

ARCHIPENKO

in Italy

ARCHIPENKO

in Italy

Testi / Texts

Maria Elena Versari

Traduzioni / Translations

Richard Shane Agin

Introduzione / Introduction

Frances Archipenko Gray

Presidente Fondazione Alexander Archipenko

L'autrice ringrazia / The author wishes to thank:

Frances Archipenko Gray, Alexandra Keiser, Matthew Stephenson, Roman Aristarkhov, Matteo Lampertico, Giovanni Martino, Bianca Ugolini, Massimo Prampolini, Zita Mosca Baldessari, Gino Agnese, Barbara Meazzi, Paolo Baldacci, Giuseppina Larocca, Cécile Godefroy, Flavio Fergonzi, Gianluca Poldi, Stefano Masi, Nathan Otterson e David Horowitz (Guggenheim Museum, New York); Wolfgang Knapp (Mannequin Museum, Mannheim Elisabetta Pernich (Casva, Milano); Emanuele Rolando (Fondazione Cassa di Risparmio di Biella); Stefania Navarra (Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma); Francesca Fiori (Archivio di Stato, Firenze); Sotheby's London; Christie's New York; Koller Zürich.

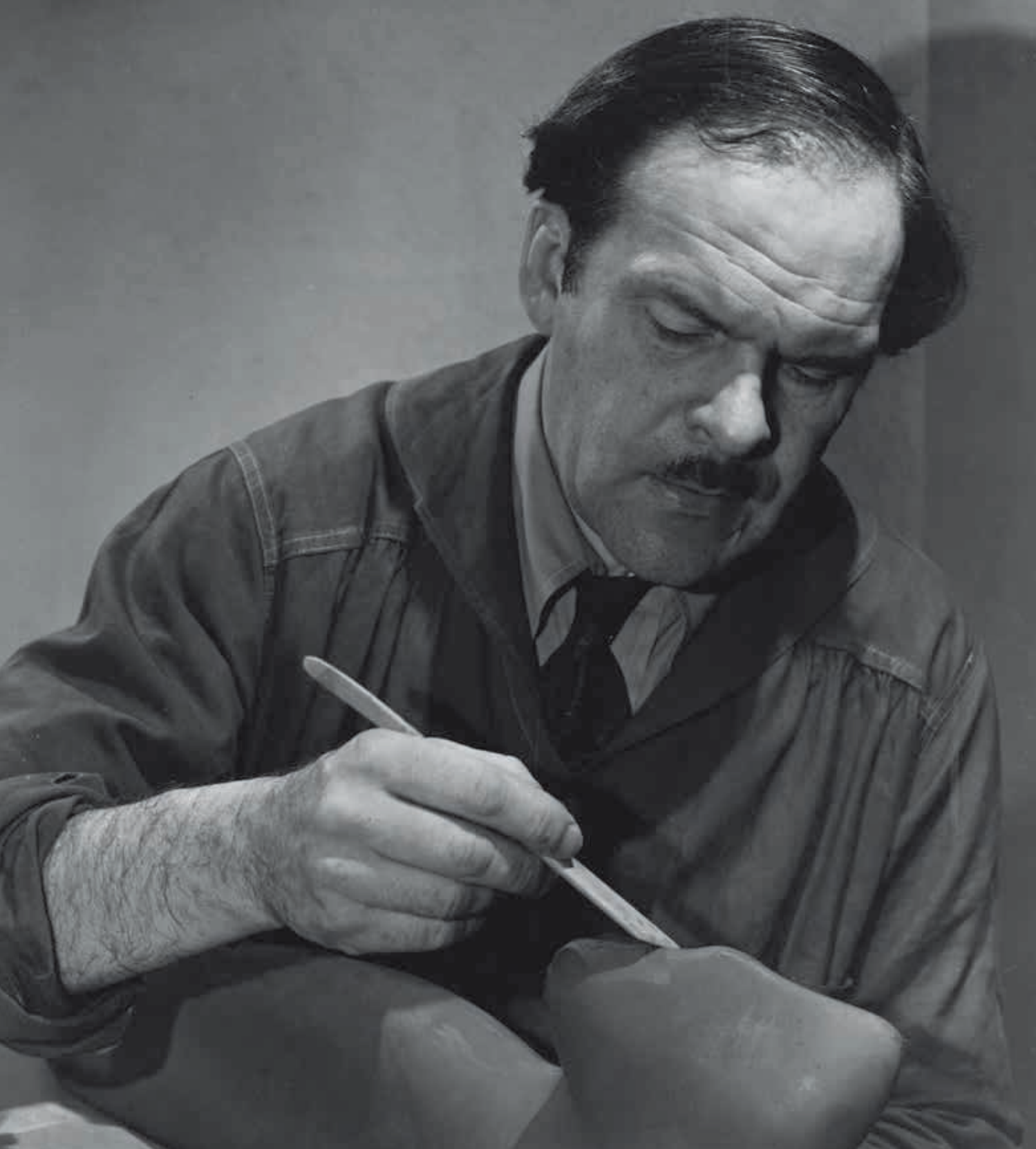
Volume pubblicato in occasione della mostra Archipenko in Italy, presso ML Fine Art Milano, settembre - dicembre 2021

All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

The publisher apologizes for any omissions that inadvertently may have been made.

SOMMARIO

- 5 Prefazione
di Matteo Lampertico
- 6 Dal lascito di un artista alla creazione di una
fondazione a Lui dedicata
di Frances Archipenko Gray
- 9 Archipenko in Italia, tra Futurismo e Pittura Metafisica
di Maria Elena Versari
- 41 Schede
- 65 Testo Inglese
- 81 Bibliografia e Cronologia
- 91 Crediti Fotografici



PREFAZIONE

Sono molto lieto di poter presentare nella mia galleria una mostra di Alexander Archipenko. Era dal 1963 che le sue opere erano assenti dall'Italia ed, in particolare, da Milano dove proprio in quell'anno venne allestita una mostra presso la galleria San Fedele che seguiva di poco la grande retrospettiva di Palazzo Barberini a Roma. Eppure l'artista americano originario dell'Ucraina è stato una dei padri fondatori dell'arte moderna ed uno dei più grandi scultori di questo secolo. Gli artisti futuristi, a cominciare da Boccioni e Severini, hanno sempre nutrito una particolare ammirazione per questo scultore che ebbero modo di incontrare a Parigi già nel 1912. Archipenko aveva applicato alla scultura la scomposizione dei piani predicata da Picasso e quindi rappresentava un punto di riferimento fondamentale soprattutto per Boccioni impegnato sulle stesse tematiche. Ma il rapporto con l'Italia va al di là di questo breve incontro che fra l'altro assume presto delle connotazioni polemiche tipiche dei futuristi. Nel 1914, infatti, Alberto Magnelli acquista per la collezione dello zio Alessandro alcune delle più importanti opere dello scultore che quindi arrivano in Italia e vengono ammirate non solo dai futuristi, ma probabilmente anche da Carrà e De Chirico. A Maria Elena Versari va il merito di avere per prima notato i puntuali riscontri con le opere dei due principali esponenti della Metafisica: particolarmente convincenti sono i confronti con alcuni disegni di Carrà, ma anche con i dipinti di De Chirico che quasi certamente si è ispirato ad Archipenko quando ha trasformato la figura umana in un manichino. Per non parlare dei secondi-futuristi (Depero, Fillia, Mino Rosso e Prampolini), le cui opere riflettono in modo evidente l'impatto con quelle di Archipenko esposte alla Biennale di Venezia del 1920. Ho deciso quindi di intitolare la mostra "Archipenko in Italy". Il mio scopo non è soltanto quello di mostrare le sue sculture - assenti dall'Italia da troppi anni - ma di capire il ruolo davvero fondamentale avuto da questo artista sia per il Futurismo che per la Metafisica. Per questo motivo ho voluto presentare i lavori dello scultore americano a fianco di quelli degli artisti italiani a lui contemporanei.

Desidero esprimere il mio ringraziamento a Matthew Stephenson, a Frances Archipenko Gray, alla Fondazione Archipenko che hanno creduto fin da subito in questo progetto, a Maria Elena Versari, che ha per prima individuato le connessioni con l'arte italiana e ha curato il catalogo, a Paolo Baldacci e a tutti i collezionisti che hanno collaborato a questa iniziativa.

Matteo Lampertico

DAL LASCITO DI UN ARTISTA ALLA CREAZIONE DI UNA FONDAZIONE A LUI DEDICATA

La maggior parte degli artisti desidera un museo che celebri il lavoro cui hanno dedicato la vita. Anche Alexander Archipenko lo desiderava.

Sposai Archipenko nel 1960. Lui morì nel 1964, quando avevo 27 anni. Mentre stava preparando il suo testamento volevamo entrambi la stessa cosa: che il suo lavoro rimanesse a far parte della storia dell'arte. Sapevamo tutti e due che io non avrei potuto creare un museo dedicato a lui solo, ma gli suggerii che avremmo potuto cercare un museo non profit che potesse conservare i suoi modelli in gesso. Lui pensò che sarebbe stato giusto che fosse un museo tedesco, visto che era stata la Germania il paese che gli aveva offerto l'opportunità di tenere le sue prime mostre personali, quando era ancora un giovane artista e viveva a Parigi. Alla fine il Saarlandmuseum di Saarbrücken si è rivelato ed è stato scelto come il più adatto per ospitare i suoi gessi. Prima di donare i modelli in gesso al museo, gli eredi ne fecero fare una copia, per poter completare le edizioni in bronzo delle sue opere. Nel 1967 donai molti dei documenti personali e d'archivio di Archipenko allo Smithsonian Archive of American Art perchè li conservassero in maniera più appropriata. Il mio scopo è sempre stato quello di mantenere e valorizzare l'eredità del suo spirito creativo attraverso mostre che mettessero in luce il suo lavoro e la sua filosofia artistica.

Nel 2001 è stata creata la Fondazione Archipenko, il cui consiglio di amministrazione è composto dalla famiglia dell'artista. Ha sede a Bearsville (New York), nello stesso edificio che Archipenko costruì in una cava di pietra per servire come scuola d'arte estiva. Le opere che compongono la collezione della Fondazione o che sono proprietà della famiglia, quando non in mostra, sono ospitate in un altro sito dotato di condizioni ottimali per la loro conservazione. Io continuo a dirigere il completamento di edizioni postume in bronzo delle sculture di Archipenko, che finanziano le attività della Fondazione. In ogni caso, il fine principale della Fondazione è sempre stato quello di creare un catalogo ragionato dell'opera di Archipenko e, a tal fine, la Fondazione si avvale dell'opera di una storica dell'arte e curatrice a tempo pieno. Al momento,

il catalogo ragionato della scultura è disponibile online. È facile immaginare che Archipenko sarebbe stato un utilizzatore entusiasta di internet.

Nel 1963, più di quarant'anni dopo la sua prestigiosa partecipazione alla Biennale di Venezia, Archipenko preparò di persona la sua retrospettiva da tenersi all'Ente Premi Roma. Progettò per l'occasione diversi cartelloni che chiarivano la sua lunga carriera internazionale: si trattava in effetti di un primo schema del catalogo ragionato a venire. Il lavoro che fece allora era una continuazione del libro che aveva pubblicato nel 1960, *Fifty Creative Years*. In tal modo, Archipenko fu in effetti il vero e proprio curatore della sua retrospettiva romana.

La mostra si tenne a Palazzo Barberini a Roma, e fu seguita da una mostra più piccola presso il Centro Culturale S. Fedele. Ebbi il piacere di essere presente a Roma per l'inaugurazione. Ricordo che l'apprezzamento entusiastico che Archipenko ricevette gli diede una grande soddisfazione. Dopo il vernissage a Roma, Archipenko sentì che Venezia lo chiamava ancora una volta. Voleva tornarci insieme a me, come per un viaggio nel tempo passato.

Alexander aveva dedicato a Venezia una scultura chiamata Gondoliere. Mentre procedevamo sull'acqua, i suoi ricordi di quel 1920 erano eccitanti, un po' come le memorie di un artista-eroe. La memoria di quell'esperienza gli era rimasta impressa nella mente, e la richiamava ogni qualvolta ne sentiva la necessità.

Come l'acqua, il mondo dell'arte scorre in maniera naturale, ma imprevedibile. In tempi diversi, Alexander si è trovato a muoversi con la corrente, a nuotare contro di essa, o a rimanere a galla. Il passaggio da una situazione all'altra è stato a volte difficile, a volte scorrevole, a volte repentino. Sono grata del fatto che, quasi sessant'anni dopo quelle due mostre, le opere di Archipenko ritornino ora in Italia con una mostra organizzata per studiare e celebrare i traguardi che ha conquistato come scultore e come artista, la sua influenza in Italia e il suo ruolo nel canone dell'arte moderna. Spero che il pubblico italiano possa accogliere il suo lavoro oggi con la stessa simpatia che anche lui sentiva quando ricordava l'Italia e i suoi incontri con i gondolieri sull'acqua di Venezia

Frances Archipenko Gray
Presidente Fondazione Alexander Archipenko



ARCHIPENKO IN ITALIA, TRA FUTURISMO E METAFISICA

Maria Elena Versari

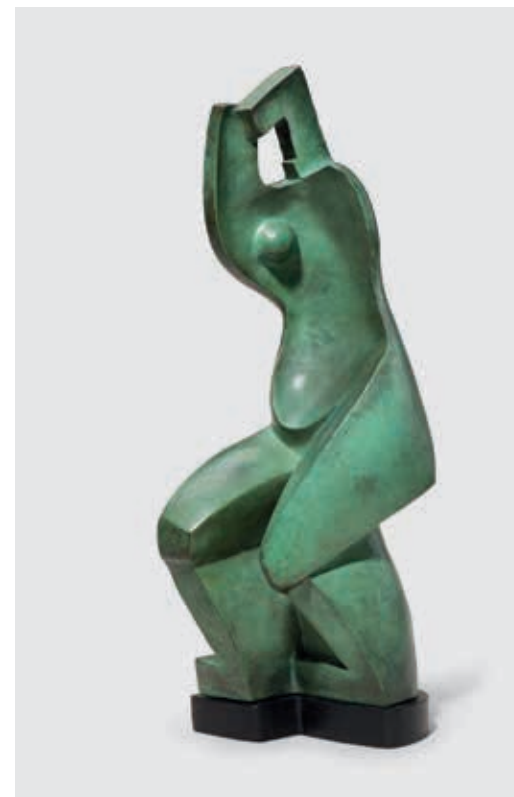
FORMA E FIGURA

In un saggio del 1916-18, Ardengo Soffici si chiede quale sia la vera natura dell'artista moderno. Per quanto la gente si ostini a considerarlo un apostolo, un educatore dell'umanità, il vero artista somiglia invece più ad un giocoliere e a un clown: "Il clown è, per eccellenza, una rivelazione di libertà, uno scopritore di novità [...] crea per conto proprio un mondo in sostituzione dell'altro, e tutto fatto di meraviglie" (Soffici 1920, 53). Questa completa libertà di fare ha tuttavia un lato oscuro: rivela il fatto che l'universo non ha alcun significato in sé e, come ci suggerisce il filosofo Giorgio Agamben, "l'opera d'arte non trova più, infatti, il suo fondamento, come nel tempo in cui l'artista era legato in identità immediata con la fede e le concezioni del suo mondo, nell'unità della soggettività dell'artista con il suo contenuto" (Agamben 2005, 71). L'arte diviene *puro fare*, scelta assoluta dell'artista, e rifiuta di servire una verità esterna che attraverso di essa dovrebbe rivelarsi.

Di tutti gli scultori, e forse anche di tutti gli artisti veramente grandi del Novecento, Alexander Archipenko è quello che sembra aver soppesato più di altri questo slittamento di senso dell'arte e del fare artistico. Ce ne accorgiamo se prestiamo attenzione proprio a quei particolari della sua opera che, nel corso dei decenni, hanno sollevato più perplessità, e a volte quasi una sorta di disagio tra i suoi amici e critici modernisti. Prima fra tutte una scelta davvero testarda e, anzi, un po' provocatoria da parte di uno dei padri dell'avanguardia: in sessant'anni di carriera, Archipenko ha scolpito quasi esclusivamente figure umane. E dalla figura umana non si è mai voluto allontanare [ill. 1, 2, 3]. "Concepisco la mia arte come una ricomposizione di impulsi e reazioni diverse che dà origine a espressioni nuove. Questo è evidente non solo nei singoli lavori, ma in tutto il mio lavoro nel suo complesso" – ha spiegato (Archipenko 1998, 69). Forse è per via di questa elegante reticenza a travalicare i confini dell'immagine umana e questa



Ill. 1 Alexander Archipenko, *Torso di Hollywood*, 1936, terracotta, collezione privata.



Ill. 2 Alexander Archipenko, *Concavo verde*, 1913-15, edizione 1954 in bronzo n. 1/6, collezione privata.



Ill. 3 Alexander Archipenko, *Ascensione*, 1950, Plexiglass, collezione privata.

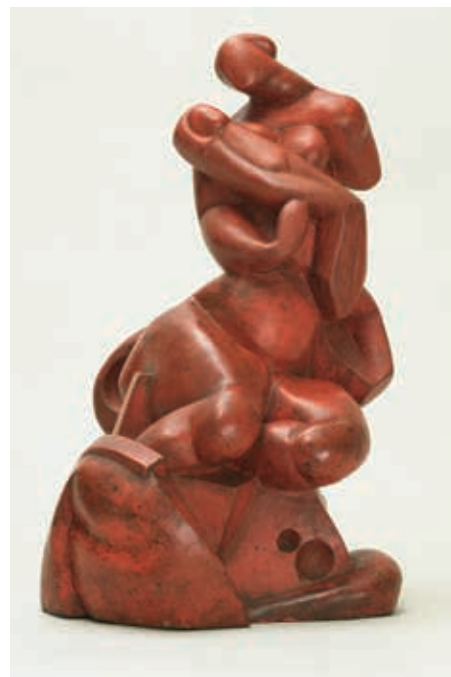
ricerca di una idea archetipica della scultura, che possa divenire nuovo canone d'azione, che Archipenko ha trovato in Italia un ambiente particolarmente ricettivo. La sua fortuna scandisce le tappe di quella riflessione intima sulla figura umana che è una storia nascosta, ancora non scritta, all'interno della grande storia del modernismo italiano, dal Futurismo alla Metafisica.

IL RINNOVAMENTO DELLA SCULTURA

Nato in Ucraina e presto trasferitosi a Mosca, Archipenko arriva a Parigi all'inizio del Novecento con molti altri che hanno fatto grande l'arte moderna. Un po' come tutti studia la scultura di Auguste Rodin ma se ne distacca: le sue sculture gli ricordano "del pane masticato sputato su un piedistallo, o i curvi cadaveri di Pompei" (Pontiggia 1998, 8) [ill. 4]. Incomincia a rassodare i volumi, guarda intorno a sè gli studi dei pittori cubisti, gli esperimenti di scultura di Henri Matisse e Pablo Picasso. Tra il 1911 e il 1912 inizia a creare qualcosa di veramente diverso: figure scomposte in sezioni che sembrano muoversi circolarmente, a spirale, su se stesse. *Figura drappeggiata* (1911) [scheda n. 1] e poi *Madonna delle Rocce* (1912) [ill. 5] sono una trasposizione dinamica e tridimensionale della frastagliata accumulazione di sfaccettature create dai cubisti. Nel giugno del 1912 Gino Severini gli fa conoscere Umberto Boccioni, che si era imposto il compito di rinnovare la scultura moderna e di lì a poco avrebbe pubblicato il *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912). È



Ill.4 Alexander Archipenko,
Figura, 1909 circa, gesso, opera distrutta.
Fotografia: Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin
Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung.



Ill.5 Alexander Archipenko,
Madonna delle rocce, 1912, gesso dipinto,
The Museum of Modern Art, New York.



Ill.6 Umberto Boccioni,
Forme-forze di una bottiglia, 1912-13 (gesso), opera distrutta.

evidente che le opere di Archipenko lo affascinano; c'è anche un altro elemento che lo incuriosisce: la scelta di colorare di vermiglione il gesso di *Madonna delle rocce*. Boccioni vede, ma interpreta a suo modo. Nel suo manifesto, suggerisce di usare una molteplicità di materiali ("vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc.") e persino un motore per creare sculture semoventi (Boccioni 1912a, 30).

Un anno più tardi Boccioni presenta a Parigi le sculture che ha creato tra il 1912 e il 1913 [ill. 6]. Oltre a *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913), espone diversi complessi di più materie ed oggetti e *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912-13). In quest'opera il moto spirale, che in Archipenko è solido affastellarsi di masse, diventa una proiezione dinamica che unisce interno ed esterno. Boccioni usa anche il gesso colorato, ma lo trasforma in uno strumento scientifico.



Medrano.

A. ARCHIPENKO.

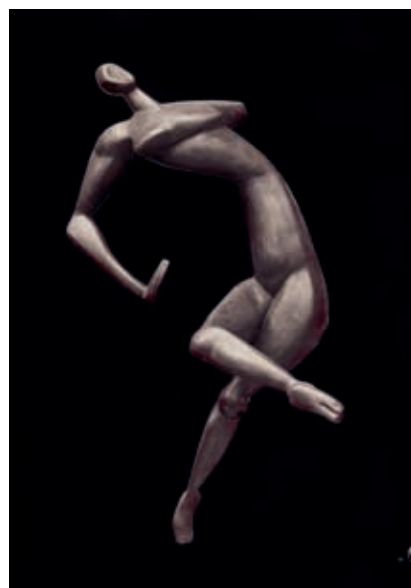
Ill.7 Alexander Archipenko, *Medrano I*, 1912-13, opera distrutta. Illustrazione tratta dalla rivista "Noi", III, n. 1, Gennaio 1919.



Ill.8 Carlo Carrà, *Madre e figlio (Manichino con angelo)*, 1917, grafite su carta, Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.

Presenta fianco a fianco due versioni della *Bottiglia*, una bianca e una rossa, per mostrare come i nostri occhi percepiscano diversamente due forme identiche, sulla base del colore. La sua mostra non include nessuna scultura mobile ma l'idea non era caduta nel vuoto. È stato Archipenko ad appropriarsene. Già alla fine del 1912, sulla scorta del manifesto futurista, progetta una scultura in legno, vetro e metallo colorati e assemblati insieme e dotata di movimento. Rappresenta una giocoliera del circo Medrano inginocchiata a terra, con un braccio mobile [ill. 7].

È un periodo strano, questo, per la scultura. All'indomani del manifesto di Boccioni, Parigi è presa dalla frenesia di creare nuove opere, assemblaggi di materiali diversi e "poveri", con un uso del colore innovativo. Quasi tutti questi tentativi, però, non vengono esposti pubblicamente. Quando Boccioni mostra i suoi lavori la critica francese, anche quella più avanzata, si schiera subito contro gli esperimenti multimaterici futuristi. Sullo sfondo, si intravede una lotta di ambizioni per il primato artistico tra Francia ed Italia. Guillaume Apollinaire fa una conferenza nello studio di Archipenko e si lancia in un attacco contro l'arte italiana e la "sua mancanza di talento in scultura" che avrebbe rovinato il gusto francese. Il critico termina con una presa di posizione d'effetto: "fino all'arrivo di Archipenko, gli unici veri scultori sono stati gli artisti africani" (Michaelsen 1975, 15). Boccioni si ribella alla nuova moda africana in scultura e si adombra perché il suo "simpatico amico Archipenko"



Ill. 9 Alexander Archipenko, *Danza Rossa*, 1913, gesso, opera distrutta.



Ill. 10 Alexander Archipenko, *Donna allo specchio*, 1914, scultopittura (legno, vetro, tela, metallo, specchio), opera distrutta.



Ill. 11 Alexander Archipenko, *Donna allo specchio*, 1916, scultopittura (legno, foglio di metallo, olio, tela), Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.



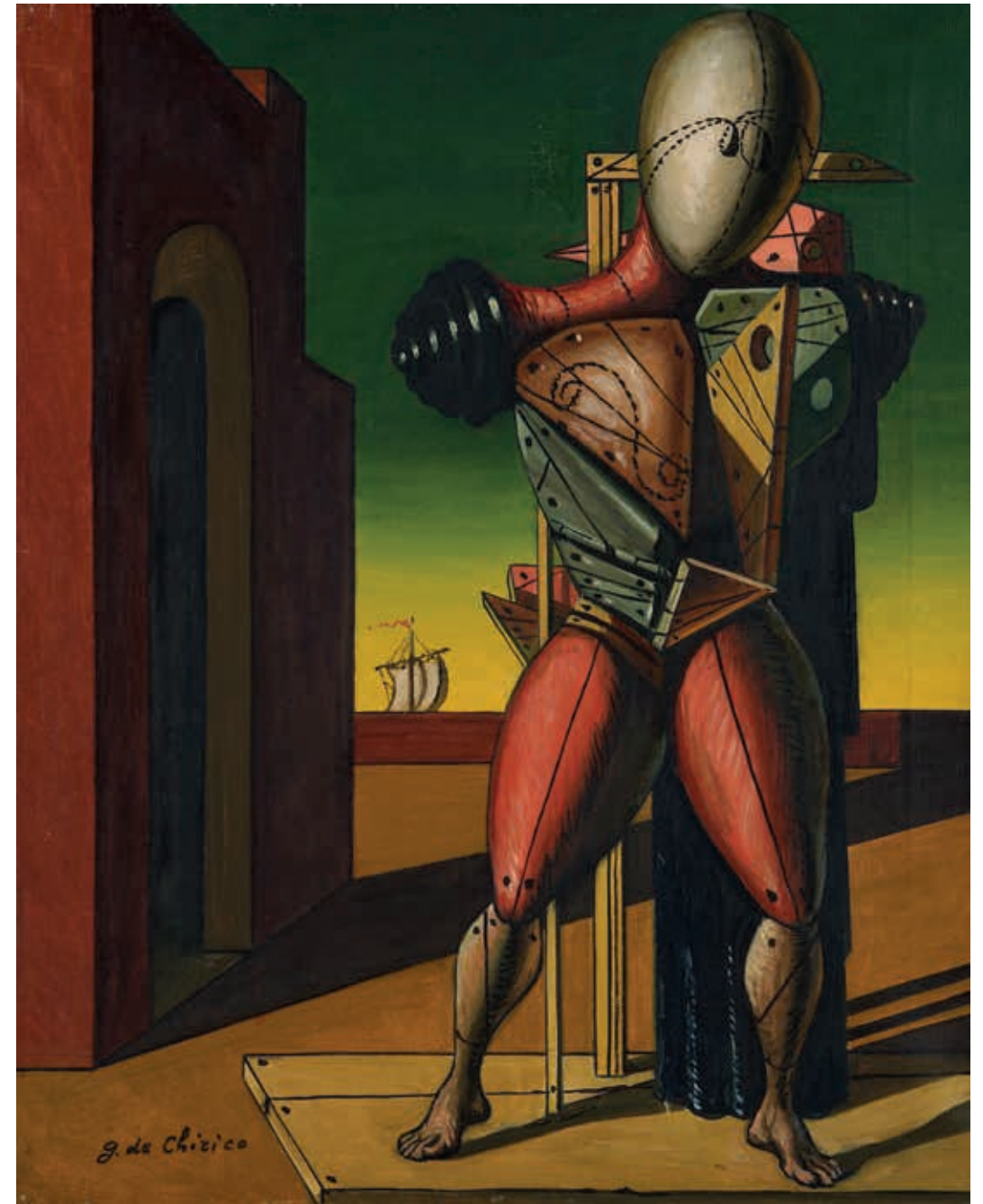
Ill. 12 Pablo Picasso, *Chitarra*, 1912, cartone, carta, filo, corda, spago e cavo rivestito, Museum of Modern Art, New York.

si è abbandonato al fascino del primitivismo (Boccioni 1914a, 291). Per lui, invece, il primitivismo è solo un trucco, per far finta che l'artista d'oggi abbia ancora un qualche sentimento "autentico [...] magico e violento" (Agamben 2005, 11).

La prima versione di *Medrano*, ci dice Archipenko, fu respinta dalla giuria del Salon d'Automne proprio in questi mesi del 1913 - dopo la mostra di Boccioni. Ed ecco subito dopo, nel novembre 1913, che la rivista *Les Soirées de Paris*, co-diretta da Apollinaire, esce con un vero e proprio scoop: sono le fotografie delle costruzioni fatte nel frattempo da Picasso, che rappresentano la controparte cubista (sono degli *altorilievi in collage*, più che *assemblaggi* a tutto tondo) al multimaterismo futurista [ill. 12]. Qualcosa deve essere successo alla prima versione di *Medrano*: un danneggiamento, una critica da parte di qualche amico influente, o forse entrambe le cose. Fatto sta che Archipenko riprende nel 1913 lo stesso soggetto, questa volta con una ballerina del circo (*Medrano II*, 1913-14) [ill. 13]. Tra le due ragazze del circo ci sono molti particolari che ritornano quasi uguali, così che la seconda è quasi la "correzione" della prima: le giunture tridimensionali sono però ora solo dipinte,



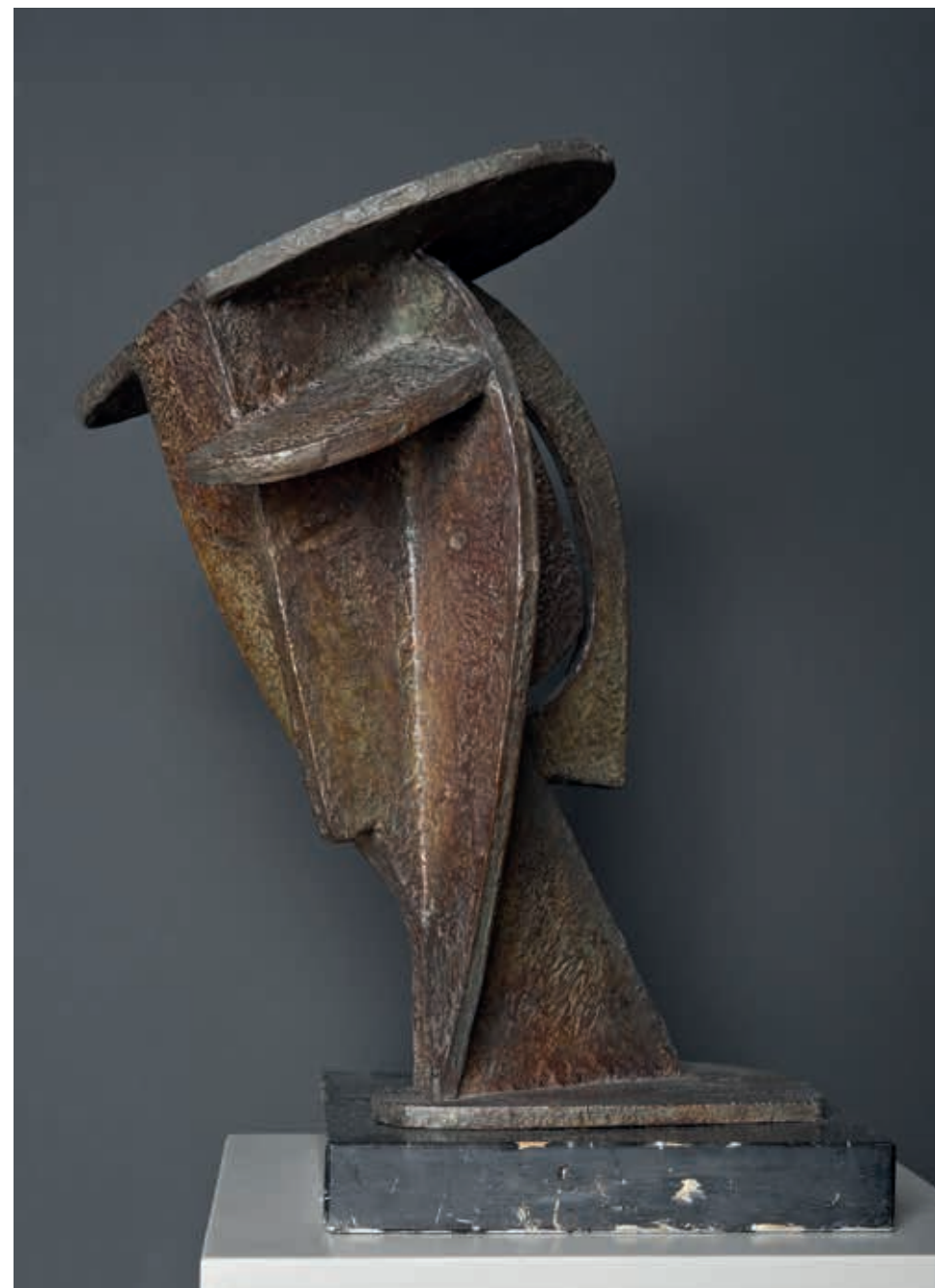
Ill. 13 Alexander Archipenko, *Medrano II*, 1913-14, assemblaggio in legno, metallo e vetro, Guggenheim Museum, New York.



Ill. 14 Giorgio de Chirico, *Il Trovatore*, 1952, olio su tela, collezione privata.



Ill. 15 Alberto Magnelli, *Uomo con cappello*, 1914, olio su tela, collezione privata, Svizzera.



Ill. 16 Alexander Archipenko, *Testa*, 1913 - 1958, bronzo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

la spalla in filo di ferro è sostituita – e sentiamo quasi il sospiro di sollievo di Apollinaire - con un piano di legno colorato di blu. Manca anche quel tocco così esageratamente iconoclasta e così futurista di *Medrano I*: la pretesa del movimento. C'è però un dettaglio nuovo: uno sfondo in legno colorato di rosso, con cui Archipenko riporta l'esperimento dell'assemblaggio di materiali, come gli suggeriscono Picasso e Apollinaire, al piano bidimensionale della pittura. È l'inizio della *sculptopittura*, di cui Archipenko sarà il grande inventore. Lo sfondo piatto ritorna in molte sue opere, prima semplici (*Danza rossa*, del 1913 [ill. 9]), poi molto più complesse (*Donna allo specchio*, 1914 [ill. 10]). I materiali si moltiplicano, così come i colori, ma il soggetto è sempre classico: la figura umana, la natura morta [ill. 11, 18]. In questo modo



Ill. 18 Alexander Archipenko, *Donna in piedi*, 1920, sculptopittura (lamiera, olio, tela da imballaggio, tavola), Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.

anche le innovazioni costruttive più radicali rimangono qualcosa di decifrabile ed umano, quasi familiare. È questo contrasto tra l'inaspettato esperimento della forma e la rassicurante intimità del soggetto che rende il lavoro di Archipenko incredibilmente potente.

Con il Salon des Indépendants della primavera del 1914, Archipenko si consacra pubblicamente figura di riferimento indiscussa di questa nuova tendenza sperimentale nella scultura. Espone *Medrano II* e tre altre opere, questa volta in gesso colorato, molto innovative: *Carrousel Pierrot* (1913) [ill. 20], *Boxers* (1913-14) e *Gondoliere* (1914). *Carrousel Pierrot* si ispira ai fantocci dei carri carnevalizi e ai grandi pupazzi che sovrastano le giostre, ma riprende anche la posa di *Porteuse* (1912). Pochi hanno notato l'interna coerenza dell'artista, anche in questi lavori multicolori. Archipenko riprende modelli già studiati per riconcepirli sul piano strutturale e coloristico. Radicalmente nuova è la scultura più astratta del gruppo, *Boxers* [scheda n. 2] – ancora un tema tratto dagli spettacoli della cultura popolare. La quarta scultura, *Gondoliere* [ill. 17], propone un equilibrio dinamico, una "x" slanciata dove un unico braccio plasticamente si allunga a creare un perfetto bilanciamento compositivo. Il pubblico e i giornali gridano allo scan-



Ill. 17 La scultura di Archipenko *Gondoliere* al Salon des Indépendants in una vignetta pubblicata su *Le Figaro* di Parigi, 5 marzo 1914, Alexander Archipenko Papers, Archives of American Art, New York.

dalo: il remo del gondoliere sembra (o forse è davvero?) un tubo da stufa, e i confronti con le sculture africane fatte di tubi ed oggetti d'uso comune abbondano. Ironia a parte, è il successo: Archipenko "si è messo in testa di rivoluzionare la scultura, dal triplo punto di vista della forma, della materia usata e del colore" (Puy 1914, 292).

L'ANTI-BOCCIONI

Nel frattempo Archipenko si trova suo malgrado invischiato nelle lotte interne dell'avanguardia italiana. Sono in molti a visitare il Salon parigino del 1914: Boccioni, Papini, Carrà, Soffici e il giovane pittore fiorentino Alberto Magnelli, che acquista per lo zio collezionista tre delle sculture di Archipenko: *Carrousel Pierrot*, *Boxers* e *Medrano II*. Forse questo acquisto sancisce una nuova alleanza tra arte italiana e francese? O è uno schiaffo ai tiepidi collezionisti parigini, che non sanno riconoscere l'innovazione neanche quando se la trovano sotto casa? O è in fin dei conti un attacco del gruppo riunito attorno alla rivista *Lacerba* contro Boccioni e la sua scultura? A parere di alcuni storici, l'arte di Archipenko, e non di Boccioni, influenza già a questa data le ricerche pittoriche del giovane Magnelli. Secondo Paolo Baldacci, ad esempio, oltre ai modelli della pittura cubista e alle opere che aveva acquistato a Parigi, Magnelli nel quadro *Uomo con cappello* (1914, ill. 15) si ispira alla testa dell'opera *Donna di fronte a uno specchio* (1914, ill. 10) (Baldacci 2017). Successivamente, nel 1958, Archipenko creerà la scultura *Testa* (ill. 16) che, come spiega nel suo libro *Fifty Creative Years*, deriva proprio da uno studio della testa di *Donna di fronte allo specchio* (Archipenko 1960, cat. n. 182-183). Sempre nel 1914, Archipenko viene invitato alla Mostra Libera Futurista Internazionale alla Galleria Sprovieri di Roma, e figura come "futurista russo" a fianco di Alexandra Exter, Nicolai Kulbin e Olga Rosanova. Ecco allora che Carrà scrive a Sprovieri il 24 marzo 1914 da Parigi per inviarli il titolo e il prezzo dei cinque disegni che Archipenko esporrà, e lo prega "di confermare a Longhi l'invio di alcune fotografie delle sculture di Archipenko, affinché egli prepari uno studio la cui pubblicazione verrà fatta da Prezzolini" (Zoppi 1980, 146). Longhi sta finendo proprio allora un saggio sulla scultura di Boccioni. Insomma: sembra che ad insaputa dello scultore ucraino il suo nome sia diventato un'arma polemica contro i futuristi



Ill. 19 Alexander Archipenko, *Due figure*, 1914, disegno. Illustrazione tratta dal periodico "Lacerba", II, n. 9, 1 Maggio 1914, p. 137.



Ill.20 Alexander Archipenko, *Carrousel Pierrot*, 1913, gesso dipinto, The Guggenheim Museum, New York.



Ill.21 Carlo Carrà, *L'ovale delle apparizioni*, 1918, olio su tela, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

(Versari 2008). *Lacerba* pubblica due disegni di Archipenko, in cui ogni ricordo di primitivismo è ormai superato. Sono lavori dalla linea essenziale, di forte dinamismo. [ill. 19 e scheda 10] I disegni in mostra da Sprovieri, probabilmente, non furono venduti,¹ ma le fotografie di cui parla Carrà per il libro di Longhi (mai realizzato) lasciarono in Italia ben più di una traccia.

ARCHIPENKO COSTRUTTORE

Durante la prima guerra mondiale Carrà si allontana definitivamente dal Futurismo e incomincia a riflettere sul valore della pittura e della tradizione italiana, in uno scambio di amicizia e di idee con Giorgio De Chirico e Alberto Savinio. È l'inizio della Pittura Metafisica. Molti, in quegli anni, tornano alla figura umana, ma alcuni lo fanno abbandonando ogni ambizione antropocentrica. Per De Chirico bisogna "Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, di curiosi giocattoli variopinti [...] Vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua qualità di cosa" (De Chirico 1979, 98 e 103). Per Carrà l'artista costruisce un mondo ulteriore, un circo meraviglioso, come dice Soffici, ma che rivela anche l'artificialità di fare arte in una realtà già piena di oggetti e presenze. L'arte è un doppio che deve in qualche modo mostrare le cuciture, i chiodi e gli assemblaggi del proprio essere fatto da mano umana. Archipenko gli scrive. Forse gli manda alcune fotografie delle sue

opere. Forse Carrà ha con sé le fotografie che nel 1914 doveva mandare a Longhi. Ha a disposizione le opere in casa di Magnelli, ma si sofferma soprattutto su quella prima giocoliera, *Medrano I*, che conosciamo solo in fotografia, quell'opera perduta e in qualche modo "sbaigliata", che rivaleggiava troppo con la realtà. Ed ecco, ed è una scoperta che ho presentato nel 2005, una serie di disegni che la ripropongono, la posa ieratica dell'inginocchiata, affiancata ad un piccolo putto, o un angelo (Versari 2008) [ill. 8]. Ma è lei: con le sue giunture rotonde, la piattaforma quadrata, il corpetto triangolare. Il corpetto a festoni colorati di *Carrousel Pierrot* ritorna poi in un capolavoro metafisico come *L'Ovale delle apparizioni* (Versari 2008; Rovati 2010) [ill. 20,21]. Partono da qui altre citazioni della stessa posa di *Medrano I* che anche Giorgio De Chirico fa propria in lavori famosi (Baldacci 2015). [ill. 23]

La scultopittura di Archipenko lo rende artista "costruttore" per eccellenza, nume tutelare dell'arte metafisica. Nel



Ill. 22 Copertina del saggio di Maurice Raynal, *A. Archipenko. Avec 32 reproductions en phototypie*. Éditions de "Valori Plastici", Roma, 1923.



Ill. 23 Giorgio de Chirico, *Il Ritornante*, 1918, olio su tela, Centre Pompidou, Parigi



III.24 Carlo Carrà, *Penelope*, 1917, olio su tela, collezione privata.



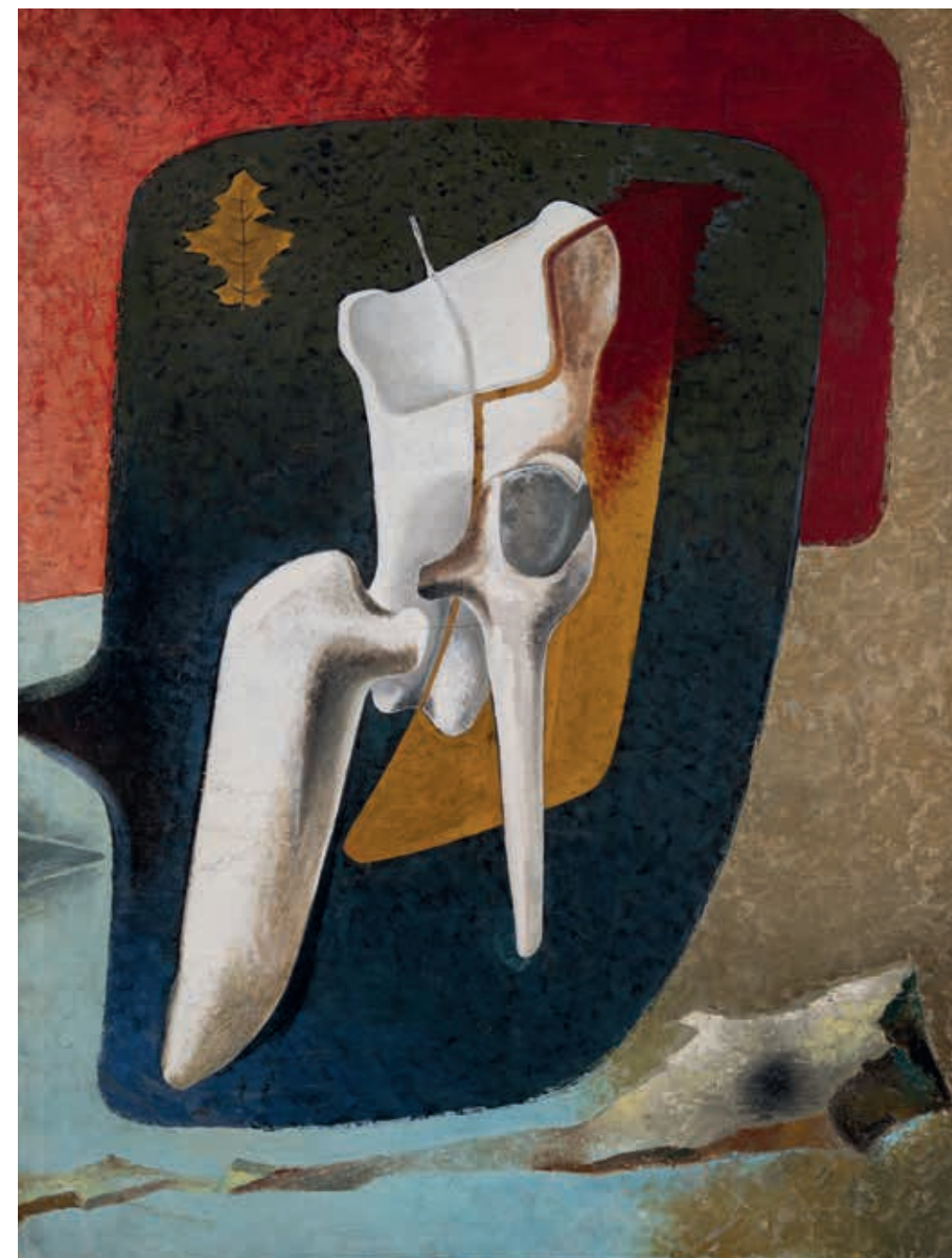
III.25 Alexander Archipenko, *Titolo sconosciuto (Donna I)*, 1922, acquarello su carta, Museum of Fine Arts, Houston.

frattempo lo stesso Archipenko ritorna su *Medrano*. In un bellissimo disegno inedito a colori, creato in questi anni, la scultura, con i suoi arti assemblati, è circondata dal morbido profilo di un corpo femminile, in linea con le sue ricerche più recenti. [scheda 3: disegno Medrano. *Figura cubista*]. Si è trasferito a Berlino e da lì conosce il grande successo della nuova corrente artistica italiana che spopola in Germania. Con la grazia che gli è tipica, Archipenko inserisce un omaggio, una piccola citazione metafisica in uno dei suoi disegni del 1922: è una squadra, uno dei simboli dell'artista metafisico, che ne "ossessionarono e ossessionano la mente". [De Chirico 1979, 137] [ill. 24 e 25]. La rivista della metafisica, "Valori Plastici", gli dedica articoli elogiativi e pubblica una monografia a lui dedicata da Maurice Raynal [ill. 22]. Lui per contro la loda fin dai primi numeri nelle sue lettere (Tuijtin 2003, 110). Si lega d'amicizia con la moglie dell'editore Mario Broglio, Edita, che scrive: "[Archipenko] tenta di stabilire nuovi paradigmi formali. Con passi da sette leghe egli attraversa i paesi e i tempi, rievocando nelle colonne e nelle immagini l'artefice [per eccellenza] e [...] strappato il segreto alla stessa geometria, s'accosta alla figura umana, scrutandone la funzione anziché la forma" (Walterowna Zur-Muehlen 1921, 22).

VENEZIA E LA NUOVA ALLEANZA CON I FUTURISTI

Alla fine della guerra, Archipenko non è solo *l'artefice costruttore metafisico*: diviene anche il riferimento formale per una generazione di artisti che non vogliono credere al tramonto dell'avanguardia. Primo fra tutti, in Italia, Enrico Prampolini, che pubblica nella sua nuova rivista "Noi" l'unica fotografia che ci rimane di *Medrano I*. Ma anche Depero e Balla riflettono sulle sue costruzioni, in un'epoca che Longhi, questa volta disapprovando, definisce di "generale mecanomorfismo" [Longhi 1919] [ill. 27, 28]. Mentre la Rivoluzione taglia i rapporti degli artisti russi con l'Occidente, la Biennale di Venezia riapre e sceglie di invitare proprio Archipenko per una personale con ben 87 opere nei dismessi padiglioni della Russia. È la grande affermazione internazionale. La stampa veneziana non lesina ironia di fronte alla scultopittura di Archipenko, e la critica l'accusa sia di "futurismo" che di "gabinetto ortopedico" (metafisico) (Sapori 1920, 11), ma il suo nome diviene d'ora in poi, ironicamente o meno, il primo sulla bocca di chiunque voglia parlare di scultura d'avanguardia. I Futuristi italiani protestano: ancora una volta in Italia si celebrano i modernisti stranieri invece di quelli di casa propria! È una polemica che continua per tutti gli anni venti e cementa l'idea che Archipenko sia proprio un "futurista": arriva anche tra le righe di un manifesto realizzato proprio all'indomani della Marcia su Roma: *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al Governo Fascista* (Marinetti 1923, 1).

La polemica paga: qualcosa si muove per Prampolini e i futuristi; dietro le quinte l'alleanza con Archipenko si ristabilisce alla Mostra Internazionale a Ginevra nel 1920 e non viene più meno. Tramite Archipenko, Prampolini diviene corrispondente del gruppo artistico della Section d'Or e



Ill.26 Enrico Prampolini, *Apparizioni Biologiche*, 1935, olio su tavola.



Ill.27 Fortunato Depero, *Ingranaggi di Guerra*, 1923-26, olio su tela.



Ill.28 Fortunato Depero, *Tarantella*, 1918, tarsie di stoffe colorate.



Ill. 29 Copertina del periodico "Der Futurismus" (Berlino), II, n. 7-8, novembre-dicembre 1922, con la riproduzione di Donna di Archipenko.

ne organizza la mostra a Roma. Li lega una questione centrale per l'arte dell'epoca: la volontà per l'avanguardia di continuare a relazionarsi con il mondo e il corpo umano, trovandone equivalenti plastici, in polemica con le tendenze geometriche del Costruttivismo [ill. 26]. Questa riflessione sul corpo umano, portata avanti da artisti come Diulgheroff, Fillia, e dallo stesso Prampolini, non disdegna di riprendere anche pose classiche come quelle della Venere anadiomene o della Venere di Urbino, alla luce di una nuova sensibilità materica e coloristica [ill. 32]. A Berlino, dove risiede all'inizio degli anni venti, Archipenko è uno degli artisti di punta della Casa Internazionale degli Artisti diretta da Ruggero Vasari che lo promuove in ogni modo: organizza la vendita in Italia (attraverso Prampolini) della monografia di lusso che Hans Hildebrandt gli ha dedicato



Ill. 30 Luciano Baldessari, Allestimento per la Mostra della Seta a Villa Olmo, Como, 1927, Archivio del Novecento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

e lo pubblicizza in una serie di cartoline di artisti d'avanguardia e sulla sua rivista tedesca *Der Futurismus* (Versari 2008; 2011). [ill. 29]. Chiunque abbia studiato gli archivi futuristi sa che la cartolina con la scultopittura *Donna* (1920), di Archipenko, è quella che i futuristi si scambiano di più negli anni Venti. Persino il giovane Ivo Pannaggi acquista a Berlino un disegno di Archipenko presso la famosa galleria Der Sturm. [scheda 8]

IL CANONE MODERNISTA IN SCULTURA E LA NUOVA GENERAZIONE

C'è una ragione per questo successo: più di Boccioni, che muore nel 1916 e la cui esperienza con la scultura fu dunque di breve durata, Archipenko mostra agli artisti giovani d'Italia che è possibile, in pieno ritorno all'ordine Novecentista, essere ancora scultore e artista di avanguardia allo stesso tempo. Un'avanguardia che non disdegna di legarsi alle arti applicate e al design, come dimostra il successo dell'allestimento di Luciano Baldessari, che a Berlino aveva lavorato a lungo, per la Mostra della Seta a Como del 1927. Baldessari si ricorda di una serie di manichini innovativi realizzati a Berlino; manda un amico ad acquistarli per la sua mostra. Sono bellissimi: metallici, snodabili, eleganti.² Brillano nelle stanze completamente ricoperte di sete colorate, dal soffitto al pavimento. Tutta la stampa grida al miracolo e, memore della mostra di Venezia, celebra Baldessari ed Archipenko insieme, innovatori dell'arte espositiva. Anche Margherita Sarfatti si unisce al coro (Cannistraro 1993, 324). C'è solo un problema: a ben guardare le fotografie, ci si accorge che i manichini sono in realtà di Rudolf Belling.³ Archipenko ha lasciato Berlino per New York nel 1923, ma è la sua fama di scultore radicale ed innovativo per antonomasia ad aver tratto tutti in inganno [ill. 30].

Proprio negli anni Venti la scultura futurista rinasce, e lo fa a partire soprattutto da Archipenko. È una linea critica che riprende la figura umana in un'ottica apertamente anti-Novecentista, e che scandisce il percorso del Futurismo dagli anni Venti ai Trenta. Facciamo un gioco di associazioni, e prendiamo solo cinque opere (ma potrebbero essere molte di più) del torinese Mino Rosso: ecco *Giocatori di palla ovale* (1930) dai piani pieni e curvi e con le testine tondeggianti di *Figura drappeggiata* [scheda 1]; *Corridori al traguardo* (1930) [ill. 31] e



Ill. 31 Mino Rosso, *Corridori al traguardo*, 1930, bronzo, collezione privata.

Motociclista (1931), dalle linee dinamiche e solidificate di *Boxers* [scheda 2]; *Sciatrice* (1927) e *Manichino* (1927) entrambi cugini di primo grado del *Gondoliere* [ill. 17]. E possiamo continuare il gioco anche con le forme plastiche di Tahyaht (*Violinista*, 1927) [ill. 33], le latte ricurve e i bassorilievi metallici di Regina (*L'amante dell'aviatore*, 1935; *Piccola italiana*, 1934-35), e i tentativi di Franco Costa. È un fondersi di percorsi, come riconosce già nel 1927 un critico ben lungi dal futurismo, Alfredo Melani: "Una stella di primo splendore, Alessandro Archipenko colla scultura-pittura, le donne allo specchio, sedute, in piedi, sdraiate, curve... pochi lo presero sul serio; ma il suo programma non sarà rigettato in blocco e può confondersi al Futurismo di marca italiana, intransigente vulcanico catastrofico" (Melani 1927, 140). Si tratta di un percorso comune di ricerca che è ancora tutto da sondare, e che porta la scultura italiana a confrontarsi con lo scultore ucraino ancora negli anni Cinquanta.

A distanza di molti anni, Archipenko ottiene una seconda personale in Italia, nel 1963 a Roma e Milano, e chiede all'amico Gino Severini di scrivere una nota per il catalogo. Severini ha ben presente il percorso di Archipenko, e sottolinea che l'amico "è stato sempre fedele a questo modo di concepire l'opera [...] legato all'esistenza delle cose" (Severini 1963, 14). Archipenko ha scelto di tornare sullo stesso soggetto, la stessa posa, lo stesso motivo: facendo, disfacendo e rifacendo un catalogo monumentale di corpi che si riflettono come in un gioco di specchi giù per i decenni, fino alla fine della sua vita. Ed è proprio con questa sua coerenza testarda, questo continuo lavoro che scompone e ricompone, adatta e rinnova la figura umana, che Archipenko ha voluto contrapporsi a quel venir meno del senso e del rapporto col mondo che ha travagliato tanta parte dell'arte del Novecento.

1 Il 18 maggio 1914 Archipenko scrive a Sprovieri per farseli rimandare (Zoppi 1980, 147).

2 Ringrazio l'architetto Zita Mosca Baldessari per la precisazione sul mancato acquisto diretto da parte di Baldessari a Berlino, in contrasto con quanto riportato erroneamente dalla bibliografia sulla mostra.

3 Ringrazio il Dott. Wolfgang Knapp del Mannequin Museum (Mannheim), che concorre con la mia ipotesi di attribuzione a Belling.



Ill. 32 Luigi Colombo (Fillia), *Figura nello spazio* 1930, olio su tela.



Ill. 33 Thayaht, *Violinista*, 1927, alluminio,
Massimo & Sonia Cirulli Archive.

NOTA AL CATALOGO

Nel corso della sua carriera, Archipenko spesso riprese in mano le opere che aveva realizzato in anni precedenti. Sulla base di informazioni d'archivio, la data delle opere esposte può includere due o più anni, con riferimento sia alla data in cui l'opera fu concepita che a quella della sua successiva realizzazione in una o più versioni differenti.

I titoli indicati sono quelli ufficiali, assegnati da Archipenko o pubblicati mentre era ancora in vita. Se non esiste un titolo ufficiale, le opere sono indicate con l'espressione "Titolo sconosciuto", seguita da un secondo titolo descrittivo tra parentesi.

Le informazioni relative alla provenienza e alla documentazione delle sculture dell'artista sono riportate nel catalogo ragionato pubblicato dalla Fondazione Archipenko e accessibile online all'indirizzo: <http://www.archipenko.org>.

Il catalogo ragionato delle opere bidimensionali di Archipenko è in preparazione.



SCHEDE

Maria Elena Versari

Scheda 1

Alexander Archipenko

Figura drappeggiata (Draped Woman)

iscrizione: "Archipenko A"

bronzo

55,9 x 31,8 x 32,4 cm

opera eseguita nel 1911-1957

edizione in bronzo 1968

Figura drappeggiata è una delle più famose opere di Archipenko e una delle più importanti nella storia della scultura moderna. Con questo lavoro Archipenko riunisce la scomposizione per piani cubista al dinamismo, creando un'opera a tutto tondo. In *Testa di Fernande* (1909), la trasposizione in scultura di un suo ritratto ad olio, Picasso aveva risolto la pettinatura della donna in una serie di elementi ovoidali, scavando i lineamenti del viso in piani circolari intagliati, e creando una superficie ruvida e non uniforme. Archipenko, invece, segue il metodo opposto: utilizza sezioni di piani curvi, dalla superficie perfettamente liscia, che si rincorrono circolarmente attorno al corpo della giovane incinta. La posa del braccio destro, allungato a formare una *elle*, crea un contrasto elegante con il grosso ginocchio sferico. Il braccio sinistro è eliminato per non nuocere al nuovo bilanciamento visivo delle forme. L'opera influenzò, tra gli altri, Boccioni nella sua ricerca di dinamismo da applicare alla scultura, portandolo alla concezione di *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912-13). Archipenko riprese quest'opera nel 1957, creando un nuovo modello per successive edizioni.



Scheda 2

Alexander Archipenko,

Pugili (Boxers)

iscrizione: "Archipenko 1914 7/8"

bronzo

59,7 x 41,9 x 40,6 cm

opera concepita nel 1913-1914

edizione in bronzo 1964

Archipenko espone *Pugili (Boxers)*, conosciuto anche come *La Boxe*, al Salon des Indépendants nella primavera del 1914. L'opera, un gesso colorato di nero, viene acquistata dal giovane pittore Alberto Magnelli per la collezione dello zio Alessandro. Si tratta di uno dei lavori più noti dell'artista e tra i più significativamente influenzati dal Futurismo. Allontanati i tentativi di stilizzazione delle pose che avevano caratterizzato i suoi lavori dedicati alla danza nel 1913, con *Pugili*, Archipenko si avvicina notevolmente al dinamismo di Boccioni. I due corpi maschili diventano puri coni energetici interconnessi nella lotta. Il gesso originale rimase per diversi anni nella collezione Magnelli per poi entrare in quella della moglie dell'artista d'avanguardia olandese Theo Van Doesburg, Nelly. Nelly lo vendette successivamente nel 1956 al Guggenheim Museum di New York, dove si trova tuttora. Intorno al 1918, Archipenko lasciò un secondo gesso di *Pugili* presso alcuni amici in Francia. Nel 1936, ne espose una versione in terracotta alla famosa mostra *Cubism and Abstract Art* del Museum of Modern Art di New York (1935, ora alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia). Infine, nel 1960, Archipenko riottenne il gesso lasciato in Francia e a partire da questo creò una edizione dell'opera in bronzo, portata a termine dagli eredi (1961-67). I bronzi di questa edizione sono conservati nelle maggiori collezioni europee e americane.



Scheda 3

Alexander Archipenko,

Figura seduta (Seated Figure)

iscrizione: "Archipenko 1913 5/6F"

bronzo

46 x 19,2 x 13,7 cm

concepita 1913/1954

edizione in bronzo realizzata nel 1970

Quest'opera in bronzo, realizzata negli anni Cinquanta, rimanda direttamente agli esperimenti multimaterici degli anni 1912-13, ed in particolare a *Medrano I*. A differenza di Picasso e Boccioni, che si rivolgono alla scultura partendo dalla pittura, per *Medrano* Archipenko aveva iniziato a lavorare proprio in 3 dimensioni, da scultore qual era. Aveva ripreso un motivo che era stato portato al successo a Parigi da Wilhelm Lehmbruck con *L'inginocchiata* (1911), e che lui stesso aveva studiato intorno a quell'anno (*Figura inginocchiata*, ill. 22). Rispetto a *Medrano I*, *Figura seduta* mantiene lo slancio della gamba anteriore e risolve il problema compositivo della gamba posteriore (in *Medrano I* il femore di legno era illogicamente piantato verticalmente nel mezzo del polpaccio) in una elegante forma circolare. L'alternanza tra linee dritte e curve ritorna nel motivo delle spalle, quasi un grande collare sul busto slanciato, e nel capo, reso qui in forma concava, con quell'inversione tra pieni e vuoti che è uno dei procedimenti più famosi di Archipenko (vedi anche la scheda n. 6 per *L'homme qui marche*).



Alexander Archipenko
Titolo sconosciuto [*Medrano, Cubist Figure*],
circa 1915-1920, tecnica mista su carta, collezione Harel e Shai Sholovitz.



Scheda 4

Alexander Archipenko

Titolo Sconosciuto (Movimento)

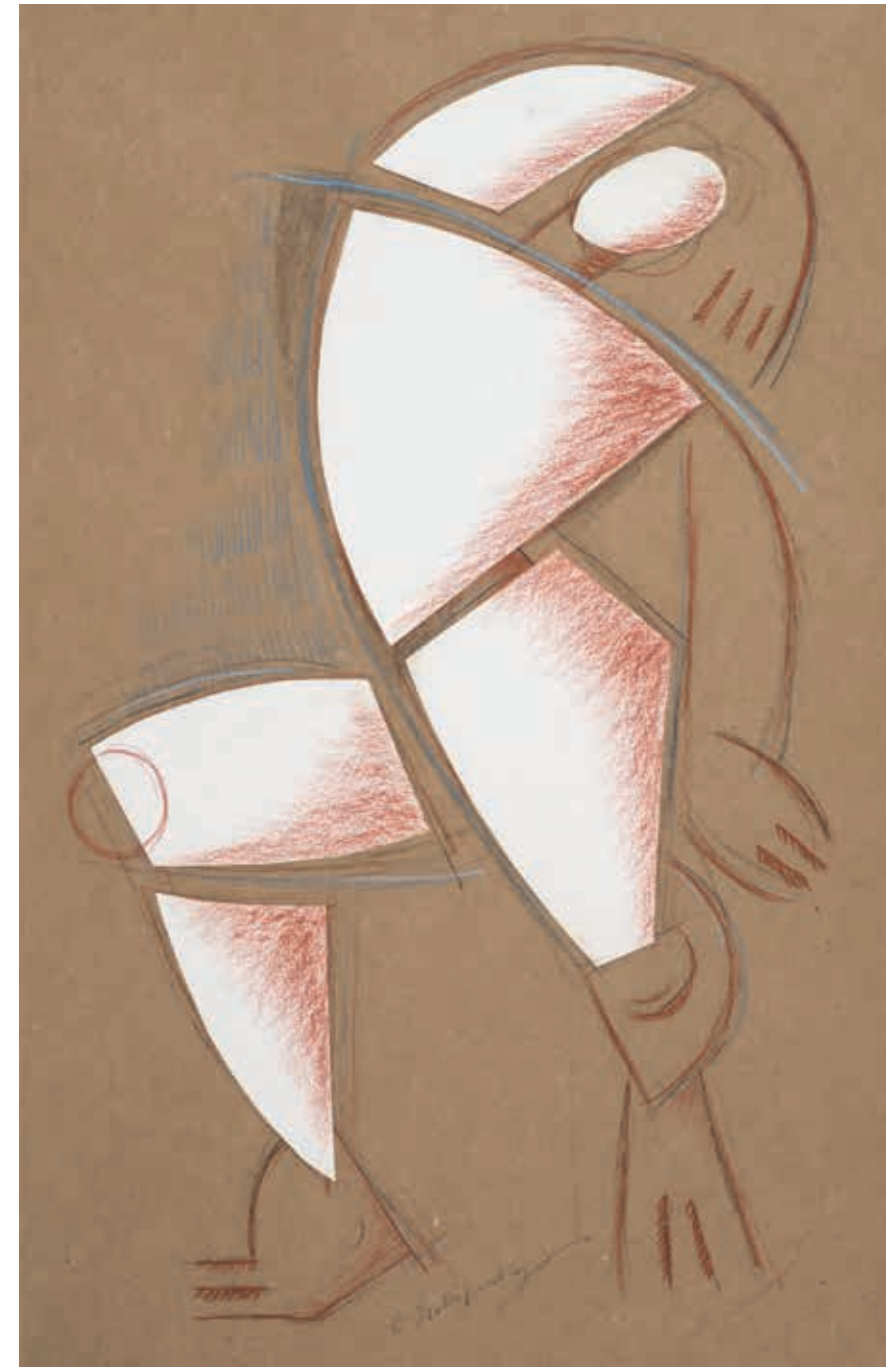
firmato: "Archipenko"

collage, pastello e matita su carta marrone

54,5 x 35,5 cm

1913 circa

Uno dei rari collages di Archipenko, questo lavoro è da mettere in relazione con i coevi collages del MOMA e del Philadelphia Museum of Art (entrambi intitolati *Figura in movimento*, 1913). Come questi, il lavoro è giocato su di una gamma limitatissima di colori: il bianco degli elementi curvi incollati, le ombreggiature rosse, la sottolineatura blu dei contorni dinamici. Si tratta di un'armonia coloristica che Archipenko manterrà anche nei suoi lavori successivi a tre dimensioni, come in *Figura seduta* (scheda 3). Archipenko utilizza nel 1913 la tecnica del collage, per lui nuova e messa a punto da Picasso e Braque solo l'anno precedente, applicandola alle soluzioni figurative che studia in quel periodo per le sue sculture. Ecco allora che questo lavoro rivela il precedente di *Figura inginocchiata* (1910) [ill. 22], che a sua volta riprende la classica posa del braccio della Venere Anadiomene, ma inserisce anche alcuni elementi appena concepiti in quei mesi, come il piede destro a tronco di cono e il particolare delle giunture sferiche, che troviamo in *Medrano I* e *Medrano II*. La posa sembra, in particolare, identificare un momento di passaggio tra la prima e la seconda versione di *Medrano*: la gamba sinistra, vista frontalmente, si riduce a un elemento verticale mentre la torsione del bacino e della gamba piegata, vista di profilo, rivela già il parziale appiattimento bidimensionale di *Medrano II*. In questo senso gli studi a collage di Archipenko del 1913 mostrano il suo progressivo interesse per il piano bidimensionale e il procedere concettuale che porterà di lì a poco alla sculto-pittura.



Scheda 5

Alexander Archipenko,

Titolo sconosciuto (Figura danzante)

firmata: "Archipenko"

pastello a cera, gesso colorato e matita su carta

41 x 32 cm

1914 circa

A partire dal 1914, Archipenko riprende diverse sue composizioni precedenti, rivisitandone la struttura alla luce della sculto-pittura. Questo disegno rinvia ad una famosa opera del 1912, *Scena familiare (Family Life)*, esposta all'Armory Show nel 1913. La costruzione globulosa del 1912 lascia qui spazio a un assemblaggio di semi-coni, tronchi di coni e superfici curve, attentamente evidenziati dal colore. Per il suo aspetto meccanico, l'opera può essere messa in relazione ai coevi lavori di Fernand Léger, con il quale Archipenko era in quegli anni legato da grande amicizia.



Scheda 6

Alexander Archipenko

L'uomo che cammina (L'homme qui marche/ Walking Man),

iscrizione: "l'homme qui marche / Archipenko Nice 1914"

inchiostro e matita colorata su carta

41 x 33,3 cm

1914-1955 circa

Il disegno, datato da Archipenko al 1914, esiste in diverse versioni. Una versione molto simile a questa è pubblicata nella monografia dedicata ad Archipenko dallo studioso tedesco Hans Hildebrandt nel 1923 mentre una a inchiostro, ma non colorata, venne inviata in regalo da Archipenko all'artista d'avanguardia olandese Theo van Doesburg intorno al 1917 (Kröller-Müller Museum, Otterlo). Archipenko concepisce *L'homme qui marche* intorno al 1914, come una risposta scultorea alle *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni, opera esposta a Parigi l'anno precedente. Il titolo deriva dalla famosa statua acefala di Auguste Rodin, *L'homme qui marche*, a cui lo stesso Boccioni si era ispirato. Lo studio muscolare di Rodin, così come l'analisi dinamica di Boccioni, lasciano qui spazio ad una ricostruzione del corpo umano attraverso un accavallarsi di cilindri, piani piatti e solidi geometrici che mettono il disegno in relazione alle ricerche di sculto-pittura del 1914-20.



Scheda 7

Alexander Archipenko

Figura (Figure)

firma e data: "Archipenko 1917"

pittura, legno

68,5 x 52 cm

1917-1921/1950s

Quest'opera, realizzata probabilmente negli anni Cinquanta, riprende lo studio delle sculto-pitture degli anni dieci in un'analisi coloristica molto raffinata. L'inquadratura della figura femminile ricorda l'impianto delle ballerine di Severini, scandito però dagli ampi piani colorati degli arti e dello sfondo. L'impianto del busto, con il petto indicato da una ellisse orizzontale, si ritrova già in *Camminando* (1912-1918), *Donna seduta* del 1915, *Donna in piedi* del Kunstmuseum di Berna (1919 circa). Il rapporto tra figura e sfondo ricorda la *Donna in piedi* (1920) della Phillips Collection di Washington, ma il rapporto tra i colori e il dinamismo delle forme danno a quest'opera un effetto molto più vivace. L'impianto coloristico, inoltre, riprende quello della gouache del Norton Simon Museum, datata 1917, che Archipenko dona all'importante collezionista e sostenitrice dell'arte moderna Galka Scheyer all'indomani del suo arrivo in America.



Scheda 8

Alexander Archipenko

Titolo sconosciuto (Camminando)

firmato: "Archipenko"; iscrizione sul retro: "Archipenko n. 8"
matita e gesso bianco su carta senza segni di vergatura di colore grigio
57 x 47 cm
1919 circa

Questo disegno rappresenta un perfetto esempio del ritorno di Archipenko allo studio del nudo e nei disegni e nelle litografie realizzati tra il 1919 e il 1922. In una lettera del 1921 a Prampolini scrive che lavora a "dei nudi larghi, costruttivi" (Prampolini 1992, 49). Questo lavoro riprende il motivo già studiato da Archipenko a partire dal 1914 con *L'homme qui marche* [scheda 6]. Rispetto a quell'esempio, questo disegno mostra una ripresa dell'analisi della muscolatura e delle curve del corpo, in un'ottica tuttavia di schematizzazione lineare. Dettagli realistici (i lineamenti del volto, le mani e i piedi) si mescolano alla piena stilizzazione della posa, strutturata attorno a una serie di linee rette. Si riconoscono le linee ondulate dei capelli e i seni rotondi di una donna. Il disegno potrebbe essere parte di una coppia, un uomo e una donna, rappresentati specularmente: l'uno rivolto a sinistra, l'altra rivolta a destra. Il secondo disegno, a quanto pare proveniente dalla collezione dell'artista futurista Ivo Pannaggi, è apparso ad un'asta diversi anni fa. Entrambi i disegni devono essere stati creati tra 1919 e 1921, e vennero probabilmente entrambi esposti alla galleria Der Sturm a Berlino, dove Pannaggi acquistò la versione maschile.



Alexander Archipenko
L'uomo che cammina (L'homme qui marche),
1919 circa, matita su carta,
Collezione privata, immagine: Sotheby's Londra.



Scheda 9

Alexander Archipenko

Torso nello spazio (Torso in Space)

iscrizione: "Archipenko"

alluminio

27,9 x 56,5 x 14,6 cm (inclusa la base)

16,5 x 56,5 x 14,5 cm (esclusa la base)

opera concepita nel 1935-36/46

edizione in alluminio realizzata nel 1958

Quest'opera dimostra la capacità di Archipenko di rivisitare le forme e le pose codificate dalla tradizione artistica per elevarle a nuovi significati pienamente moderni. Il corpo femminile allungato, che richiama precedenti illustri da Tiziano a Manet, riprende nello specifico la posa della *Venere addormentata* di Giorgione a Dresda, con il braccio destro alzato. Archipenko, secondo la consuetudine novecentesca inaugurata da Rodin, elimina le braccia per concentrarsi sulla linea sinuosa creata dal busto e dalle gambe. Tuttavia la scelta di riprendere il modello giorgionesco gli permette di suggerire una leggera torsione al busto, tramite il contrasto visivo tra il seno sinistro e il rilievo dell'arco della spalla destra. Questo elemento permette all'insieme di creare un effetto dinamico e non puramente bidimensionale. Archipenko concepì quest'opera tra il 1935 e il 1936, creandone versioni in materiali e colori diversi. La presente edizione, una delle più spettacolari, venne realizzata in alluminio, il materiale moderno per eccellenza, nel 1958 e pone Archipenko in dialogo con la scultura futurista italiana, che aveva fatto proprio questo materiale nei decenni precedenti.



Scheda 10

Alexander Archipenko

Forma su sfondo blu (Form on a Blue Background)

firmata: "Archipenko 1913-1962"

gouache e matita colorata su carta blu

82,9 x 68,6 cm

opera concepita nel 1913

realizzata nel 1962

Nel 1962, in occasione della sua personale a Roma, Archipenko riprende uno dei suoi disegni in bianco e nero che la rivista *Lacerba* aveva pubblicato nel 1914, creando una bellissima gouache colorata. È un omaggio alla sua amicizia con i futuristi di allora. Il disegno riprende la posa in avanti di *Carrousel Pierrot*, e sembra suggerire un ulteriore esperimento: un corpo creato con fogli di latta ricurvi. Questa è una soluzione che Archipenko sviluppa nelle sculture di quegli anni, creando figure con un nastro di metallo ripiegato sinuosamente su se stesso. Avranno una influenza notevole sugli artisti degli anni Venti e Trenta, interessati alla plasticità del metallo.



Scheda 11

Alexander Archipenko

Donna in piedi e natura morta

firmato e datato "Archipenko./19"

cartapesta, pittura, legno

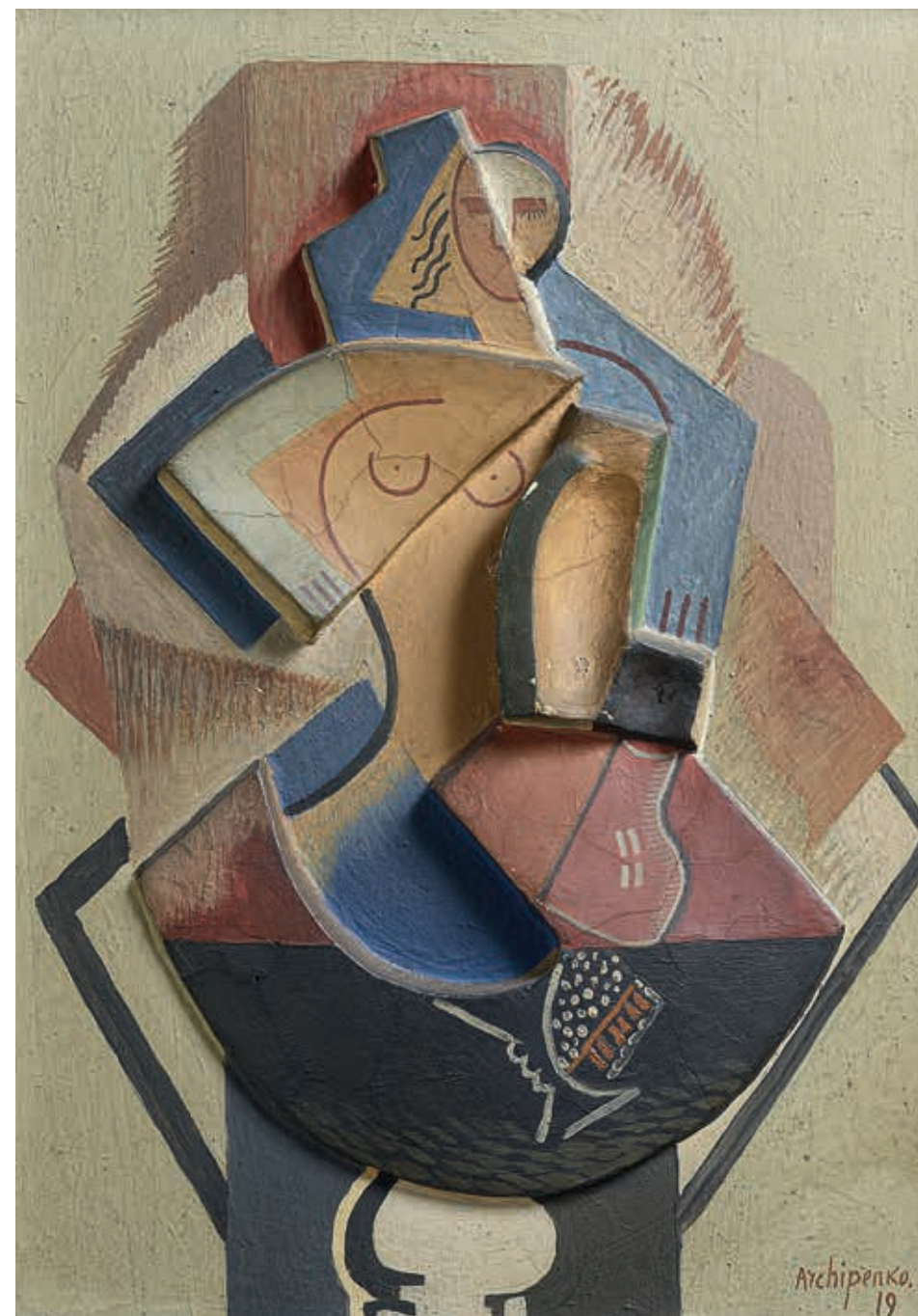
40,6 x 30,5 cm

1919

Quest'opera è uno degli esempi più interessanti, e misteriosi, della pratica tipica di Archipenko di ritornare sui suoi lavori. In questo caso si tratta di una vera e propria ridipintura, che interessa alcune sezioni della parte superiore dell'opera. Le ragioni di questa decisione da parte dell'artista sono ancora da appurare.

La sculto-pittura, nel suo stato originario, era stata riprodotta già nel 1923, nella monografia dedicata ad Archipenko dallo studioso tedesco Hans Hildebrandt. In quello stesso anno, era stata tra le opere scelte da Karel Teige per la mostra organizzata dal gruppo di avanguardia ceco Devetsil a Praga. Si può infatti riconoscere in una fotografia scattata a quella mostra. In origine, Archipenko aveva dipinto i lineamenti della donna solo sul semicerchio a destra, mentre l'elemento triangolare a sinistra conteneva solo alcuni tratti ondulati, a suggerire la capigliatura. Oltre a mutare l'aspetto della testa, Archipenko riprese anche alcuni dettagli del petto e delle braccia.

Se è vero che Archipenko si è generalmente dedicato alla rappresentazione del corpo umano, tra il 1916 e il 1920 ha creato anche una serie di nature morte in sculto-pittura. Quest'opera, in particolare, riconcettualizza i primi assemblages di Archipenko (che in genere includevano sia una figura umana che lo spazio ad essa circostante), traducendoli sul piano bidimensionale della sculto-pittura. La parte inferiore è caratterizzata dall'applicazione di puntini bianchi sulla superficie, una tecnica utilizzata negli anni Dieci da diversi artisti tra cui Picasso, Severini e Survage. Il tema, una donna presso un tavolo, e il modo in cui il tavolo è reso spazialmente, riflettono una ricerca comune, intorno al 1919, ai più importanti pittori cubisti. La scelta dei colori, organizzata sul contrasto tra il rosa, l'arancio, il blu e il nero, crea un contrasto particolarmente sottile ed armonioso con la elaborata struttura visiva dei piani.





ENGLISH TEXTS

translated by Richard Shane Agin

FROM ARTIST'S ESTATE TO ARTIST'S FOUNDATION

Most artists want a museum dedicated to their life's work. Alexander Archipenko wanted that as well. When I married Archipenko it was 1960. He died in 1964 when I was 27 years old. As he prepared his will we both wanted the same thing – to have his work remain part of art history. We were aware that I could not develop a dedicated museum, but I suggested a search for a non-profit museum to hold his plasters. He suggested that it be a German Museum, for it was Germany that exhibited his work when he was a young artist living in Paris. In the end, the Saarlandmuseum in Saarbrücken qualified and was chosen by the estate to protect all the original plasters. Prior to the gifting, the estate made and held an edition of working plasters to complete the bronze editions. In 1967 I donated many of Archipenko's personal papers to the Smithsonian Archive of American Art for safekeeping. My purpose was always to preserve and enhance his legacy of creativity through the exhibition of his work and philosophy.

In 2001, the Archipenko Foundation was formed, with family members acting as the Board of Directors. It is housed in Bearsville, New York in the same building that Archipenko constructed in a stone quarry to serve as his summer art school. Works that are part of the Foundation or owned by the family are appropriately warehoused elsewhere when not on public exhibition. I continue to supervise the completion of posthumous editions in bronze. Sales from these editions contribute to the Foundation's programs. However, the main purpose of the Foundation has always been the steady development of the Catalogue Raisonné of Archipenko's work and, to that end we employ a professional art historian and curator on site. Presently, the sculpture catalogue raisonné is available on-line. It is easy to imagine that Archipenko would have been an enthusiastic internet user.

In 1963, some forty years after his prestigious show at the Venice Biennale he prepared his own retrospective for the Ente Premi Roma. For it, he prepared many placards, helping elucidate his long international art history; a precursor to his catalogue raisonné. This activity was a continuation of his self-published book *Fifty Creative Years*. In this way, Archipenko curated his own retrospective for Rome.

The exhibition was held at the Palazzo Barberini in Rome, and was followed by a smaller one in Milan at the Centro Culturale San Fedele. It was my great pleasure to be present in Rome for that inaugural event. I remember how the enthusiastic appreciation of his work was extremely gratifying. After the Rome opening, in Alexander's imagination, Venice had called again. With me as his companion, he wanted to return as part of a voyage back in time and he suggested that we take a trip to Venice.

Alexander had honored Venice with a sculpture called *Gondolier*. As we crossed over the water, he made it all sound thrilling, the experience of being an artist hero. That memory had remained neatly imbedded in his psyche to be brought forth whenever needed.

Like water, the art world flows naturally but unpredictably. At different times, Alexander found himself moving with the current, swimming against it, or treading water. The passages were sometimes rocky, other times smooth, often fast. I am grateful that again, almost 60 years later, Archipenko's works return to Italy with an exhibition specifically organized to study and celebrate his life's achievements as a sculptor and an artist, his influence in Italy and his role within the canon of modern art. I hope that the Italian public will welcome his work today with the same fondness that he felt when he remembered Italy and his friendly exchanges with the gondoliers on the waters of Venice.

Frances Archipenko Gray
President, Alexander Archipenko Foundation

ARCHIPENKO IN ITALY, BETWEEN FUTURISM AND METAPHYSICAL ART

Maria Elena Versari

FORM AND FIGURE

In an essay from 1916-18, Ardengo Soffici wondered what the true nature of the modern artist might be. As much as people have insisted on seeing him as an apostle, a teacher of humanity, the real artist instead resembles a juggler or a clown: "The clown is, par excellence, a revelation of freedom, a discoverer of the new [...] [he] creates for himself an alternative world made entirely of wonders" (Soffici 1920, 53). This absolute freedom to create nonetheless has a dark side - it reveals that the universe does not possess any meaning in itself and that, as the philosopher Giorgio Agamben has suggested, "the basis of the work of art is, in fact, no longer found in the unity between the artist's subjectivity and the work's content, as it had been when the artist identified directly with the faith and conceptions of his world (Agamben 2005, 71). Art becomes *absolute making*, the unmitigated choice of the artist; it refuses to serve an external truth through which it would be revealed.

Of all the sculptors, and perhaps even of all the truly great artists of the 20th century, it is Alexander Archipenko who seems to have reflected the most on this shift in the meaning and making of art. This becomes evident when we turn our attention precisely to those aspects of his work that, over the years, have raised the most doubts and, at times, even a type of discomfort among his modernist friends and critics. First and foremost, there was the obstinate and even slightly provocative choice on the part of one of the fathers of the avant-garde to sculpt, in sixty years of career, almost exclusively human figures. And from the human figure, he never strayed [ill. 1,2,3]. "I conceive my creative art as a recombining of diverse impulses and reactions which originate new expressions. This is evident not only in my individual works, but also in my work as a whole," he explained (Archipenko 1960, 20). It is perhaps because of this elegant reticence to transgress the boundaries of the human image and this search for an archetypal idea of sculpture, which might become a new operational standard, that Archipenko found Italy to be so particularly open to his art. His reception there corresponded to the stages of internal reflections on the human figure, which have remained hidden, as yet unwritten chapter in the great history of Italian modernism, running from Futurism to Pittura Metafisica.

THE RENOVATION OF SCULPTURE

Archipenko was born in Ukraine. After a brief sojourn in Moscow, he, along with many others who would shape modern art, arrived in Paris at the beginning of the twentieth century. Like most sculptors of the time, he studied the works of Auguste Rodin but maintained his distance from them: his sculptures reminded him "of chewed bread that one spits on a base, or the crooked corpses from Pompeii." (Pontiggia 1998, 8) [ill. 4] He started to firm up the volumes, looking around him at the studies of the Cubist painters and Matisse's and Picasso's experiments in sculpture. Between 1911 and 1912, he began to create truly original works - figures broken down into sections that seemed to move in circles and spirals upon themselves. *Draped Woman* (1911) [entry n. 1] followed by *Madonna of the Rocks* (1912) [ill. 5] are dynamic, three-dimensional transpositions of the jagged accumulations of planes created by the Cubists. In June 1912, Gino Severini introduced him to Umberto Boccioni, who had given himself no less of a task than completely renovating

modern sculpture; and, as a part of this project, he would soon publish the *Technical Manifesto of Futurist Sculpture* (1912). It is clear that Archipenko's new works fascinated him. There was another thing that intrigued him: the choice to paint the plaster of *Madonna of the Rocks* vermilion red. Boccioni put his own twist on what he had seen. In his manifesto, he suggested using a multiplicity of materials ("glass, wood, cardboard, iron, cement, horsehair, leather, cloth, mirrors, electric lights, etc.") and even a motor in order to create moving sculptures (Boccioni 1914b, 183).

One year later, in Paris, Boccioni presented the sculptures he had made between 1912 and 1913 [ill. 6]. In addition to *Unique Forms of Continuity in Space* (1913), he exhibited various multi-material compositions and objects, as well as *Development of a Bottle in Space* (1912-13). In the latter work, the spiral movement, which in Archipenko is a solid, bundled mass, became a dynamic projection, uniting interior and exterior. Boccioni also used painted plaster, but transformed it into a scientific instrument. He presented side by side two versions of *Development of a Bottle* - one white, the other red - to show how our eyes perceive two identical forms differently on the basis of color. His exhibition did not include any moving sculptures but the idea did not fall into oblivion - Archipenko seized upon it. Already at the end of 1912, following the publication of the *Technical Manifesto*, he had begun work on a sculpture of painted wood, glass and metal that would be assembled and able to move. It depicted a juggler from the Medrano circus, kneeling, with a moving arm [ill. 7].

This was a strange moment for sculpture. In the aftermath of Boccioni's manifesto, Paris was caught in the frenzy of creating new works of art, assemblages composed of different, "humble" materials, and marked by an innovative use of color; however, almost none of these attempts were ever publicly exhibited. When Boccioni showed his works, critics in France, even the most progressive among them, lined themselves up in opposition to the Futurist multi-material experiments. In the background of these critiques, we catch a glimpse of the battle for artistic primacy being waged between France and Italy. In a lecture given inside Archipenko's studio, Guillaume Apollinaire tore into Italian art and "its lack of talent in sculpture," which had ruined French taste. He concluded his talk by taking a particularly provocative stance: "until the arrival of Archipenko, the only true sculptors had been African" (Michaelsen 1975, 15). Boccioni revolts against the new Africanist trend in sculpture, despondently noting that his "congenial friend Archipenko" had given in to the allure of primitivism (Boccioni 1914b, 144). For him, on the other hand, primitivism was only a trick, used by the artist in order to pretend that he was still capable of mustering some type of "authentic [...], magic and violent" feeling (Agamben 2005, 11).

Archipenko tells us that the first version of *Medrano* was rejected by the jury of the Salon d'Automne in these exact months of 1913, right after Boccioni's show. Soon after, in November 1913, the review *Les Soirées de Paris*, co-edited by Apollinaire, published a veritable scoop: photographs of the constructions that Picasso had made in the meantime, which represent the Cubist counterpart to Futurist multi-materialism. More than three-dimension assemblages, Picasso had executed high-reliefs using collage [ill. 12]. Something must have happened to the first version of *Medrano*, some type of damage, harsh criticism from a close friend,

or maybe both. The fact remains that, in 1913, Archipenko went back to the same subject, this time with a circus ballerina (*Medrano II*, 1913-14) [ill. 13]. Between the depictions of the two circus performers, there are several elements that return in almost the exact same way, making us wonder if the second work was not, in some way, intended to be the “correction” of the first. In the second version, the three-dimensional joints were only painted and the iron-wire shoulder had been replaced (we can almost hear a sigh of relief from Apollinaire) by a blue-colored plane of wood. Also missing was that “touch” - so exaggeratedly iconoclastic, so decidedly *Futurist*-found in *Medrano I*: the pretense of movement. There was, however, a new detail: a wooden red backdrop with which Archipenko brought the experiment of material *assemblage* (as Picasso and Apollinaire had suggested) back to the two-dimensional plane of painting. This marked the beginning of *sculpto-paintings*, one of Archipenko’s greatest inventions. The flat, wooden backdrop reappears in many of his works - at first, simple (*Red Dance*, 1913 [ill. 9]) and then, much more complex (*Woman in Front of Mirror*, 1914 [ill. 10]). The materials multiply, as do the colors, but the subject is always classical: the human figure, the still life [ill. 11, 18]. In this way, even the most radical constructive innovations remained decipherable and human, almost familiar. It is this contrast between the unexpected experiments in form and the reassuring intimacy of the subject that makes Archipenko’s work incredibly powerful.

At the *Salon des Indépendants* of 1914, Archipenko was publicly consecrated as the undisputed point of reference for this new experimental tendency in sculpture. Along with *Medrano II*, he exhibited three other works, all made this time in colored plaster, all very innovative: *Carrousel Pierrot* (1913) [ill. 20], *Boxers* (1913-14) and *Gondolier* (1914). *Carrousel Pierrot* was inspired by carnival float puppets and carved carousel statues. It also refers to the pose of *Porteuse* (1912). Few have noted the internal coherence that runs throughout Archipenko’s body of work, including even these new multicolored pieces. Archipenko went back to models he had previously studied, reconceiving them in terms of structure and color. The most abstract sculpture of the group, however, *Boxers* (yet another theme taken from the spectacles of popular culture) [entry n. 2], was radically new. The fourth sculpture, *Gondolier* [ill. 17], offered an exercise in dynamic equilibrium. In it, a slender human form in the shape of an “x” plastically stretches out its single arm to create a perfect, compositional balance. The public and the newspapers screamed blue murder: the gondolier’s oar looked like (or perhaps really was?) a stovepipe, and comparisons with African sculptures made from pipes and everyday objects abounded. Irony aside, the work was a success. Archipenko had “set his mind to revolutionizing sculpture in terms of form, materials and color” (Puy 1914, 292).

THE ANTI-BOCCIONI

In the meantime, Archipenko was, in spite of himself, thrown into the internal battles of the Italian avant-garde. Boccioni, Papini, Carrà, Soffici and the young Florentine painter Alberto Magnelli were among the many who visited the Parisian *Salon des Indépendants* in the spring of 1914. Magnelli purchased three of Archipenko’s sculptures for his uncle who was a collector: *Carrousel Pierrot*, *Boxers* and *Medrano II*. Did this purchase possibly inaugurate a new alliance between Italian and French art? Was it a slap in the face to the tepid Parisian collectors, incapable of recognizing innovation when it lay under their own roof? Or,

at the end of the day, was it an attack organized by the group associated with the journal *Lacerba* against Boccioni and his sculpture? Scholars have suggested that Archipenko’s art, and not Boccioni’s, influences the pictorial research of the young Magnelli at this time. According to Paolo Baldacci, for example, in addition to the works of Cubist painters and the Archipenko sculptures that he had acquired in Paris, Magnelli, in his 1914 painting *Man with a Hat* (ill. 15), referenced the head of Archipenko’s *Woman in Front of Mirror* (ill. 10) (Baldacci 2017). Later, in 1958, Archipenko created the sculpture *Head* (ill. 16) which, as he explained in his book *Fifty Creative Years*, grew from a sketch of the head of *Woman in Front of Mirror* (Archipenko 1960, cat. n. 182-183). In 1914, Archipenko was invited to the Free Futurist International Exhibition at the Sprovieri Gallery in Rome, where he was presented as a “Russian Futurist” alongside Alexandra Exter, Nicolai Kulbin and Olga Rozanova. It was on this occasion that, in a letter to Sprovieri, dated March 24, 1914 and sent from Paris, Carrà informed the gallerist of the titles and prices for the five drawings that Archipenko was set to show and asked him “to tell Longhi that he should expect some photographs of Archipenko’s sculptures, so that he can write a book, slated to be published by Prezzolini” (Zoppi 1980, 146). Longhi was also at that very moment completing an essay on Boccioni’s sculpture. Apparently, unbeknown to the Ukrainian artist, his name had become a weapon used in the war against the Futurists (Versari 2008). *Lacerba* published two drawings by Archipenko in which any hints of primitivism had been eclipsed. These were works with clean lines and great energy [ill. 19 and entry 10]. The drawings on display at Sprovieri’s gallery were probably never sold¹, but the photographs that Carrà mentioned for Longhi’s book on Archipenko (which unlike the essay on Boccioni, was never completed) left more than one mark in Italy.

ARCHIPENKO, MAKER AND BUILDER

During World War I, Carrà definitively distanced himself from the Futurists. At this same time, he started to reflect more deeply on the value of Italian painting and artistic tradition. He developed strong ties of friendship with Giorgio De Chirico and Alberto Savinio. *Pittura Metafisica* was born. Many, in those years, returned to the human figure, but some did so while abandoning any anthropocentric ambitions. For De Chirico, it was necessary “To live in the world as if one were living in an immense museum of oddities, of curious, colorful toys [...] To see every single thing, even man, in its quality as a thing” (De Chirico 1979, 98 and 103). For Carrà, the artist was to build an alternative world, a marvelous circus, as Soffici had said, a practice which, however, also revealed the artificiality of making art within a reality that was itself already full of objects and presences. Art is a *doppelgänger* that must, in some way, show the stitches, nails and the procedural steps of what has, in fact, been created by human hand. Archipenko wrote to Carrà in these years. It is possible that he might have sent him some photographs of his earlier works, or that Carrà still had at that time those that he was supposed to send to Longhi in 1914. He surely had access to the works bought by Magnelli. But he reflected, in particular, upon Archipenko’s first juggler, *Medrano I*, the lost work that was, in some way, “flawed” for rivaling with reality too much; the work that today exists only as an image in a photograph. In the mid-teens, Carrà’s return to Archipenko resulted in a series of drawings (and it is a connection that I suggested in 2005) that re-proposed the figure of *Medrano I*, still in its hieratic pose of kneeling, but

accompanied by a small putto, or angel (Versari 2008) [ill. 8]. However, its round joints, its square base and its triangular bodice clearly indicate to us that it is definitely *Medrano*. The multi-colored bodice of *Carrousel Pierrot* reappears in one of the masterpieces of Pittura Metafisica, *The Oval of Apparitions* (Versari 2008; Rovati 2010) [ill. 20,21]. Other artists cite the same pose found in *Medrano I*, including Giorgio De Chirico who used it in several of his more famous works (Baldacci 2015) [ill. 23].

Archipenko's sculpto-paintings made him the "builder" artist, par excellence, the tutelary deity of Metaphysical art. In the meantime, Archipenko also comes back to *Medrano*. In a beautiful colored drawing from the time, until now unpublished, the sculpture, with its assembled limbs, is enveloped by the soft profile of a female body, reflecting his most recent stylistic developments [entry 3: drawing *Title Unknown (Medrano, Cubist Figure)*]. Archipenko had moved to Berlin, where he, too, enjoyed the success that the new Italian artistic current was having throughout Germany. With his typical generosity, Archipenko inserted, as an homage, a small "metaphysical" reference into a drawing from 1922: a T-square, one of the symbols of Pittura Metafisica that "obsessed and continued to obsess" its painters [De Chirico 1979, 137] [ill. 24 and 25]. *Valori Plastici*, the most representative periodical of the metaphysical trend, devoted several laudatory articles to the Ukrainian artist and published a monographic study on him written by Maurice Raynal [ill. 22]. And in his own correspondence, Archipenko praised the journal from its very first issues (Tuijin 2003, 110). He became friends with Edita, the artist wife of *Valori Plastici's* editor Mario Broglio. She wrote the following about him: "[Archipenko] is trying to establish new formal paradigms. With steps of seven leagues, he is crossing lands and times, re-invoking in columns and images *the maker* [par excellence] and [...] with the secret from that same geometry ripped out, he approaches the human figure, scrutinizing its function as well as its form (Walterowna Zur-Muehlen, 1921, 22).

VENICE AND THE NEW ALLIANCE WITH THE FUTURISTS

At the end of the war, Archipenko was not only the *Metaphysical maker-builder*; he had also become the formal reference point for an entire generation of artists who did not want to believe in the twilight of the avant-garde. First among these in Italy was Enrico Prampolini, who published in his own periodical *Noi* the only remaining photograph we have of *Medrano I*. However, even Depero and Balla were reflecting on his constructions, in a period that Longhi defined - disapprovingly, this time - as one of "general mechanomorphism" (Longhi 1919) [ill. 27,28 on display]. While the Revolution cut off the ties between the Russian artists and the West, the Venice Biennale reopened and chose to invite precisely Archipenko for a solo exhibition of 87 works in the unused Russian pavilions. The exhibition had an enormous national and international resonance. The local, Venetian press spared no irony and critics accused Archipenko's sculpto-painting of being either "Futurist" or a "cabinet for prosthetics" (i.e. Metaphysical) (Sapori 1920, 11). All the same, his name became, from that moment on, the first mentioned by anyone wanting to talk about avant-garde sculpture. The Italian Futurists complained that, once again, foreign modernists were being more celebrated in Italy than home-grown ones - a debate that would continue throughout the 1920s and would cement the idea that Archipenko was, in reality, a "Futurist." And Archipenko's name is

mentioned even in a manifesto published in the aftermath of the March on Rome, *The artistic rights of the Italian Futurists. Manifesto to the Fascist Government* (Marinetti 1923, 1).

The debate paid off and things started moving for Prampolini and the Futurists. Behind the scenes, the alliance with Archipenko was re-established at the 1920 International Exhibition held in Geneva and it would never again falter. Through Archipenko's intervention, Prampolini became the correspondent of the artistic group Section d'Or and organized an exhibition of its members' work in Rome (including three pieces by Archipenko). Archipenko and the Futurists were united by a question of central importance for the art of the time: To what extent might the avant-garde continue to engage with the visual experience of the world and the human body, searching for their plastic equivalents, in direct contrast with the geometrical tendencies of Constructivism? [ill. 26] This reflection on the human body, carried forward by artists such as Diulgheroff, Fillia and Prampolini himself, did not shy away from using even classical poses (such as those of the Venus Anadyomene and the Venus of Urbino), modernized by a new appreciation for matter and color. [ill. 36]. In Berlin, where he resided since the beginning of the 1920s, Archipenko had become one of the leading artists of the International House of Artists, directed by Ruggero Vasari, who spared no efforts in promoting the Ukrainian. With the assistance of Prampolini, he organized the sale, in Italy, of the deluxe edition monograph that Hans Hildebrandt had devoted to him; while also publicizing Archipenko's work in a series of postcards and in the German periodical *Der Futurismus* (Versari 2008; 2011) [ill. 29]. Anyone who has studied the Futurist archives knows that the postcard with the sculpto-painting *Woman* (1920) by Archipenko is the one that the Futurists exchanged the most throughout the 1920s. The young Futurist Ivo Pannaggi apparently acquired a drawing by Archipenko at the Der Sturm Gallery in Berlin [entry 8].

THE MODERNIST CANON OF SCULPTURE AND THE NEW GENERATION

There was a reason for this success. More than Boccioni, who died in 1916, and whose time working in sculpture was therefore limited, Archipenko showed the young artists in Italy that it was still possible to be simultaneously a sculptor as well as an avant-garde artist in the midst of the twentieth century's *return to order*. And this was an avant-garde that did not disdain the applied arts and design, as the success of Luciano Baldessari's display for the Silk Exhibition in Como in 1927 demonstrates. Baldessari, who had worked in Berlin for many years, recalled a series of innovative mannequins that he had seen there. He sent a friend to purchase them for his show. They were most beautiful - metallic, jointed and elegant.² They shined in the rooms that were completely covered, from floor to ceiling, in colored silk. All the press hailed it as a miracle and, reminiscent of the Venice exhibition, celebrated Baldessari and Archipenko together as innovators in the art of display. Even Margherita Sarfatti lent her voice to the choir of praise (Cannistraro 1993, 324). There was only one problem: looking closely at the photographs, we realize that the mannequins were, in reality, made by Rudolf Belling.³ Archipenko had left Berlin for New York in 1923, but his fame as the quintessentially radical and innovative sculptor had misled everyone [ill. 30]. It was precisely in the 1920s that Futurist sculpture was reborn, and its revival owed especially to Archipenko. It was a critical line that viewed the human figure from a decidedly anti-*Novecento* perspective and that characterized the course of Futurism from the 1920s to the 1930s. Let's play a game of associations and

look at only five works (although we could add many more) by the Torinese artist Mino Rosso: *Rugby Players* (1930) with the curved and full planes and with the small oval heads of *Draped Figure* [entry n. 1]; *Runners to the Finish Line* (1930) [ill. 31] and *Motorcyclist* (1931), with the dynamic and solidified lines of *Boxers* [entry n. 2]; *Skier* (1927) and *Mannequin* (1927) both of which are first cousins with *Gondolier* [ill. 17]. And we can continue our game with Thayaht's plastic shapes (*Violinist*, 1927) [ill. 33]; Regina's curved metallic sheets and bas-reliefs (*The Aviator's Lover*, 1935; *Piccola Italiana*, 1934-35); and Franco Costa's experiments in sculpture. It is a merging of paths, as Alfredo Melani, a critic far removed from the Futurists, noted as early as 1927: "A newly splendid star, Alessandro Archipenko, with his sculpto-painting, women in front of mirrors, seated, standing, lying down, curved... few took him seriously; but his program will not be rejected *en bloc* and he can blend in with the Italian brand of Futurism - intransigent, volcanic, catastrophic" (Melani 1927, 140). It is a common path of research that still remained to be explored and that would lead Italian sculpture to face the Ukrainian yet again in the 1950s.

Many years later, in 1963, Archipenko would have another solo exhibition, in Rome and Milan. He asked his friend Gino Severini to write a small note for the catalog. Severini recalled Archipenko's path, stressing that his friend "had always been faithful to this way of conceiving the work [...] as connected to the existence of things" (Severini 1963, 14). Archipenko had chosen to return to the same subject, the same pose, the same motif, making, unmaking and remaking a monumental catalog of bodies that were reflected in a game of mirrors lasting throughout the decades, up till the very end of his life. And it is with his stubborn coherency, this unremitting labor of disassembling and putting back together, adapting and renewing the human figure, that Archipenko tried, in his own way, to resist the disappearance of meaning and the disintegration of relationships with the world that characterized so much of the art of the twentieth century.

1 On March 18, 1914, Archipenko wrote to Sprovieri asking them to be sent back (Zoppi 1980, 147).

2 I would like to thank the architect Zita Mosca Baldessari for the clarification concerning the acquisition of the mannequins in Berlin via an intermediary, which corrects what was erroneously reported in the bibliography of the exhibition.

3 I would like thank Dr. Wolfgang Knapp from the Mannequin Museum in Mannheim, who has validated my attribution of the mannequins to Belling.

A NOTE ON ARCHIPENKO'S TITLES, PROVENANCE AND THE CATALOGUE RAISONNÉ

Archipenko often returned to his previous works in the course of his career. Based on archival information, the dating of the works on display may include two or more years, referring to the date of the work's conception and that of its later realization in a different version.

Titles are provided as assigned by Archipenko and/or as published during the artist's lifetime. If no formal title was recorded, works are listed as "Title unknown," followed by a descriptive title in brackets.

Provenance information and documentation pertaining to the artist's sculptures are reported in the catalogue raisonné published by the Archipenko Foundation and available online at <http://www.archipenko.org>.

The catalogue raisonné of Archipenko's two-dimensional work is in preparation.

Entry 1

Alexander Archipenko

Draped Woman

inscribed: "Archipenko A"

bronze

55.9 x 31.8 x 32.4 cm

conceived 1911-1957, cast 1968

Draped Woman is one of the most famous works by Archipenko, and one of the most influential in the history of modern sculpture. With this work, Archipenko brings together the Cubists' decomposition of the image into planes and dynamism, creating a sculpture in the round. In *Head of Fernande* (1909), Picasso had transferred into sculpture a portrait that he had conceived as a painting. He had modeled the woman's hair as ovoidal bulges, had carved out her facial traits as cut-out, circular planes. Finally, he had created a rough and uneven surface. Archipenko does the opposite. He employs curved planes, with a perfectly smooth surface, organizing them into a circular motion around the figure of the pregnant woman. Her right arm is stretched to form an L-shape, and creates an elegant contrast with the big, spherical knee on the left. He does not depict her left arm, in order to maintain the new visual balance of forms. *Draped Woman* influenced Boccioni, at the time when he was searching for dynamism in sculpture, and led him to conceive *Development of a Bottle in Space* (1912-13). In 1957 Archipenko returned to this work, creating a new model for subsequent editions.

Entry 2

Alexander Archipenko,

Boxers

inscribed: "Archipenko 1914 7/8"

bronze

59.7 x 41.9 x 40.6 cm

conceived 1913-1914, cast 1964

Archipenko exhibited *Boxers* (also known as *Boxing*) at the Salon des Indépendants in the spring of 1914. That work, a painted plaster, was quickly purchased by the young painter Alberto Magnelli for the collection of his uncle Alessandro. It is one of Archipenko's most renowned works, and among the most clearly influenced by Italian Futurism. Moving away from the stylization of poses that had characterized his works devoted to the theme of dance in 1913, with *Boxers*, Archipenko arrives nearer to Boccioni's dynamism. The two male bodies become pure energetic cones, interconnected in fight. The original plaster remained in Magnelli's collection for many years and eventually entered the collection of Nelly van Doesburg, the wife of Dutch avant-garde artist Theo Van Doesburg. Nelly later sold it in 1956 to the Guggenheim Museum of New York, where it currently resides. Around 1918, Archipenko left a second plaster with some friends in France. In 1936, he exhibited a larger, terracotta version of this work at the famous exhibition *Cubism and Abstract Art* held at the Museum of Modern Art in New York (1935, now at the Peggy Guggenheim Museum, Venice). Finally, in 1960, he retrieved the plaster he had left in France, and used it as the model for a bronze edition, completed by the estate (1961-67). Works from this edition are housed in major museums and collections in Europe and America.

Entry 3

Alexander Archipenko
Seated Figure
inscribed: "Archipenko 1913 5/6F"
bronze
46 x 19.1 x 13.7 cm
conceived 1913/1954, cast 1970

This work, realized in the 1950s, refers directly to the artist's multi-material research of the years 1912-1913 and, in particular, to *Medrano I*. As opposed to Picasso and Boccioni, who had embraced sculptural experiments from the standpoint of their experience as painters, Archipenko had tackled the theme of Medrano directly, in three dimensions, as a true sculptor. He started from a motif successfully exploited by Wilhelm Lehmbruck in Paris (*Kneeling Woman*, 1911) and that Archipenko himself had studied in that period (*Kneeling Figure*, c. 1910) [ill. 22]. Compared with *Medrano I*, *Seated Figure* maintains the thrust of the forward leg while resolving the compositional problem created by the back leg into an elegant circular structure. In *Medrano I*, in fact, the thigh was illogically planted onto the middle of the calf. The rhythmic sequence of straight and curved lines returns in the figure's shoulders, creating almost a large collar on the tapered bust, and in the head. The latter is rendered as a concave form, with the typical inversion between hollow and empty forms that characterize Archipenko's most famous works see [*L'homme qui marche*, entry n. 6"].

Entry 4

Alexander Archipenko
Title Unknown (Movement)
signed: "Archipenko"
collage, pastel and pencil on wove paper
54.5 x 35.5 cm
circa 1913

This work is one of the rare collages created by Archipenko, and should be put in relation with the contemporaneous collages in the collections of the MOMA and the Philadelphia Museum of Art (both entitled *Figure in Movement*, 1913). Like the latter, *Movement* is built upon a very limited selection of colors: white, for the paper sections glued upon the background; red, for the shading; blue, for the dynamic contour lines. It is a harmonic combination that Archipenko will also use for his later works, such as *Seated Figure* (on display). In 1913, Archipenko employs the new collage technique that Picasso and Braque created the previous year. For him, collages are a tool that help him define some new figurative solutions for his sculptures of the time. *Movement*, therefore, is indebted to *Kneeling Figure* (c. 1910) [ill. 22], which in turn had first appropriated the classical detail of the curved arm of the Venus Anadyomene. It also shows, however, some elements from works that Archipenko tackles in those months and, in particular, the cone-shaped right foot and the spherical joints, which we find in *Medrano I* and *Medrano II*. The pose, in particular, helps define the moment of passage between the two versions of Medrano: the left leg, seen from the front, is reduced to a vertical element, while the torsion of the hips and the profile of the kneeling leg reveal the two-dimensional flattening of *Medrano II*. In this way, Archipenko's 1913 collages show his progressive interest for two-dimensional settings, and the conceptual development that will soon bring him to the achievement of sculpto-painting.

Entry 5

Alexander Archipenko,
Title Unknown (Dancing)
signed: "Archipenko"
crayon, chalk and pencil on halftone paper
41 x 32 cm
circa 1914

Starting in 1914, Archipenko revisited some of his earlier works in light of his invention of sculpto-painting. This drawing refers to a famous work from 1912, *Family Life*, exhibited at the Armory Show in 1913. The globular construction of 1912 becomes, here, an assembly of semi-cones, sections of cones and curved surfaces, which are in turn attentively enhanced by color. Because of its *mechanical* feeling, this work could be linked to the contemporaneous works of Fernand Léger, who was a dear friend of Archipenko at that time.

Entry 6

Alexander Archipenko
L'homme qui marche / Walking Man
inscribed: "L'homme qui marche / Archipenko Nice 1914"
ink and colored pencil on paper
41 x 33.3 cm
circa 1914-1955

The drawing, which Archipenko dated 1914, exists in several versions. One, very similar to the work on display, is published in the monograph that the German scholar Hans Hildebrandt devoted to Archipenko in 1923. Archipenko sent another copy, uncolored, to the Dutch avant-garde artist Theo Van Doesburg around 1917 (Kröller-Müller Museum, Otterlo). Archipenko conceived *L'homme qui marche* around 1914 as a response to Boccioni's *Unique Forms of Continuity in Space*, exhibited the previous year in Paris. The title derives from the famous headless statue by Rodin, *L'homme qui marche*, which had already influenced Boccioni. In this work Archipenko leaves aside Rodin's muscular inquiry as well as Boccioni's dynamic analysis. He engages instead in reconstructing the human body by way of superimposed cylinders, flat planes and solid figures - an element that links this work to his sculpto-painting research of the years 1914-20.

Entry 7

Alexander Archipenko

Figure

signed and dated: "Archipenko 1917"

paint, wood

68.5 x 52 cm

1917-1921/1950s

Figure, probably realized in the 1950s, reworks Archipenko's sculpto-paintings of the 1910s with a strikingly elegant color composition. The setting of the female figure recalls Severini's 1910s works depicting ballerinas, but it is characterized by a quieter organization of the colored sections forming the limbs and the background. On the woman's bust, the chest is identified by a horizontal, elliptical form. This is a feature that characterizes other works of the years 1910s-1920s, such as *Walking* (1912-18), *Seated Woman* (1915), and *Standing* (1919, Kunstmuseum Bern). The relation between figure and background also recalls the version of *Standing* (1920) housed in the Phillips Collection in Washington, D.C., but the harmony of colors and the dynamic interplay of forms make this a much livelier work. The color scheme, in particular, recalls that found in the gouache of the Norton Simon Museum (1917), which Archipenko donated to the important collector and modern art supporter Galka Scheyer soon after his arrival to the United States.

Entry 8

Alexander Archipenko

Title Unknown (Walking)

signed: "Archipenko"; inscription on the back: "Archipenko n. 8"

pencil and white chalk on medium gray wove paper

57 x 47 cm

circa 1919

This drawing represents a perfect example of Archipenko's return to naturalism in the drawings and lithographs created between 1919 and 1922. In a letter written in 1921 to Prampolini, he says that he is working on "large, constructive nudes" (Prampolini 1992, 49). *Walking* refers to a motif that Archipenko had already studied, starting in 1914 with *L'homme qui marche* (entry n. 6). Compared to that precedent, this drawing shows a renewed analysis of the body's muscles and curves, embedded in a linear schema. Realistic details (the face's lineaments, the hands and feet) are mixed with a fully stylized pose, which is structured as a frame of straight lines. We can identify the wavy lines of a woman's hair and her round breasts. This drawing could be part of a set of two. A similar drawing, apparently from the collection of Futurist artist Ivo Pannaggi, appeared at auction some years ago. Seen together, the two drawings represent a man and a woman, striking mirror-like poses: one drawing shows the figure facing the left, the other the right. Both must have been created between 1919 and 1921, and they were probably exhibited together at the Der Sturm gallery in Berlin, where Pannaggi purchased the drawing portraying the man.

Entry 9

Alexander Archipenko

Torso in Space

inscribed: "Archipenko"

aluminum

27.9 x 56.5 x 14.6 cm (including base)

16.5 x 56.5 x 14.5 cm (excluding base)

conceived 1935-1936/1946, aluminum cast 1958

This work shows Archipenko's willingness to revisit forms and poses already codified by artistic tradition, in order to elevate them to new, radically modern, meanings. The lounging female body, recalling famous precedents, from Tiziano to Manet, here refers more specifically to the pose of Giorgione's *Sleeping Venus* (Dresden), characterized by the raised, right arm. Following a twentieth-century tradition initiated by Rodin, Archipenko eliminates the woman's arms, in order to focus on the sinuous line of the bust and legs. However, the citation of Giorgione's model brings with it a slight torsion of the bust, revealed by the visual contrast between the left breast and the projection of the right shoulder's arch. This element endows the work with a dynamic, and not merely two-dimensional, effect. Archipenko conceived this work between 1935 and 1936, executing several versions in different materials and colors. This particular cast is one of the most spectacular, and was realized in 1958 in aluminum, the modern material *par excellence*. The choice of the material establishes a dialogue with the Italian Futurist sculptors, who had revolutionized the use of this material in the previous decades.

Entry 10

Alexander Archipenko

Form on Blue Background

signed and dated: "Archipenko 1913/1962"

gouache and colored pencil on poster paper

82.9 x 68.6 cm

executed in 1962

In 1962, at the time of his one-man show in Rome, Archipenko returns to one of his drawings of 1913, published in the Italian journal *Lacerba* in 1914. He creates a beautifully colored gouache as a way to remember his friendship with the Futurists in the early 1900s. The drawing recalls *Carousel Pierrot* and suggests a further sculptural experiment: a human body created with curved metal sheets. It is an idea that Archipenko will apply to sculpture in those same years, creating figures with a metal ribbon sinuously curved upon itself. These will influence several artists who, in the 1920s and 1930s, will experiment with the plastic quality of metal.

Entry 11

Alexander Archipenko

Standing Woman and Still-life

signed and dated: "Archipenko./19"

papier mâché, paint, wood

40.6 x 30.5 cm

Painted in 1919

This sculpto-painting is one of the most interesting and mysterious examples of Archipenko's practice of returning to his previous work. In this case he literally repainted part of the female figure that is featured prominently in the upper section. Research is ongoing for the reasons behind this decision.

The artwork, in its original state, had been reproduced already in 1923, in the monograph that German art historian Hans Hildebrandt devoted to Archipenko. That same year, it was part of the works selected by Karel Teige for the exhibition organized by the Czech avant-garde group Devetsil in Prague, and it is visible in a photograph taken at the show. Originally Archipenko had painted the features of the woman's face only on the semicircle on the right-hand side, while the triangular element on the left contained only the suggestion of the woman's wavy hair. Later, he also reworked the depiction of the breasts and arms.

While he generally focused on the human figure, between 1916 and 1920, Archipenko devoted some works, and in particular some sculpto-paintings, to the theme of the still life. This work, in particular, reconceptualizes Archipenko's early assemblages (which often included a human figure and her surrounding space), translating them to the two-dimensionality of sculpto-painting. The lower section is characterized by the technique of stippling, or the insertion of colored dots on the surface, used in the 1910s by several painters, such as Picasso, Severini and Survage. The theme, a woman at a table, and the way the table is rendered spatially, both reflect a set of choices embraced around 1919 by the most important Cubist painters. The color palette, organized around the contrast among pink, orange, blue and black, creates a particularly subtle and harmonious counterpart to the shifting visual structure of the planes.

BIBLIOGRAFIA E CRONOLOGIA

BIBLIOGRAFIA

Abadie 1989

Magnelli, (Parigi, Musée National d'Arte Moderne, 1989), catalogo a cura di Daniel Abadie, Parigi: Éditions du Centre Pompidou, 1989.

Abadie 2004

Daniel Abadie, "Magnelli, du tableau à la peinture", in Andral-Abadie 2004, pp. 13-20.

Alberti 1993

Mino Rosso. *Scultore pittore 1904-1963*, a cura di Sandro Alberti, con la collaborazione di Mari-sa Croveri Alberti, testo di Marzio Pinottini, Torino: Editris 1993.

Andral-Abadie 2004

Magnelli entre cubisme et futurisme, (Antibes, Musée Picasso, 2004), catalogo a cura di Jean-Louis Andral e Dabiel Abadie, Antibes: Musée Picasso, Parigi: Hazan, 2004.

Agamben 2005

Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata: Quodlibet, 2005.

Archipenko 1960

Alexander Archipenko, *Archipenko: Fifty Creative Years, 1908-1958*, New York: Teckhne, 1960.

Archipenko 1998

Alexander Archipenko, *L'arte e l'universo*, a cura di Elena Pontiggia, Amadeus: Montebelluna, 1998.

Archipenko Gray 2014

Archipenko Gray, Frances. *My Life with Alexander Archipenko*. Monaco di Baviera: Hirmer Verlag, 2014.

Baldacci 2015

Paolo Baldacci, "Archipenko tra Carrà e De Chirico", *Studi Online*, II, n. 4, luglio-dicembre 2015, pp. 28-31.

Baldacci 2017

Paolo Baldacci, "Alberto Magnelli tra marionetta cubo-futurista e primitivismo", in *Studi Online*, IV, n. 7, gennaio-dicembre 2017, pp. 45-56.

Baldacci 2020

Giorgio De Chirico. *La peinture métaphysique*, (Parigi, Musée de l'Orangerie; Hamburg, Hamburger Kunsthalle 2020), catalogo a cura di Paolo Baldacci, Parigi: Musée d'Orsay et de l'Orangerie, Parigi: Hazan, 2020.

Baldacci-Roos 2015

De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardia (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2015-2016), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Ferrara: Palazzo dei Diamanti, 2015.

Barilli-Solmi 1980

La Metafisica: gli Anni Venti, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1980) a cura di Renato Barilli e Franco Solmi, Bologna: Grafis industrie grafiche, 1980.

Bartelik 2003

Marek Bartelik, *Refashioning The Figure: The Sketchbooks of Archipenko c. 1920* (Henry Moore Institute Essays on Sculpture no. 41), Leeds: Henry Moore Institute, 2003.

Barth 1997

Anette Barth, *Alexander Archipenko's plastisches Oeuvre*, Francoforte: Peter Lang 1997.

Boccioni 1914a

Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futurista*, Milano: Edizioni di Poesia, 1914.

Boccioni 1914b

Umberto Boccioni, *Futurist Painting Sculpture*, Introduction by Maria Elena Versari, Translated by Richard Shane Agin and Maria Elena Versari, Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2016.

Bosoni 2018

Giampiero Bosoni, "Luciano Baldessari, la *mise-en-scène* espositiva per le mostre dei tessuti (1927-1936) e il caso Luminator. Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni, interni domestici e design", in *Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, Dossier n. 4 (Esposizioni: Atti del convegno, Parma 2017), 2018, (online: <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>).

Braun-Rabinow 2014

Cubism. The Leonard A. Lauder Collection, a cura di Emily Braun e Rebecca Rabinow, New York: Museum of Modern Art, 2014.

Cannistraro 1993

Philip Cannistraro, *Il Duce's other woman*, New York: Morrow, 1993.

Chevillot 2009

Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905-1914 (Parigi, Musée d'Orsay; Madrid, Fundación Mapfre), catalogo a cura di Catherine Chevillot, Parigi: Hazan, Parigi: Musée d'Orsay, Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

Cicali 2016a

Ilaria Cicali, "Archipenko's Plaster Statues, or The

Time of Dancing", in *Visions in Motion. Streams of Sensations and Configurations of Time*, a cura di Michael F. Zimmermann, Zurigo: Diaphanes, 2016, pp. 287-302.

Cicali 2016b

Ilaria Cicali, "La jeune sculpture face à Picasso: Un dialogue en esquisses", Atti del colloquio *Picasso Sculpture*, 25 mars 2016, Musée National Picasso, Parigi. (online: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/colloque-picasso-sculptures-processus-creatifs-de-la-sculpture>)

Cicali 1918

Ilaria Cicali, "Umberto Boccioni e Alexander Archipenko: un dialogo in contrappunto", *L'Uomo Nero*, XV, n. 14-15, marzo 2018, pp. 153-168.

Cicali 2020

Ilaria Cicali, "Un protagoniste involontaire: Alexandre Archipenko", in Baldacci 2020, pp. 204-209.

Costa 1981

Franco Costa, presentazione di Giovanni Arpino e Pier Paolo Benedetto, Biella: Sandro Maria Rosso, 1981

Crispoli-Pinottini 1986

Mino Rosso tra futurismo e intimismo espressionista, (Torino, Palazzo Barolo e Piemonte Artistico e Culturale), con saggi di Enrico Crispolti e Marzio Pinottini, Torino: Piazza, 1986.

Däubler-Goll

Theodor Däubler, Ivan Goll, *Archipenko-Album*, Potsdam: G. Kiepenheuer, 1921.

De Chirico 1979

Giorgio De Chirico, "Traduzione di un manoscritto di G. D. Chirico" (manoscritti 1911-15), in *La pittura metafisica*, (Venezia: Palazzo Grassi 1979), catalogo a cura di Giuliano Briganti e Ester Coen, Venezia: Neri Pozza, 1979, pp. 195-107

Debray e Luchbert 2000

La Section d'Or, 1912, 1920, 1925, a cura di Cécile Debray et Françoise Luchbert, (Châteauroux, Musée du Châteauroux; Montpellier, Musée Fabre), Parigi: Éditions Cercle d'Art, 2000.

Del Puppo 2004

Alessandro del Puppo, "Giotto, Rimbaud, Paolo Uccello: il 1916 di Carlo Carrà", *Lettere Italiane*, LVI, n. 2, aprile-giugno 2004, pp. 225-262.

Fergonzi 2019

Flavio Fergonzi, "Fortunato Depero in 1919", *Italian Modern Art*, n. 1, January 2019 (online: <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/fortunato-depero-in-1919/>)

Fergonzi 2015

Flavio Fergonzi, "Ah Ferrara! In margine al Dio ortopedico di Roberto Longhi", in Baldacci-Roos 2015, pp. 133-141.

Fonti 2005

Thayah: futurista irregolare, (Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto 2005), a cura di Daniela Fonti, Milano: Skira 2005.

Fossati 1981

Paolo Fossati, "Valori Plastici" 1918-22, Torino: Einaudi, 1981

Fossati 1988

Paolo Fossati, *La pittura metafisica*, Torino: Einaudi, 1988.

Godefroy-Perdrisot 2016

Picasso. *Sculptures*, (Parigi, Musée national Picasso 2016; Brussels, Palais des beaux-arts, 2016-2017), catalogo a cura di Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot, Parigi: Musée National Picasso, Parigi: Editions Somogy, Brussels: Bozar, 2016.

Goldberg-Keiser 2008

Alexander Archipenko Revisited: An International Perspective. Proceedings of the Archipenko Symposium, Cooper Union, New York City, September 17, 2005, a cura di Deborah Goldberg e Alexandra Keiser, con contributi di Marek Bartelik, Deborah Goldberg, Alexandra Keiser, Marguerite Tuijn and Maria Elena Versari, Bearsville, New York: The Archipenko Foundation, 2008.

Karshan 1969

Archipenko: International Visionary, a cura di Donald H. Karshan, con contributi di S. Dillon Ripley, David W. Scott, Donald H. Karshan, Guillaume Apollinaire, Guy Habasque, Alexander Archipenko, and Frances Archipenko, Washington: Smithsonian Institution Press 1969.

Keiser 2013

Alexandra Keiser, "Creative Spirit: Alexander Archipenko's Contribution", *The Tretyakov Gallery Magazine*, n. 4, 2013 (online: <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/%E2%84%964-2013-41/creative-spirit-alexander-archipenko-contribution>)

Keiser 2010

Alexandra Keiser, "Photographic reproductions of

sculpture: Archipenko and cultural exchange" in *Henry Moore Online Papers*, 25 giugno 2010 (online: <https://www.henry-moore.org/research/online-papers/2010/06/25/photographic-reproductions-of-sculpture-archipenko-and-cultural-exchange>).

Keiser 2008

Alexandra Keiser, "Alexander Archipenko in an International Network of Cultural Exchange (1920-23)", in Goldberg-Keiser 2008, pp. 57-83.

Hildebrandt 1923

Hans Hildebrandt, *Alexander Archipenko*, Berlino: Ukrainske Slowo, 1923

Larocca 2018

Giuseppina Larocca, *L'aquila bicipite e il tenero iris. Tracce russe a Firenze nel primo Novecento (1899-1939)*, Pisa: Pisa University Press, 2018.

Leshko 2005

Alexander Archipenko: Vision and Continuity, (New York, The Ukrainian Museum; Northampton, MA, Smith College Museum of Art; Madison, WI, Elvehjem Museum of Art 2005-2006), catalogo a cura di Jaroslav Leshko, New York e Kiev: The Ukrainian Museum with cooperation of Rodovid Press, 2005

Lista 2004

Giovanni Lista, "Magnelli et les futuristes. Un dialogue en contrepoint", in Andral-Abadie 2004, pp. 21-45.

Longhi 1919

Roberto Longhi, "Note d'arte. Al dio ortopedico", *Il Tempo*, 22 febbraio 1919.

Maclean 2018

Alexander Archipenko: Space Encircled, a cura di Eyklyn Maclean, con contributi di Frances Archipenko Gray, Alexandra Keiser, Christina Lodder, and Matthew Stephenson, New York: Eyklyn Maclean, 2018.

Marchiori 1960

Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti di avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano: Edizioni di comunità, 1960.

Marinetti 1923

F.T. Marinetti, "Il diritto artistico propugnato dai Futuristi italiani. Manifesto al Governo Fascista", *Noi. Rivista internazionale dei Futuristi*, III, n. 1, 1923, p. 1.

Masi 2021

Stefano Masi, *Alberto Magnelli nella collezione Peruzzi de' Medici*, Firenze: Fornaciaci Art Gallery, 2021, pp. 18-24.

Mazzanti 2018

Anna Mazzanti, "Il manichino e il suo allestimento. Marcello Nizzoli da Monza al mondo", in *Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, Dossier n. 4 (Esposizioni: Atti del convegno, Parma 2017), 2018 (online: <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier4/dossier4-2018.pdf>).

Meazzi 2013

Ardengo Soffici, *Sege Férat, Hélène d'Ettingen, Correspondance 1903-1964*, a cura di Barbara Meazzi, postfazione di François Livi, Ginevra: L'Âge d'Homme, 2013.

Melani 1927

Alfredo Melani, "(In Pieno Novecentismo). Osservazioni del Momento", in *Varietas*, Milano, marzo 1927, pp. 137-140.

Melcher 2008

Alexander Archipenko, (Saarbrücken, Saarland-museum, 2008-2009), catalogo a cura di Ralph Melcher, con contributi di Kathrin Elvers-Svamberk, Alexandra Keiser, Mona Stocker, Karen Straub, Ute Dietzen-Seitz and Brigitte Schröder, Saarbrücken: Saarland Museum, 2008.

Michaelsen 1975

Katherine Jánzsky Michaelsen, *Archipenko. A Study of the Early Works, 1908-1920*, Columbia University PhD dissertation, 1975.

Michaelsen 1977

Katherine Jánzsky Michaelsen, *Archipenko. A Study of the Early Works, 1908-1920*. New York, Londra: Garland Publishing 1977.

Panzetta 2013

Alluminio. Tra Futurismo e contemporaneità (Montevarchi: Il Cassero/Spazio Ernesto Galeffi, 2013), catalogo a cura di Alfonso Panzetta, Montevarchi: Aska Edizioni, 2013.

Paret 2000

Paul Paret, "Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin", in *Russian Berlin in the 1920s*, Leeds: Henry Moore Institute, 2000, pp. 7-15.

Poggi 1992

Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the invention of collage*, New Haven a Londra: Yale University Press, 1992.

Pontiggia 1998

Elena Pontiggia, "Introduzione", in *Archipenko 1998*, pp. 3-51.

Prampolini 1992

Enrico Prampolini, *Prampolini. Carteggio 1916-1956*, a cura di Rossella Siligato, Roma: Carte Segrete, 1992.

Raynal 1923

Maurice Raynal, *A. Archipenko*, Roma: Edizioni di Valori Plastici, 1923.

Rovati 2010

Federica Rovati, "Carrà metafisico negli anni di guerra 1917-1918" in *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, (Firenze: Palazzo Strozzi), a cura di Paolo Baldacci, Guido Magnaguagno, Gerd Roos, Firenze: Mandragora, 2010, pp. 69-75.

Rodriguez 2005

Jean-François Rodriguez, "Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerezova alla mostra individuale di Alessandro Archipenko", in *Donazione Eugenio Da Venezia. Quaderno n. 14*. Atti della Giornata di Studio che si è tenuta presso la Fondazione La Biennale di Venezia - ASAC Palazzo Querini Dubois nel dicembre 2004, a cura di Giuseppina Dal Canton ed Elisabetta Dal Carlo, 2005, pp. 33-45.

Sacchini 2013

Paolo Sacchini, *Regina Bracchi. Dagli Esordi al Secondo Futurismo*, Verona: Scripta edizioni, 2013.

Sapori 1920

Francesco Sapori, "La XII Mostra d'Arte a Venezia. II- La scultura straniera", in *Emporium*, LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 2-14.

Scholz e Thomson 2017

Rudolf Belling. *Skulpturen und Arkitekturen*, (Berlino: Hamburger Bahnhof, 2017) catalogo a cura di Dieter Scholz e Christina Thomson, Monaco di Baviera: Hirmer Verlag, 2017.

Severini 1963

Gino Severini, "Archipenko", in *Alexander Archipenko*, Roma: Ente Premi Roma, 1963, p. 13-16.

Severini 2008

Gino Severini, *La vita di un pittore*, con uno scritto di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano: Abscondita 2008.

Scappini 2005

Alessandra Scappini, *Thayaht: vita, scritti, carteggi*, Milano: Skira 2005.

Schacht 1924

Roland Schacht, *Alexander Archipenko*, Berlino: Sturm Bilderbücher, 1924.

Schmitz-Keiser 2019

Carl Schmitz, "Archipenko Sculpture Catalogue Raisonné, Interview with Alexandra Keiser", 20 settembre 2019, Catalogue Raisonné Scholars Association website (online: <https://www.catalogueraisonne.org/profile/archipenko>)

Soffici 1920

Ardengo Soffici, *Primi principi di una estetica futurista*, Firenze: Vallecchi, 1920.

Susak 2019

Vita Susak, "The Swiss Secrets of Alexander Archipenko", *Harvard Ukrainian Studies*, XXXVI, n. 3-4, 2019, pp. 415-445.

Tuijn 2003

Marguerite Tuijn, *Mon cher ami... Lieber Does Theo van Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde*, Academisch proefschrift, Dissertatie Universiteit van Amsterdam 2003, pp. 286-312.

Vachino 2019

Omaggio a Franco Costa e provocazioni futuriste, (Biella, Spazio Cultura Fondazione CR, 2018-2019), a cura di Giovanni Vachino, Biella: Fondazione Cassa di Risparmio di Biella, 2019.

Versari 2008

Maria Elena Versari, "The Style and Status of the Modern Artist: Archipenko in the Eyes of the Italian Futurists", in *Goldberg-Keiser 2008*, pp. 13-33.

Versari 2009

Maria Elena Versari, "Futurist Machine Art, Constructivism and the Modernity of Mechanization" in *Futurism and the Technological Imagination*, a cura di Günter Berghaus, Amsterdam: Rodopi, 2009, pp. 149-176.

Versari 2010a

Maria Elena Versari, "'Impressionism solidified'. Umberto Boccioni's Works in Plaster and the Definition of Modernity in Sculpture," in *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, a cura di Rune Frederiksen and Eckart Marchand, Berlino: De Gruyter, 2010, pp. 331-350.

Versari 2010b

Maria Elena Versari, "I rapporti internazionali del Futurismo dopo il 1919," in *Il Futurismo nelle Avanguardie. Atti del Convegno Internazionale di Milano del 4-6 febbraio 2010, Palazzo Reale, Sala del*

le Otto Colonne, a cura di Walter Pedullà, Roma: Edizioni Ponte Sisto, 2010, pp. 577-606.

Versari 2011

Maria Elena Versari, "Enlisting and Updating: Ruggero Vasari and the Shifting Coordinates of Futurism in Eastern and Central Europe," in *International Yearbook of Futurism Studies*, 1, 2011, pp. 277-298.

Versari 2015

Maria Elena Versari, "Re-casting the past: on the posthumous fortune of Futurist sculpture", 1. *Sculpture Journal*, vol. 23, n. 3, 2015, pp. 349-368.

Versari 2016

Maria Elena Versari, "Picasso/Boccioni in Perspective", *Actes du Colloque Picasso Sculpture* a cura di Virginie Perdrisot e Cécile Godefroy, 25 mars 2016, Musée National Picasso, Paris. (online: <https://www.museepicassoparis.fr/colloque-picasso-sculptures-processus-creatifs-de-la-sculpture>)

Versari 2020

Maria Elena Versari, "Chiriko wird Akademikprofessor. Expectations, Misunderstandings and Appropriations of Pittura Metafisica in the 1920s European Avant-Garde" in *Italian Modern Art Journal*, n. 4, July 2020 (online: <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/chiriko-wird-akademikprofessor-expectations-misunderstandings-and-appropriations-of-pittura-metafisica-among-the-1920s-european-avant-garde/>)

Wayne 1998

Kenneth Wayne, "Montparnasse Heads South: Archipenko, Modigliani, Matisse and WWI Nice", in

Impressions of the Riviera: Monet, Renoir, Matisse and Their Contemporaries, (Portland Museum of Art 1998), catalogo a cura di Kenneth Wayne, Portland: Portland Museum of Art, 1998, pp. 26-37

Walterowna Zur-Mühlen 1921

Edita Walterowna Zur-Mülen, "Commenti sull'arte russa", in *Valori Plastici*, III, n. 1, 1921, pp. 21-23.

Wiese 1923

Erich Wiese, *Alexander Archipenko*, Lipsia: Klinkhardt & Biermann, 1923.

Zoppi 1980

Sergio Zoppi, "L'avanguardia in Italia", in *Apollinaire e l'Avanguardia* (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna 1980-1981), catalogo a cura di Daniel Abadie, Michel Décaudin, Bruno Mantura, Sergio Zoppi, Roma: De Luca, 1980, pp. 131-148.

CRONOLOGIA

Alexander Archipenko (1887-1964)

1887

30 Maggio: Alexander Archipenko nasce a Kiev, in Ucraina.

1902

Studia pittura alla scuola d'arte di Kiev e cambia poi indirizzo, scegliendo la scultura.

1905

Viene espulso dalla scuola d'arte per averne criticato i metodi d'insegnamento tradizionalisti.

1907

Si trasferisce a Mosca e partecipa a mostre collettive.

1908-1909

Si trasferisce a Parigi e frequenta la colonia artistica de La Ruche.

1910

Prima mostra a Parigi al Salon des Indépendants insieme agli artisti cubisti.

1911

Prima partecipazione al Salon d'Automne a Parigi.

1912

Aprire una scuola d'arte a Parigi. Espone come membro della Section d'Or e il Museo Folkwang ad Hagen gli dedica la sua prima mostra personale.

1913

Partecipa all'Armory Show a New York. La galleria Der Sturm di Berlino organizza una sua mostra personale.

1914

Espone con Constantin Brancusi e Raymond Duchamp-Villon alla mostra della Associazione Mânes a Praga. I futuristi lo invitano a partecipare alla Esposizione Libera Futurista Internazionale alla galleria Sprovieri di Roma.

1914-1918

Archipenko passa gli anni della guerra a Nizza, nel sud della Francia.

1919

Grande esposizione personale itinerante che apre a Ginevra, in Svizzera, e tocca diverse città europee tra il 1919 e il 1921.

1920

Espone nel padiglione russo alla Biennale di Venezia.

1921

Sposa la scultrice tedesca Angelica (Gela) Forster (1893-1957) e si trasferisce a Berlino, dove apre una scuola d'arte. Prima mostra personale negli Stati Uniti negli spazi della Société Anonyme a New York.

1923

Emigra negli Stati Uniti e apre una scuola d'arte a New York.

1924

Mostra personale alla Kingore Gallery di New York.

1927

Ottiene il brevetto per la sua invenzione *Archipentura*, un "apparato per mostrare immagini intercambiabili".

1928

Acquista la cittadinanza americana.

1929

Acquista un terreno nel nord dello stato di New York, vicino a Woodstock, dove inizia a costruire uno studio e apre una scuola d'arte estiva. Apre Arko, una scuola di ceramica a New York.

1933

Insegna in California al Mills College di Oakland e allo Chouinard Art Institute di Los Angeles. Mostra personale al padiglione ucraino della Fiera Mondiale di Chicago, intitolata "A Century of Progress".

1935

Si trasferisce a Los Angeles dove apre un'altra scuola d'arte.

1935-1936

Insegna dei corsi estivi all'Università dello Stato di Washington, a Seattle.

1936

Partecipa alla mostra "Cubismo e arte astratta" al Museum of Modern Art a New York.

1937

Si trasferisce a Chicago, dove insegna al New Bauhaus.

1938

Apre una scuola d'arte a Chicago ed espone alla galleria Katherine Kuh.

1939

Ritorna a New York e insegna alla sua scuola d'arte estiva vicino a Woodstock.

1946-1947

Insegna all'Institute of Design di Chicago (nuova denominazione del New Bauhaus).

1951-1952

Insegna all'istituto d'arte di Carmel, in California; all'Università dello Stato di Washington, a Seattle; e alla Università del Delaware, a Newark.

1954

Mostra retrospettiva nella galleria degli Associated American Artists, a New York.

1955-1956

Ampia retrospettiva itinerante in Germania.

1956

Insegna all'Università della British Columbia, a Vancouver, in Canada.

1957

Sua moglie Angelica muore il 5 Dicembre dopo una lunga malattia, a 65 anni.

1960

Pubblica il libro *Archipenko: Fifty Creative Years, 1908-58*. Sposa Frances Gray, artista e ex-allieva. Ampia retrospettiva itinerante in Germania.

1962

Eletto a membro dell'Istituto Nazionale di arti e Lettere (USA). Mostra retrospettiva alla Galleria d'arte di Winnipeg, in Canada.

1963

Ampia retrospettiva in Italia organizzata dall'Ente Premi Roma, a Palazzo Barberini in Roma e al Centro Culturale San Fedele a Milano.

1964

Muore il 25 Febbraio a New York.

CREDITI FOTOGRAFICI

Alexander Archipenko mentre lavora ad una versione in terracotta di *Torso nello spazio*, 1935.

Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Alexander Archipenko nel suo studio. Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Torso di Hollywood*, 1936,

Terracotta, 132 x 52 cm.

Collezione privata. Photo credit: © 2017 Christie's Images Limited

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Concavo verde*, 1913-15/1954,

Bronzo, 49.2 x 17.2 x 19.1 cm. Collezione privata. Photo credit: © 2013 Christie's Images Limited

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Ascensione*, 1950,

Plexiglass, 111.1 x 17.2 x 7 cm. Collezione privata.

Photo Credit: Petro Hrycyk per The Ukrainian Museum in New York per il catalogo della mostra *Alexander Archipenko: Vision and Continuity*

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Figura*, 1909 circa, Gesso, 109.9 cm, opera distrutta.

Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung.

Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Madonna delle rocce*, 1912,

Gesso dipinto, 53.3 x 33 x 35.6 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Photo Credit: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Boccioni, Umberto (1882-1916), *Forme-forze di una bottiglia*, 1912-13, Gesso, opera distrutta.

Photo credit: Image courtesy of Collezione privata.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Medrano I*, 1912-13, opera distrutta.

Illustrazione tratta dalla rivista "Noi", III, n. 1, Gennaio 1919.

Photo Credit: Image courtesy of Archipenko Archives, The Archipenko Foundation.

©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Carrà, Carlo (1881-1966), *Madre e figlio (Manichino con angelo)*, 1917,

Grafite su carta, 203 x 140 mm. Agg. 28. Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.

Photo credit: Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Danza rossa*, 1913, Gesso, 121.9 cm, opera distrutta.
Photo Credit: Image courtesy of Archipenko Archives, The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Donna allo specchio*, 1914,
Sculptopittura (legno, vetro, tela, metallo, specchio), 182.9 cm, opera distrutta.
Photo Credit: Image courtesy of Archipenko Archives, The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Donna allo specchio*, 1916,
Sculptopittura (legno, foglio di metallo, olio, tela), 86 x 64.5 x 5 cm. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
Photo Credit: Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Picasso, Pablo (1881-1973), *Chitarra*, 1912,
Cartone, carta, filo, corda, spago e cavo rivestito, 65,4 x 33 x 19 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Photo credit: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Medrano II*, 1913-14,
Assemblaggio in legno, metallo, vetro, tela cerata, pittura, 126.7 x 51.5 x 31.7 cm.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Photo Credit: The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY/ Scala, Firenze.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

de Chirico, Giorgio (1888-1978), *Il Trovatore*, 1952,
Olio su tela, 50 x 40 cm.
Collezione privata. Photo Credit: Image courtesy of Galleria del Castello, Milano.

Alberto, Magnelli (1888-1971), *Uomo con cappello*, 1914,
Olio su tela, 100 x 75 cm.
Collezione privata, Svizzera. Photo Credit: Studio Vandasch, Milano.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Testa*, 1913 – 1958,
Bronzo, 38 x 20.5 x 31.5 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
Photo Credit: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea – Archivio fotografico, Roma.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

La scultura di Alexander Archipenko *Gondoliere* al Salon des Indépendants in una vignetta pubblicata su Le Figaro di Parigi, 5 marzo 1914. Alexander Archipenko Papers, Archives of American Art, New York.
Photo Credit: Image courtesy of Alexander Archipenko Papers, Archives of American Art, New York.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Donna in piedi*, 1920,
Sculptopittura (lamiera, olio, tela da imballaggio, tavola), 187 x 82 x 13 cm. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
Photo Credit: Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Due figure*, 1914,
Disegno, Illustrazione tratta dal periodico "Lacerba", II, n. 9, 1 maggio 1914, p. 137.
Photo Credit: Image courtesy of Archipenko Archives, The Archipenko Foundation
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Carrousel Pierrot*, 1913,
Gesso dipinto, 61 x 48.6 x 34 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Photo Credit: The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY/ Scala, Firenze.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Carrà, Carlo (1881-1966), *L'ovale delle apparizioni*, 1918,
Olio su tela, 92 x 61 cm. Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea, Roma.
Photo Credit: Studio Fotografico Luca Carrà, Milano.

Copertina del saggio di Maurice Raynal, A. Archipenko. *Avec 32 reproductions en phototypie*,
Éditions de "Valori Plastici", Roma, 1923. Collezione privata.
Photo Credit: Image courtesy of Christie's.
©2011 Christie's Images Limited.

de Chirico, Giorgio (1888-1978), *Il Ritornante*, 1918,
Olio su tela, 94 x 77.9 cm. Centre Pompidou, Parigi.

Carrà, Carlo (1881-1966), *Penelope*, 1917,
Olio su tela, 94.5 x 54.5 cm. Collezione privata.
Photo Credit: Studio Fotografico Luca Carrà, Milano.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Titolo sconosciuto (Donna II)*, 1922,
Acquarello su carta, 28 x 21 cm. Museum of Fine Arts, Houston.
Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Prampolini, Enrico (1894-1956), *Apparizioni Biologiche*, 1935.
Olio su tavola. 116 x 88 cm.
Photo Credit: Studio Vandasch, Milano.

Depero, Fortunato (1892-1960), *Ingranaggi di Guerra*, 1923-26,
Olio su tela, 60 x 80 cm.
Photo Credit: Studio Vandasch, Milano.

Depero, Fortunato (1892-1960), *Tarantella*, 1918,
Tarsia di stoffe colorate, 76 x 71 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.

Copertina del periodico "Der Futurismus" (Berlino), II, n. 7-8, novembre - dicembre 1922,
con la riproduzione di Donna di Archipenko.

Baldessari, Luciano (1896-1982), Allestimento per la Mostra della Seta a Villa Olmo, Como, 1927.
Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Photo Credit: MART,
Archivio del Novecento, Fondo Luciano Baldessari.

Colombo, Luigi (Fillia) (1904-1936), *Figura nello spazio*, 1930,
Olio su tela, 125 x 105 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.

Rosso, Mino (1904-1963), *Corridori al traguardo*, 1930,
Bronzo, 41 x 42 x 19.5 cm.
Collezione privata.

Thayaht (1893-1959), *Violinista*, 1927, Alluminio, h 66 cm.
Massimo & Sonia Cirulli Archive.

Allestimento Biennale di Venezia, 1920.
Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Figura drappeggiata*, 1911 – 1957.
Edizione in bronzo del 1968. 55.9 x 31.8 x 32.4 cm.
Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Pugilatori*, 1913-1914.
Edizione in bronzo del 1964. 59.7 x 41.9 x 40.6 cm
Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Figura seduta*, 1913-1954. Edizione del 1954,
Terracotta dipinta. 46 x 21.9 x 14.6 cm. Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Titolo sconosciuto (Medrano, Figura cubista)*, 1915-1920.
Tecnica mista su carta. 29 x 23.3 cm. Collezione Harel and Shai Sholovitz.
Photo Credit: Koller Auktionen AG, Zurigo.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Titolo sconosciuto (Movimento)*, 1913 circa.
Collage, pastello e matita su carta marrone. 54.5 x 35.5 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Titolo sconosciuto (Figura danzante)*, 1914 circa.
Pastello a cera, gesso colorato e matita su carta. 41 x 32 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *L'uomo che cammina*, 1914-1955.
Inchiostro e matita colorata su carta, 41 x 33.3 cm Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Figura*, 1917-1921 / 1950s,
Pittura, legno, 68.5 x 52 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Titolo sconosciuto (Camminando)*, 1919 circa.
Matita e gesso bianco su carta senza segni di vergatura di colore grigio, 54 x 47 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *L'uomo che cammina*, 1919 circa,
Matita su carta, 33 x 25.5 cm. Collezione privata.
Photo Credit: Image courtesy of Sotheby's, Londra.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Torso nello spazio*, 1935-1936 / 1946.
Edizione in alluminio del 1958. 27.9 x 56.5 x 14.6 (inclusa la base), 16.5 x 56.5 x 14.5 cm (esclusa la base)
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Forma su sfondo blu*, 1962.
Gouache e matita colorata su carta blu. 82.9 x 68.6 cm.
Photo Credit: Studio Vandrash, Milano.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Archipenko, Alexander (1887-1964), *Donna in piedi e natura morta*, 1919,
Cartapesta, pittura e legno, 40.6 x 30.5 cm. Collezione privata.
Photo Credit: Image courtesy of Collezione privata.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

Allestimento Biennale di Venezia, 1920. Photo Credit: Image courtesy of The Archipenko Foundation.
©2021 Estate of Alexander Archipenko/Artists Rights Society (ARS), New York.

