)

Le macchine dei depositi, delle fabbriche e delle officine vi aspettano, senza data

Acquerello e gouache su carta, 42x66

Collezione Sandretti

Inedita

Nasce come Lazar' Marcovič Lisickij; dopo l'infanzia a Vitebsk, la stessa cittadina ebraica della Russia Bianca di Marc Chagall, Lisickij si trasferisce a Smolensk e nel 1909 studia architettura a Darmstadt in Germania. Al ritorno a Mosca inizia una fervente attività di grafica e illustrazione, ma la vera svolta è segnata dall'anno 1919:

richiamato a Vitebsk da Chagall per insegnare grafica e architettura nella scuola d'arte locale, conosce e stringe amicizia con Kazimir Malevič. Inizia un periodo di formazione fondamentale, sotto l'egida della filosofia del Suprematismo, che porterà alla formazione del gruppo degli *Unovis* (Sostenitori dell'arte nuova). Secondo il suo fondatore «il Suprematismo ha spostato nell'infinito il vertice della piramide ottica finita della prospettiva»: lo scopo è quello di rifiutare la mimesi, la rappresentazione della realtà naturale, per proporre l'invenzione di chiare forme geometriche all'interno di un quadro. Alle invenzioni grafiche e plastiche create nel suo atelier in questi anni, Lisickij dà il nome di *proun* (acronimo di "progetto per l'affermazione del nuovo") che sorgono come vere «stazioni di transito dalla pittura all'architettura». Ma tali idee hanno una natura concreta e calata nella realtà politica e ideologica russa. Come egli stesso afferma in una sua lettera a Malevič del 1919, «la nostra vita ha acquistato adesso un nuovo fondamento, comunista, di cemento armato, per tutti i popoli della terra. Grazie ai *proun* si costruiranno su questo fondamento monolitiche città comuniste, nelle quali abiterà la popolazione del globo terrestre». Il disegno in mostra è uno studio eccezionale di un *proun* appartenente alla collezione di Alberto Sandretti. La struttura architettonica stilizzata riprende visibilmente quella di *Proun I A. Ponte I* (1919, gouache, Collezione E. Estorick, Londra) e risale senza dubbio al periodo 1919-1924, antecedente alla definitiva conversione dell'artista all'uso del tricromo bianco, nero, rosso. La scritta che appare sospesa tra i poligoni gioca sul duplice significato del termine *stanki* che significa al contempo cavalletto da pittura e macchina industriale. L'artista si rivolge direttamente a chi guarda con un invito esplicito: «Le macchine dei depositi, delle fabbriche, delle officine vi aspettano!». In questo genere di composizioni lo spazio rappresentato diventa uno spazio cosmico, astratto, in cui corpi geometrici sono sospesi in un perfetto equilibrio; a differenza delle composizioni piane di Malevič, quelle di Lisickij sono sempre plastiche e si perdono in una miriade di frammenti, razionalmente ordinati in una struttura architettonica universale. Malevič, da pittore e filosofo, sostiene che «lo spazio lo possiamo concepire solo se ci strappiamo dalla terra, se il punto d'appoggio scompare». Lisickij propone una definizione più razionale: «l'architettura è arte nel senso più ampio della parola, è ordine matematico». L'attività di pittore, designer e architetto di Lisickij è, fin dallo scoppio della rivoluzione nel 1917, rivolta alla propaganda di una nuova arte comunista ispirata ai principi della società sovietica; questa spinta ideologica è presente nelle varie fasi della sua vita e del suo percorso artistico: dalla vicinanza a Vladimir Tatlin e al costruttivismo a Mosca, alla sua attività in Germania a contatto con le avanguardie dadaiste, neo-plasticiste e al Bauhaus, ai progetti architettonici e agli allestimenti di padiglioni e mostre dal 1926 fino al 1941, anno della sua morte. Il segno rosso, distintivo delle sue geometrie, diventa simbolo del comunismo universale che ricopre manifesti, libri, riviste, litografie e fotografie con appelli agli operai: *Colpite i bianchi con il cuneo rosso* (1919) è uno dei manifesti d'agitazione più efficaci e noti