

1. Il mondo contadino e la fabbrica

Nato a Kiev nel febbraio del 1878, da padre che *secondo la consuetudine* lavorava in una fabbrica di zucchero e madre che si dedicava a scrivere poesie, Malevic fu impressionato, già nella sua infanzia, dalla vita dei campi e dalla fabbrica che, con le loro rispettive caratteristiche, influenzarono la scelta di temi e modi pittorici delle sue prime opere, e che, in un certo senso, saranno alla base dei suoi sviluppi futuri e del suo finale, e, per certi versi, obbligato ritorno ai temi dell'origine.

Della campagna lo attraeva il rapporto secolare fra arte e contadini che *"guardavo a dipingere i muri e aiutavo a coprire d'argilla i pavimenti della chata e decorare la stufa. Le contadine disegnavano molto bene galli, cavallini e fiori. I colori venivano preparati sul posto con terra di vario tipo e turchinetto"*. A Kiev, in occasione di una fiera che si teneva annualmente, Malevic entra in contatto con un diverso tipo di sensibilità; *".....sentivo che fra l'arte di Kiev e quella della campagna c'era una differenza. Nell'arte di Kiev tutto era rappresentato in modo molto vivo e naturale...Mi colpì la verosimiglianza...mi turbò fortemente la tecnica espressiva. Avrei desiderato dipingere un quadro così, ma continuavo a dipingere cavallini nello spirito del primitivismo, come facevano le contadine che sapevano tutte disegnare i fiori ed affrescare i muri. L'arte apparteneva a loro più che agli uomini"*.

Le parole con cui viene raccontata questa esperienza sembrano ricordano quelle usate da Kandinsky per descrivere il suo viaggio nella provincia di Vologda, e che evidenziavano la dimensione sacrale della decorazione delle isbe; *"entrando per la prima volta nelle sale di un'isba - dice Kandinsky - restai inchiodato di stupore davanti alle pitture sorprendenti che da ogni lato mi circondavano... Quando infine penetrai nella camera mi trovai circondato da ogni parte dalla Pittura: come se io stesso fossi penetrato nella Pittura.... Per anni e anni ho cercato di ottenere che gli spettatori passeggiassero nei miei quadri: volevo costringerli a dimenticarsi, a sparire addirittura lì dentro"*. Non è tanto la sorprendente ricchezza dei colori delle isbe russe quanto il fatto di trovarsi *"dentro la pittura"*, che fa subito intuire a Kandinsky, e, anche se con assai diversi esiti figurativi, anche a Malevic, la possibilità di un rapporto diverso fra opera e osservatore, e quindi una possibile complicità fra osservatore e lo stesso autore che, grazie al superamento dell'ostacolo costituito dall'oggetto, consentiva il riconoscimento dell'appartenenza al medesimo orizzonte spirituale.

Da una parte il primitivismo, con l'implicita nostalgia per la natura incontaminata e per l'infanzia dell'uomo, dall'altra l'interesse per temi cittadini, la visione della fabbrica e del mondo moderno. Temi che interessarono, in egual misura, i movimenti artistici del primo Novecento, che proprio sul rapporto fra arte e

metropoli fonderanno la loro stessa ragion d'essere. Nella stessa Russia di Malevic, in un contesto assai diverso da quello dell'Europa occidentale, l'interesse della vita contadina è sempre accompagnato da uno analogo per la città e la vita moderna.

2. Fermenti culturali in Russia - Studi per affreschi

I primi dieci anni del 900, nei centri principali della Russia come Mosca e San Pietroburgo, furono caratterizzati da una intensa attività artistica, soprattutto in ambito letterario e pittorico, e a cui Malevic parteciperà con grande impegno.

Nel 1907, due anni dopo il suo trasferimento a Mosca, Malevic realizza un gruppo di studi per affreschi, denominato *Serie di gialli*, con riferimenti al contemporaneo movimento russo *Gruppo Azzurro*, in cui il panteismo tipico dei simbolisti assume una dimensione decisamente mistica, mentre le figure nude non esprimono tanto una comunione con la natura quanto una loro assimilazione¹. Qui è evidente la relazione con tematiche tipiche che dal Romanticismo erano emerse a più riprese nello sviluppo dell'arte centroeuropea, da Palmer a van Gogh, da Friedrich e Turner fino a Munch, con la persistenza da una dimensione religiosa spesso intimistica e soggettiva.²

In *Pregghiera*, una figura nuda parzialmente di spalle con lunghi capelli che ne nascondono il volto, è caratterizzata da un'ampia aureola. Figura in preghiera, come dice il titolo, chiusa in se stessa, nuda, come la natura in cui è immersa, con gli alberi quasi spettrali, scarni, a sottolinearne la solitudine.

In *Paradiso*, a dominare è una grande figura sospesa in aria, avvolta da una corona di nubi, con le braccia orizzontali, che ricordano una crocefissione, e che, al medesimo tempo, sembrano voler abbracciare i santi egualmente distribuiti a destra, a sinistra e in basso. Gli occhi della figura principale sono spalancati, tanto da specchiare tutto il mondo che si riflette in essi, e che ricorda lo sguardo delle icone ortodosse.

Nell'*Autoritratto* la ieraticità del ritratto dell'artista, se da una parte può ricordare l'icona russa, dall'altra ci suggerisce più diretti collegamenti con gli autoritratti di Palmer, l'esaltazione della figura dell'artista, l'evidenza della sua solitudine e della conseguente identificazione con Cristo. Una tradizione che collega il tema dell'artista romantico, il suo isolamento di fronte all'universo come nel Monaco in riva al mare di Friedrich, con una nuova spiritualità.

La frontalità di queste prime immagini, di questi volti che non sono dei ritratti, che anticipano il trionfo della superficie nell'opera successiva dell'artista, ci ricordano la grande riflessione

¹ J. Golding: *Paths to the absolute*, National Gallery of Art di Washington, 2000;

² R. Rosemblum: *La pittura moderna*, 5 Continents Editions, Milano, 2005;

di *Florensky* sul superamento della prospettiva, sui ritratti della tradizione occidentale e sulla frontalità tipica delle icone, sui due sistemi, quello prospettico e quello bizantino, che, prima ancora di essere tecniche della rappresentazione e della visione sono due diversi ed opposti modi di vedere la realtà; da una parte il mero esistente, il quotidiano, l'avvenimento e la vista, dall'altro l'invisibile e la visione.

Frontale sarà il volto, mai il ritratto. Nel ritratto frontale si ha *“pienezza autosufficiente e perciò chiaroveggenza, impassibilità e beatitudine. Non è esso nello spazio ma lo spazio è in esso.... L'immagine frontale appartiene soltanto all'unico Dio. Ma al Dio rivelato, cioè rappresentabile, Cristo... Tutti gli altri volti possono essere rappresentati frontalmente soltanto nella misura in cui si intravede e deve essere espresso in loro il riflesso dell'assolutezza divina, cioè nella misura in cui il disegno compositivo dell'artista ammette e presuppone un Io, intellettuale-contemplativo e senza passioni, disinteressato, impassibile: gli Dei, i Santi, i Giusti, i Saggi, gli Infanti”*³.

La visione frontale, annullando ogni distanza fra l'immagine e l'osservatore, è intrinsecamente diversa da ogni visione prospettica. Se il profilo esprime il trionfo della volontà sull'ambiente circostante -laddove nell'icona non si dà mai volontà, che è sempre intenzione di sottomettere gli altri alle proprie decisioni e al proprio potere- irriducibile alla visione sarà anche il ritratto per antonomasia, quello a tre quarti, che trionfa con l'affermazione della prospettiva; *“il ritratto a tre quarti risveglia un'emozione simpatetica...e dà un'impressione di intimità. Esso ci trasmette...non una verità da annunciare e non una verità da manifestare, ma un sentimento, cioè il principio soggettivo di una sfera dove non esiste più una verità indipendente, né una volontà vincente. L'uomo di oggi si è innamorato della propria debolezza, incertezza, cecità, e si sforza di esprimere proprio queste qualità negative e di mostrarle come bellissime...L'uomo nuovo preferisce la ricerca della verità alla verità e la metodologia alla conoscenza già raggiunta”*⁴.

3. Impressionismo e Postimpressionismo: Monet e Cezanne

Il 1909, con la seconda e terza mostra del *Vello d'Oro*, inizia ad affermarsi il primitivismo russo. Tendenze *fauves* e uso astratto del colore sono accostati liberamente a modelli di arte popolare, a stampe e ad icone. Vengono per la prima volta esposte opere di Braque, Matisse, Derain, e Van Dongen. L'anno successivo Malevic partecipa alla mostra del gruppo *Fante di quadri*, fondato da Goncova e Larionov, il cui nome rimanda alle carte da gioco e quindi al folklore russo urbano, alle insegne di locande, alle stampe popolari. Le tre figure predominanti del primitivismo

³ P. Florenskij: *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, pagg.107 e segg.;

⁴ Florenskij: *idem*, pagg. 123 e 124;

russo furono David Burljuk, Natal'ja Goncarova e Michail Larionov. La Goncarova e Larionov erano influenzati rispettivamente dalle icone e dalla decorazione popolare, e da elementi infantilistici. Ma fu Larionov che doveva avere un'ampia eco nel futurismo russo, soprattutto per l'introduzione dell'uso di *associazioni irriverenti-irrilevanti*.

Il *Fante di quadri* è un piccolo gruppo che ebbe grande influenza negli anni seguenti. Alla sua prima mostra, del 1910, parteciparono fra gli altri, oltre a Larionov, Goncarova e Burljuk, anche Kandinsky e Tatlin. In un dibattito che accompagnò la seconda mostra del 1912, il poeta Burljuk dichiarò come l'arte, che non è una copia della vita ma ne rappresenta, anzi, la distorsione, si basa sui tre principi della *disarmonia*, dell'*asimmetria* e della *decostruzione*. Contemporaneamente si costituì, su iniziativa dei poeti Chlebnikov e Krucenych, il gruppo *La Coda d'Asino*, nato in opposizione al *Fante di quadri*, e che comprendeva altresì numerosi pittori, fra cui lo stesso Malevic, Tatlin e Marc Chagall, oltre alla Goncarova e Larionov. Malevic illustrò, in quel periodo, diversi libri dei suoi amici poeti, fra cui il *Gioco all'inferno*, che tratta di una partita a carte giocata all'Inferno fra diavoli e peccatori.

L'interesse per la pittura primitivista e popolare non deriva solo dai temi scelti, come ad esempio le decorazioni tipiche dell'Ucraina, ma dalla possibilità che questi stessi temi offrivano per evadere dall'arte accademica ed ufficiale a favore di una ritualità del gesto che si tramanda per tradizione, e che si fonde con la materialità del fare, in cui la figura dell'autore, con la sua autorità, passa decisamente in secondo piano. E' il mito *dell'arte senza autori* a ritrovarsi, intatto, nel mondo contadino.

Ripetutamente sono state confrontate la pittura primitivista con le icone russe; già nel 1906, in occasione della mostra organizzata da Sergej Djagilev e tenutasi al *Salon d'Automne*, viene suggerito un percorso continuo che va dalle icone russe all'arte più avanzata della contemporaneità. L'arte non dovrà più essere rispecchiamento della realtà quanto, piuttosto, il suo superamento; si dovrà liberare dal condizionamento imposto dalla mimesi, e dovrà piuttosto porsi come luogo di incontro fra alta e bassa tradizione; fra mondo della cultura ufficiale e tradizioni autoctone; fra visibile e invisibile.

Evidente, in *Contadina con bambino*, del 1912, il richiamo al mondo primitivista, un mondo rurale e allo stesso tempo magico; un mondo delle origini. I grandi arti, la stilizzazione delle figure, i volti trattati come maschere, sono tutti stilemi dell'arte africana che, già nel primo decennio del '900, con la grande esposizione parigina del 1907, doveva influenzare tutta l'arte del periodo, se pur con diverse declinazioni. L'attenzione per il mondo rurale, che in Russia si identifica con il primitivo, caratterizza la stessa letteratura dell'800 e del 900.

In *Bagnante*, del 1912, è evidente, oltre al primitivismo, anche un riferimento testuale alla danza di Matisse, che il collezionista e mecenate Shchukin aveva acquistato nel 1911 insieme ad altre opere di Picasso, Braque ed altri artisti dell'avanguardia francese. Non è solo Matisse, però, ad essere qui citato. Anche Cezanne interessava notevolmente Malevic per il suo continuo indagare sul rapporto fra apparenza e realtà, su visibile e invisibile, sulla transitorietà dell'immagine e la necessità di racchiuderla in una forma. E a Paul Cezanne si riferirà non soltanto per la scelta di alcuni temi caratteristici quanto per l'intensa ricerca volta a superare i limiti del visibile e salvare rilucianamente le cose, dopo averle cioè tratte dal mondo dell'utilità pratica.

Se il nostro vedere le cose è condizionato dall'abitudine che, come una crosta ci impedisce di vederne il loro nucleo essenziale, occorre assolutamente ritornare al primo sguardo, al *mondo primordiale* superando la frattura fra sensi e intelligenza. Occorre ritornare al mondo naturale senza preconetti, consapevoli che non c'è un senso ad esso presupposto, e che "il senso di quanto l'artista sta per dire non c'è in nessun luogo, né nelle cose, che non sono ancora senso, né in lui stesso, nella sua vita in formulata...Le difficoltà di Cezanne sono quelle della prima parola. Egli si è creduto impotente perché non era onnipotente, perché non essendo Dio voleva tuttavia dipingere il mondo, convertirlo tutto intero in spettacolo e farlo vedere come esso ci concerne"⁵.

Cezanne riporta nella tela l'esperienza del primo sguardo, come dopo lui farà anche Paul Klee; il suo compito sarà anche quello di "riportare sulla tela la vita inafferrabile...deve far presto prima che tutto sparisca. Perché tutto muta, cambia, si trasforma. Solo il lavoro resta; il lavoro che deve anche cogliere l'evanescenza e il mutamento"⁶. E' comunque evidente che "Cezanne non ha mai voluto dipingere come un bruto, ma ha voluto rimettere l'intelligenza, le idee, le scienze, la prospettiva e la tradizione a contatto con io mondo naturale che esse sono destinate a comprendere, e confrontare con la natura...le scienze che ne sono scaturire"⁷.

Come Cezanne con le sue *Bagnanti* e la *Montagna di Saint Victoire*, anche Monet era ossessionato da alcuni temi fondamentali, come la *Cattedrale di Rouen*, catturata nei diversi momenti della giornata, a dimostrarne l'evanescenza sotto la luce del sole, l'impossibilità di rappresentarne il mutamento secondo una forma statica e immutabile. Nel 1919, a proposito della *Cattedrale di Rouen*, Malevic scriverà: "nessuno aveva visto la pittura, nessuno aveva visto le macchie di colore muoversi, crescere all'infinito, nessuno aveva notato che Monet si era sforzato di rendere la

⁵ idem, pag. 38;

⁶ F. Rella: *Verso l'estremo*, Bologna 1999, Pendragon, pag. 10;

⁷ M. Merleau Ponty: *Il dubbio di Cezanne*, in "Senso e non senso", Il Saggiatore, Milano 1982, pag. 32;

luce e l'ombra sui muri... ma ciò è inesatto: non erano la luce e l'ombra che costituivano il suo obiettivo principale, ma la pittura che si trovava nell'ombra e nella luce". La pittura, dunque, prima ancora dello stesso oggetto preso nel fluire del tempo e nei suoi innumerevoli mutamenti!

4. Cubismo, Futurismo e Cubofuturismo

Il testo fondamentale di Malevic che ci consente di comprenderne l'evoluzione, dall'Impressionismo al Cubismo e al Futurismo fino all'arte nuova, è *Dal cubismo al Futurismo*, che accompagnava la *Mostra 0,10*, del 1915, successivamente ampliato nel 1916.

C'è in Malevic una decisa e costante condanna dell'arte naturalistica e realistica, denominata "*arte del selvaggio, che ha posto per primo il principio del naturalismo*"⁸. Utilizzando tale parola si colloca immediatamente agli antipodi di pittori come Gauguin, che, se ha trovato nei selvaggi maggiore libertà rispetto all'accademismo, non è mai riuscito a fare a meno del riferimento al reale e alla natura, guidato dal "*buon senso*" che, così, gli fece trovare i colori ma non la forma delle origini. L'arte del selvaggio era l'arte della *mimesi* e della *ripetizione*. Anche quando, con la grande maestria degli artisti del Rinascimento, si pervenne ad una nuova fioritura dell'arte, non per questo si pone fine all'idea del selvaggio. La natura continuava ad essere riflessa sulla tela come in uno specchio. Solo con il nuovo realismo, l' impressionismo, il cubismo, il futurismo e il suprematismo, si spazzerà via l'idea dell'arte riproduttiva, consapevoli che come non "*possiamo utilizzare le imbarcazioni su cui viaggiavano i saraceni, così in arte dobbiamo andare alla ricerca di forme che rispondano alla vita contemporanea*"⁹.

C'è conflitto fra Arte e Tecnica, dove la prima è rappresentata dall'accademismo e dalla tradizione e la seconda dal Suprematismo, chiamato anche Arte Nuova, che verrà anch'esso superato quando sarà pronto il tempo della Vita Nuova. Solo chi segue il proprio tempo, cioè la Tecnica, può dar vita alla Nuova Arte. Per questo afferma, in analogia con il Futurismo italiano, rispetto a cui non tarderanno a manifestarsi sempre più le differenze, "*la Venere di Milo è un modello di palese decadenza- non è una donna reale ma una parodia-e il David di Michelangelo una mostruosità*"¹⁰. L'arte del passato ha rappresentato la sola apparenza dei corpi; essa ha teso esclusivamente a rendere il visibile, non a creare forme nuove. Alla mera riproduzione del

⁸ Malevic, *Dal cubismo e dal futurismo al Suprematismo*, in *Malevic: Suprematismo*, Absondita, Milano, 2000, pag.32;

⁹ Malevic, *idem*, pag. 34;

¹⁰ Malevic, *idem*, pag. 35;

visibile, Malevic sostituisce la Creazione, che significa vivere, produrre cose sempre nuove, ovvero forme che non abbiano nulla in comune con la natura, caratterizzate da un'esistenza individuale.

All'arte dei selvaggi, cioè naturalistica e accademica, i primi ad opporsi veramente, *schiaffeggiandola*, sono dunque stati i futuristi, che hanno scoperto il nuovo della vita contemporanea. I futuristi "*si sono sbarazzati della carne e hanno magnificato la macchina...hanno proibito di dipingere la nudità proprio a causa del cambiamento del lato tecnico della vita...In essi, il dinamismo del movimento ha suggerito l'idea di proporre anche il dinamismo della plastica pittorica*"¹¹. Ma qui si fermano i motivi di apprezzamento verso il futurismo. Noi, dice Malevic, abbiamo sputato sopra lo stesso futurismo. I Futuristi non sono infatti riusciti a fare a meno dell'oggettività, non sono mai riusciti a produrre una plastica puramente pittorica, ovvero senza oggetto. Essi rappresentavano spesso figure in movimento perché in esso vedevano la possibilità di rappresentare la Vita Moderna, dominata dall'elettricità, dai nuovi mezzi di comunicazione; ma, se nella resa del movimento veniva fatta sparire l'integrità dell'oggetto, questo ricompariva subito dopo, frammentato ma pur sempre riconoscibile. Il Futurismo, in pratica, si era fermato a metà; Malevic, prima di altri ha visto la differenza fra i manifesti del futurismo italiano e le stesse opere prodotte. Altro merito dei Futuristi, forse il maggiore secondo Malevic, è la critica al concetto di Ragione, detta anche ragione utilitaria, da cui però non sono state tratte le estreme conseguenze, in quanto non hanno mai sostituito le forme subconscie dell'intuizione alle forme della ragione utilitaria, agli oggetti, pur sempre riconoscibili.

Del 1912 sono alcune opere (*Arrotino* e *Macchina da cucire*) più vicine al Futurismo italiano ma anche ad altre contemporanee esperienze europee. In *Arrotino*, la scomposizione della forma in fotogrammi ci ricorda il *Nudo che discende le scale*, di Duchamp, dove appare la tensione fra rappresentazione del fatto, della cosa, dell'avvenimento, e movimento in sé, del tutto estraniato ed isolato. Nell'incapacità del Futurismo di emancipare il movimento dall'oggetto Malevic riconoscerà il suo stesso limite.

Analogo atteggiamento Malevic avrà nei confronti del cubismo; dopo un iniziale interesse verso il cubismo sintetico, egli contesterà la presenza di forme ed oggetti, anche se scomposti e ricomposti continuamente, assemblati senza alcun ordine naturale. Il mancato superamento del soggetto sarà il motivo della critica al cubismo, da cui però esclude Picasso. Nella scomposizione e ricomposizione analitica e sintetica si cercava di rappresentare l'oggetto nella sua totalità; la riduzione dei volumi a piani sovrapposti, il primato della superficie, aveva pur sempre

¹¹ Malevic, *idem*, pagg. 41 e segg.;

come protagonista assoluto l'oggetto, riconoscibile nel Cubismo, ben lontano da quella pittura senza oggetto che Malevic cerca e che teorizzerà col Suprematismo.

Nel Cubismo, la stessa energia pittorica, che doveva sostituire l'oggetto, risulterà alla fine essere del tutto secondaria. All'integrità oggettuale su cui si è fondato il concetto di bellezza classica, il cubismo ha sostituito l'energia delle dissonanze, provocata dall'incontro di due forze opposte; e, con l'introduzione del tempo nella rappresentazione pittorica, la vita dinamica del mondo reale emargina progressivamente il concetto di essenza dall'ambito artistico; "nel cubismo il principio di riproduzione degli oggetti viene eliminato. Si fa il quadro ma non viene reso l'oggetto"¹².

Malevic sembra inoltre contestare al Cubismo una sorta di ambiguità di fondo: da una parte nei confronti del colore, dall'altra verso alcuni degli esiti del periodo sintetico. Nel periodo sintetico la colorazione è messa in secondo piano rispetto all'operazione di sovrapposizione delle diverse figure; per tal motivo, l'opera privilegia le linee delle forme e la diversità delle texture, tendendo così al bianco e nero. Ma è il venir meno del primato della superficie ad attirare la critica di Malevic. La superficie pittorica piana, infatti, attraverso l'utilizzo di rilievi pittorici aggettanti, si trasforma in scultura artificiale colorata, laddove ogni rilievo trasformato in superficie piana è pittura.

Al Cubismo e al Futurismo egli opporrà emblematicamente il *quadrato nero*, creazione della ragione intuitiva, che rappresenta il primo passo della creazione pura in arte. Prima di essa c'era solo la deformità delle copie della natura. La rappresentazione di un qualsiasi elemento della vita, di un volto, si trasforma in pittura in parodia; mentre solo escludendo ogni riferimento alla vita esteriore si potrà giungere alla Vita Nuova. La creazione intuitiva, utilitaria, non ha una destinazione utilitaria; essa deve scaturire dal *niente*. Solo il Suprematismo produrrà forme che non saranno la ripetizione di oggetti viventi nella vita ma esse stesse un organismo vivente. Il Suprematismo produrrà forme a partire dal niente, esclusive forme della Ragione intuitiva.

Tappa fondamentale verso il Suprematismo sarà l'esperienza della Vittoria sul Sole.

5. Composizioni alogiche e nascondimento del soggetto.

Non si sa con precisione quando alla parola *futurismo* fu aggiunto il prefisso *cubo*; secondo alcuni esso fu aggiunto per distinguersi dai futuristi italiani, secondo altri per intendere la vicinanza, se pur critica, degli artisti russi al movimento di Braque

¹² Malevic: idem, pagg. 48 e segg.;

e Picasso. Furono Livsic e poi Krucenych i principali teorici di questo periodo.

In *Liberazione della parola*, di Livsic, pubblicato nella raccolta futurista "*Luna crepata*" del 1913, si afferma che qualunque movimento deve muovere dalla liberazione della libertà creativa. Occorre ascoltare il proprio subconscio e far ricorso alla parola autonoma. Tale parola non deve muoversi in relazione con il mondo e la relazione che poesia e pittura devono ricercare con la musica vanno nella direzione di ogni carattere denotativo nell'arte.

Nel settembre del 1913, una nuova raccolta futurista denominata *I Tre*, fu pubblicata ad opera di Chlebnikov, Guro e Krucenych, con le illustrazioni di Malevic. Incontreremo nuovamente questi nomi, con Malevic, nella *Vittoria sul sole*.

Nel manifesto *La parola come tale* Krucenych e Chlebnikov rivendicano il diritto degli artisti futuristi, a distruggere il vecchio per creare il nuovo. Anche nella dichiarazione *Le nuove vie della parola* Krucenych rivendica il diritto di creare nuove parole e loro inedite combinazioni richiamandosi agli insegnamenti dei pittori contemporanei e appellandosi all'essenza del cubismo. La versione di *zaum'* (lingua trasmentale) chlebnikoviana scaturisce dal tentativo tanto bizzarro quanto contraddittorio di innestare sul tronco del nazionalismo linguistico le più avanzate sperimentazioni dell'avanguardia, combinando un'ideologia retrograda di matrice neo-slavofila con metodi mutuati dal cubismo analitico.

Krucenych fa ampio uso della possibilità di scomporre la parola nelle sue parti costitutive (pre-fisso, radice, suffisso), per poi riaggregarne i singoli elementi in composti originali, e si serve esclusivamente di radici slave, cui abbina desinenze tratte dal repertorio morfologico russo. Krucenych procede al riassetto anche con la tecnica del collage o del montaggio non solo di singoli frammenti dell'azione e di brandelli di dialogo, ma anche di fonemi privi di significato. Nelle inevitabili fratture del tessuto poetico-verbale si riconosce un altro procedimento adottato e teorizzato dai pittori cubo-futuristi russi, lo *sdvig*, questo termine, nella tecnica del cubismo identifica il dislocamento dei piani pittorici. La collisione illogica di singole unità di senso, la frattura immotivata di segmenti verbali, l'accozzaglia apparentemente casuale di lettere e sillabe, caratterizza la lingua trasmentale di Krucenych.

Come nei Futuristi italiani il materiale verbale diventa fluttuante anche attraverso la soppressione di quasi tutti i segni di interpunzione. L'assenza di cesure grafiche fa traballare i nessi sintattici, trasforma i costrutti in sequenze grammaticalmente ambigue se non a-grammaticali, oscurandone il senso e contribuendo a produrre nel lettore o spettatore una sensazione di dis-orientamento e confusione.

In *La parola come tale*, viene affermato che *“l'artista è libero di esprimersi non solo in un linguaggio comune (concetti) ma anche in un personaggio personale, e anche in un linguaggio che non abbia un proprio preciso significato, cioè trasmentale....”*

Le parole muoiono, il mondo è eternamente giovane. L'artista ha visto il mondo con occhi nuovi e come Adamo dá i suoi nomi a tutte le cose....

Il giglio è bello ma la parola giglio è insozzata da dita e violentata. [Dandogli un nuovo nome...] il giglio rifiorirá. Una nuova forma verbale crea un nuovo contenuto e non viceversa....

Introducendo nuove parole, offro un contenuto nuovo, in cui tutto comincia a vacillare (scivolare).

Nell'arte possono esservi dissonanze non risolte –cioè sgradevoli all'udito- poiché nella nostra anima esiste una dissonanza che risolve la prima...”¹³

Sono molteplici gli elementi che imparentano l'opera di Krucenych con la pittura a-logica di Malevic. I dipinti degli scenari, basati sul conflitto o scontro di forme ed elementi eterogenei, hanno lo scopo di distruggere la logica, il buonsenso e la ragione. A proposito del dipinto su legno *Vacca e violino - 1913* Malevic sosterrà la contrapposizione a-logica di due forme, *violino e vacca* come momento di lotta contro la logica, l'ordine naturale, il buonsenso filisteo e il pregiudizio.

La logica, per Malevic, ha sempre posto un ostacolo ai nuovi movimenti del subconscio e, al fine di liberarsi dai pregiudizi, è stata promossa la corrente dell'a-logismo.

Nelle composizioni cosiddette alogiche di Malevic gli *zaum* pervengono ad una chiara esemplificazione visiva. Ma dimostrano anche una conoscenza quasi in tempo reale delle innovazioni parigine, e dei suoi protagonisti, a volte anche anticipandole. Con Picasso e Braque, con Magritte e Duchamp, Malevic sembra aver promosso un dialogo a distanza. In *Inglese a Mosca*, o *Mucca con violino*, Malevic affianca e sovrappone oggetti e personaggi tratti da contesti diversi e con rapporti di proporzioni alterati

In *Vacca con Violino* (1913) anticipa il realismo magico di Magritte. Alla composizione cubista che fa da sfondo, memore delle opere contemporanee di Picasso ma soprattutto di Braque, vengono sovrapposti un violino e una mucca. Il violino e la mucca vengono rappresentati con i loro colori naturali. Ma, se la presenza di strumenti musicali, scomposti e ricomposti, era frequente nelle opere cubiste, non altrettanto si può dire della mucca. Se Malevic esaltò la dissonanza presente nel Cubismo, laddove afferma che *“il carattere inatteso dell'incontro di due forme generasse una dissonanza di una forza di tensione massima”¹⁴*, è anche vero che, nello stesso testo, aveva condannato il naturalismo, la ripetizione delle forme reali, tipica del selvaggio, che il cubismo non era riuscito a

¹³ Markov: Storia del futurismo russo, Einaudi, Torino, 197, pag. 129;

¹⁴ Malevic. Dal futurismo al Cubismo al Suprematismo, cit. pag. 49

superare del tutto. Difficile credere che voglia indicare il mondo contadino opposto alla città, così come non pare che l'accostamento possa richiamarci la citatissima frase di Lautreamont, in cui la bellezza si produce dall'incontro, in una sala operatoria, di un ombrello e una macchina per cucire; al contrario, dietro l'ironia della composizione, è evidente come non si voglia affatto produrre *nuovo-senso* quanto semplicemente mostrare un *non-senso*; "contrapposizione alogica di due forme come momento di lotta contro la logica, l'ordine naturale, il senso comune e il pregiudizio", scrive Malevic sul retro della tela. Il carattere distruttivo delle sue composizioni alogiche potrebbe far piuttosto pensare all'universo di Rabelais, in cui, secondo Bachtin, "tutte le sue combinazioni di parole, anche quando esse oggettualmente sembrano insensate, tendono prima di tutto a distruggere la gerarchia stabilita dei valori, ad abbassare ciò che è alto e ad innalzare ciò che è basso, a distruggere il quadro consueto del mondo in ogni suo punto"¹⁵.

Questo, forse, spiega come mai l'opera, realizzata nel 1913, sia stata retrodatata al 1911. Il 1913 è l'anno della *Vittoria sul Sole*, dell'intuizione del suprematismo, in cui viene bandita la presenza delle forme naturali all'interno delle nuove opere, foss'anche per puro intento ironico. Ogni contatto col mondo naturale doveva essere tagliato.

In *Un inglese a Mosca*, sostituisce alla mimesi l'ambiguità. Se una mucca è una mucca e un violino è un violino, qui tutti gli oggetti sembrano privati di una loro univocità semantica. Al busto e al volto della figura stilizzata in cilindro che dovrebbe rappresentare l'inglese, è sovrapposto un enorme pesce, sul quale si stagliano una candela e una sciabola di dimensioni più contenute, mentre sul lato a sinistra si vede una scala a pioli in miniatura e una minuscola chiesetta in stile russo, il tutto sovrastato da un grande cucchiaino rosso, che originariamente era in legno. Tutti gli elementi sono privi del loro colore naturale: il volto dell'uomo, il pesce, la fiamma della candela, il mestolo rosso tendono ad assumere una sembianza fantasmatica. Qui compaiono pure delle lettere, come in Duchamp, nei Futuristi italiani e in Magritte, senza nessuna funzione denotativa, di commento e di descrizione, ma con esclusivo intento formale, quasi a rimarcare l'assenza di referenti esterni delle stesse figure.

Qui, come anche nella composizione con *Monna Lisa*, compare la scritta *casticnoe zatmenie* (eclissi parziale), che richiama la *Vittoria sul sole*, e che rappresenta una chiave di lettura di altre opere del periodo: *La Composizione con la Gioconda*, *Signora nel Tram*, *Signora davanti al palo delle affissioni* e *Composizione del 1914*, in cui ci troviamo di fronte a una progressiva sparizione e nascondimento della figura.

La *Monna Lisa* oltre a far riferimento, nel titolo, all'eclissi di

¹⁵ Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, 324

sole che si verificò in Russia nel 1912, compie una operazione analoga a quella di Duchamp nei confronti di uno dei simboli dell'arte tradizionale. Appena sotto il centro geometrico della tela un rettangolo bianco è collocato davanti ad uno nero; in asse, è disegnata parzialmente una chiave musicale. La foto di Monna Lisa è strappata in alto, e presenta una croce rossa, che sembra voler sopprimere l'immagine, come se fosse un *errore*, a significare la negazione dei valori estetici tradizionali.

Ma l'accostamento di elementi inconciliabili fra loro produce un effetto di straniamento -termine su cui scriverà pagine fondamentali Sklovsky- che priva questi quadri di ogni significato razionalmente intelligibile. La volontà di superare l'ambito razionale è ribadita da Malevic anche qui, come in *Monna Lisa*, con l'introduzione della scritta *casticnoe zatmenie*, una sorta di rimando intertestuale a *Vittoria sul sole*, con cui il pittore si richiama al trionfo sul sole inteso come simbolo non solo della bellezza, ma soprattutto della ragione.

Abbiamo quindi diverse operazioni di cancellazione od occultamento: il nascondimento di oggetti fra cui riconosciamo un libro, il segno rosso sulla Monna Lisa, la sovrapposizione del quadrato bianco su quello nero. E' rappresentato in quest'opera il progresso della pittura, da quella barbara della riproduzione dell'oggetto, a quella della vita moderna, del quadrato bianco.

Nella *Signora nel tram*, o in *Signora davanti al palo delle affissioni*, l'identificazione della figura non è chiarita quanto piuttosto minacciata dalla presenza di figure geometriche regolari, che paiono essere sospese di fronte alla figura¹⁶. In *Signora nel Tram* compaiono diversi oggetti e persone riconoscibili: una bottiglia, una natura morta, il volto di un uomo; ma, più che una scomposizione e ricomposizione cubista dettata da una logica rigorosa, qui si ha l'impressione di una semplice sovrapposizione; il *conflitto* fra forme naturali e forme geometriche diventa più evidente nella *Signora davanti al palo delle affissioni*, dove molteplici figure geometriche si sovrappongono l'un l'altra con un rettangolo azzurro e uno rosa che sembrano espandersi a coprire l'intera superficie pittorica. E' un'opera dipinta nel 1914 ma esposta nell'anno successivo insieme ad altre opere cubofuturiste, alogiche e suprematiste. Siamo già di fronte al definitivo abbandono delle forme naturali ma qui, come in altri quadri analoghi, non siamo di fronte all'esito formale di una scelta compiuta fra astrazione ed empatia ma, all'interno di uno stesso dipinto, viene rappresentato il conflitto: il quadrato nero, allora, potrà essere interpretato come ri-coprimento delle forme naturali.

Nello schizzo del '14, *Composizione*, sono presenti gli stessi elementi della Monna Lisa. Nessuna forma reale, solo elementi

¹⁶ Golding: op. cit, pag. 63;

posti in asse secondo una intenzionalità compositiva senza nessuna funzione rappresentativa o costruttiva.

6. Vittoria sul sole.

Nello studiare la genealogia del *Quadrato nero* ci si imbatte nella *Vittoria sul sole*, in cui compare per la prima volta nell'opera di Malevic il quadrato nero.

La *Vittoria sul sole*, rappresentata nel dicembre 1913 a Pietroburgo, non appare a prima vista distante da contemporanee opere dell'avanguardia europea. Anche Kandinsky, negli stessi anni, in *Sipario giallo*, vedeva nel teatro la possibilità di realizzare un'opera d'arte totale; ma, diversamente che in Kandinsky o altre esperienze contemporanee, in Malevic "non si ha a che fare con un'interpretazione personale del retaggio simbolista della sinestesia, con gli esperimenti con i suoni e i colori di Skriabin o con il suono interiore di Kandinskij,....Il suo atteggiamento verso il suono era dettato piuttosto da un'energia più primitiva e selvaggia....Malevic sosteneva che la nuova musica poteva polverizzare l'oggetto e creare un'arte del puro suono, analogamente alla pittura suprematista"¹⁷.

Nato dalla collaborazione di Aleksej Kručenyč -testo poetico- di Kazimir Malevic -scene ed i costumi- e di Michail Matjusin -musica- l'opera esprime un chiaro intento dissacratorio nei riguardi dei valori della tradizione, qui rappresentata dal Sole. La lotta contro il sole consente la fondazione di un nuovo mondo, un mondo alla rovescia e alternativo rispetto alla realtà abituale. Monologhi e dialoghi, dal senso piuttosto oscuro a causa della disarticolazione della struttura lessicale, si alternano a brani e canti in lingua trasmentale, privi di significato apparente, come la *canzone filisteo* e la *canzone di guerra*.

L'opera di Kručenyč si ispira alla poetica del ripugnante e del volgare; "facciamo coraggiosamente il 'brutto' in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità" è una declinazione futuristica di idee che erano già state teorizzate dal discepolo di Hegel, Rosenkranz, che, con la sua Estetica del brutto doveva avere un grande ruolo nell'arte dell'800 (da Baudelaire al Futurismo e al Surrealismo).

I personaggi sono tutti maschili, in opposizione all'epoca borghese, alla sua idealizzazione del Bello femminile, in ossequio ai manifesti del futurismo italiano ma anche all'opposizione di quel Bello generale, simbolizzato da Apollo, rappresentato appunto dal Sole. La presenza in scena di congegni meccanici, altro riferimento al futurismo, esprime un'idea del futuro liberato dalla zavorra del passato e della tradizione.

Lo stesso Vladimir Majakovskij, che nelle sue opere fa

¹⁷ J. Bowlt: Il piano supersonico, in AA.VV.: *Oltre l'Astrazione oltre la Figurazione*, ed Artificio Skira, Firenze, 2005;

dichiarare al poeta di odiare i raggi del giorno, aveva denigrato il sole in diversi componimenti poetici, e parlando del "sole ferito" lo descrive molesto proprio come un insetto. Il trionfo sul sole rappresenta quindi un attacco al simbolismo decadente russo.

Non può inoltre sfuggire il fatto che al sole, dichiarato dai futuristi emblema della bellezza, è legato un complesso di significati simbolici più profondi, che scaturiscono dall'intreccio dei concetti quasi sinonimici di luce, illuminazione, lume, intelletto, ragione. Su questo sfondo *La vittoria sul sole*, come d'altronde molta altra produzione futurista, rivela il suo carattere irrazionale e sostanzialmente anti-illuminista.

Nelle scenografie e nei costumi che Malevic dipinge per la messa in scena di *Vittoria sul sole*, in cui oggetti reali si uniscono ai primi rudimentali elementi suprematiste, come in alcune opere di Malevic di quegli anni, si ha un'impressione di disorientamento e confusione, con la creazione di un mondo alla rovescia, in cui sono sovvertiti ordini di grandezza e gerarchie culturali.

In questo nuovo mondo del futuro, regno utopico e alternativo, l'uomo è liberato da tutti i condizionamenti che governano la realtà abituale. Sono abolite le leggi fisiche e le convenzioni sociali, sono scardinate le coordinate spazio-temporali e non vigono più le regole logico-causali: il tempo scorre al contrario, come afferma lo stesso Florensky, la causa può precedere l'effetto, non agisce più la forza di gravità, le proporzioni sono relative, non c'è differenza tra grande e piccolo, alto e basso, destra e sinistra, esterno e interno. Di fronte alla realtà capovolta mostrano i loro limiti il buon senso, la logica e la ragione, ormai inadatti a intendere l'apparente disordine, o il nuovo ordine, delle cose.

Il mondo alla rovescia, è preconizzato da alcuni fotomontaggi che ritraggono Krucňnych, Matjusin e Malevic durante il lavoro di preparazione dell'opera: i tre amici sono seduti o sdraiati in pose rigide e innaturali in primo piano, mentre un pianoforte a coda e uno scaffale di libri sono sistemati sul soffitto.

L'idea di un mondo alla rovescia viene desunta, tra l'altro, dai trattati di Uspenskij, in cui si combinano istanze ispirate alle ricerche sulle geometrie non-euclidee con suggestioni derivate dalla teosofia e dall'occultismo, con possibilità insite nel superamento dello spazio euclideo, che stimolano il duplice fine di esplorare il nuovo universo pluridimensionale e di collegarvi un parallelo allargamento delle facoltà psichiche e spirituali dell'uomo. Uspenskij postula, infatti, una quarta unità della vita psichica e la definisce di volta in volta come *intuizione superiore*, *coscienza cosmica* o *coscienza allargata*, associandovi la *logica superiore*, chiamata anche *logica trascendentale*, *logica intuitiva*, *logica dell'infinito*, *logica dell'estasi* o *meta-logica*. Solo chi è in possesso di queste facoltà riesce a comprendere lo spazio di dimensioni

superiori e ad abbracciare il nuovo universo extra-logico o trasrazionale.

Pochi mesi prima del *Quadrato nero*, Malevic realizza il bozzetto per la vittoria sul sole dove un quadrato è diviso da una diagonale in un triangolo bianco e uno nero. Il bianco raffigura il sole, la chiarezza, la razionalità, il mondo illuminato dalla ragione. Il nero è al contrario l'oscuro, l'ignoto, il futuro non prevedibile, il segno di una crisi ideologica, il mondo quotidiano. Si ha l'esclusione di ogni illusione spaziale e di ogni naturalismo. La stessa concezione del teatro borghese viene scardinata radicalmente con la spersonalizzazione degli anonimi personaggi, disegnati con stile cubo futurista, che si muovono sulla scena come figure goffe, in modo carnevalesco e grottesco...

Con il quadrato nero de *La vittoria sul Sole*, Malevic propone la *"vera icona, un'immagine libera da ogni vincolo associativo, da ogni risonanza psicologica, affermazione di una metafisica realtà..... Se il Sole è la condizione di ogni sensibile rappresentazione, il suo radicale oscuramento sarà, allora, condizione dell'immaginatio di quell'altro mondo, di cui l'esserci diurno non è che riflesso, proiezione...."*

Qui non si ha opposizione di Tenebre e Luce, ma proprio perché questa luce non è che finzione, è necessario squarciare il velo, l'ombra pesante di questa luce, revocarla radicalmente in dubbio....

Quella sola è Luce: il Buco nero"¹⁸

La *Vittoria sul sole*, come i quadri a-logici, rappresenta anche il tentativo di dare concretezza artistica, di incarnare plasticamente le visioni fantastico-utopiche uspenskijane di una realtà superiore, liberata dalle leggi spazio-temporali e logico-causali che soggiogano il mondo dei fenomeni.

Nella concezione di Uspenskij, solo una coscienza allargata e una logica superiore permettono all'uomo di abbracciare l'intero universo e di penetrare nella sfera del nou-meno, dove le cose non si presentano nella loro apparenza, ma si rivelano nella sostanza.

Si apre la prospettiva su un mondo in cui sono definitivamente superate non solo le tre dimensioni spaziali, ma anche quella temporale, a favore di un universo pluridimensionale illimitato ed eterno, che rende possibile ogni cosa e il contrario di tutto.

7. L'avventura del Suprematismo

Secondo lo stesso Malevic il Suprematismo, che va dal 1913 al 1918, *"si divide in tre stadi, a seconda del numero dei quadrati neri, rossi e bianchi: il periodo nero, il periodo colorato, il periodo bianco"¹⁹*, in cui *"il nero è segno di economia, il rosso segnale della rivoluzione, e il bianco pura azione"*. A differenziare il Suprematismo da tutti gli stili

¹⁸ M. Cacciari, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985, pagg. 204 e segg.;

¹⁹ *Suprematismo*, 34 disegni, 1920

precedenti è dunque il *principio economico*, ovvero la progressiva semplificazione del mezzo pittorico, a partire dall'azzurro del cielo. Attraverso la tela suprematista, oltre l'azzurro che non dà nessuna rappresentazione reale dell'infinito, si scopre la vita; l'infinito bianco suprematista consente al raggio visuale di avanzare senza incontrare limiti.

Malevic colloca la nascita del Suprematismo nel 1913 a Mosca, con lo spettacolo teatrale *Vittoria sul sole*, ma è a Pietroburgo, nell'ultima mostra futurista *0,10* del 1915, che verranno esposti i primi lavori suprematisti, dove il puro movimento del colore elimina ogni dato del mondo naturale. Malevic crea ossature nuove di pura pittura di colore attraverso cui lo stesso colore doveva a sua volta liberarsi dall'impasto pittorico per approdare a un'unità autonoma che non dipende, cioè, dalla bellezza estetica, dalle emozioni, dagli stati d'animo, qualunque essi siano; "*il suprematismo è il semaforo del colore nel suo abisso infinito*"²⁰. Alla spazialità della costruzione prospettica, Malevic sostituisce l'infinito e l'abisso del Suprematismo. L'azzurro del cielo viene *squarciato* dal bianco, in quanto rappresentazione reale ed autentica dell'infinito. L'azzurro, definito "*l'abat-jour delle limitazioni del colore*" è stato definitivamente lacerato per aprire la spazia al "*bianco libero abisso, all'infinito*".

Nella seconda delle due tavolette prospettiche fatte da Brunelleschi il cielo era diventato vuoto indifferente, che poteva tranquillamente essere tagliato, escluso perché irrappresentabile, dalla costruzione prospettica. Non potendo rappresentare l'infinito Brunelleschi semplicemente lo esclude. Malevic, con un gesto radicale, reintroduce l'infinito nella tela suprematista. Dopo l'intuizione del significato del bianco e l'invenzione del nuovo sistema, Malevic rivela di essersi dedicato alle "*forme che passano*", in cui si esclude decisamente ogni *necessità estetica del colore, della forma o della figura*, e che sono invece l'esito niente affatto scontato di un processo di dis-velamento. Il principio economico porterà a superare definitivamente il colore in quanto ciò che interessa sono le *forme dell'azione*, che sono svelate dall'energia del nero e del bianco.

"*Io mi sono trasfigurato nello zero delle forme e sono andato al di là dello zero, cioè verso il suprematismo, verso il nuovo realismo pittorico, verso la creazione non-oggettiva*" aveva scritto Malevic²¹, dichiarando la vittoria sul *selvaggio*, ovvero sul mondo del naturalismo e della mimesi, vittoria che avviene a partire dal quadrato, che non è una forma che proviene dal subcosciente ma il primo passo della creazione pura in arte. Al *realismo dell'oggetto*, e alla ragione utilitaria che ne è alla base, Malevic sostituisce il

²⁰ Il SUPREMATISMO, in K. Malevic.....59

²¹ Malevic, *idem*, pag. 51;

realismo pittorico, e la ragione intuitiva. E, se nell'arte del suprematismo "*le forme vivranno come tutte le forme della natura*", questo implica che le nuove forme non saranno una imitazione di queste ultime, ma si porranno sul loro stesso piano, entrambe effetto di un atto creativo. Il realismo degli oggetti, che ha dominato la pittura sino all'avvento del Suprematismo, si era basato sulla imitazione, o copia, di un modello naturale. *Era il realismo delle montagne, del cielo, dell'acqua....* Il realismo pittorico, al contrario, determina un mondo di forme libere ed individuali, dove ogni *superficie pittorica è più viva di un viso in cui spiccano due occhi e un sorriso*. Il realismo pittorico è quindi più concreto del realismo degli oggetti. Alla stessa conclusione perverrà Koyève nel suo splendido saggio su Kandinsky, in cui alla pittura naturalistica, astratta in quanto irrimediabilmente distante dalle forme imitate, viene contrapposta la forma reale e concreta dell'oggetto puramente pittorico, una semplice macchia di colore.

Il Suprematismo nasce come opposizione ad ogni possibile *utilità pratica* dell'arte. L'uomo infatti, per Malevic, "*tenta di dirigere ogni impresa in modo che essa produca un risultato pratico e lo porti più vicino allo scopo, che è quello di accrescere il suo benessere.....Ma, ogni sforzo verso la compiutezza pratica, verso l'oggetto pratico compiuto, naufraga davanti alla verità o realtà dell'essere, che non è oggettivo*"²². L'idealista oggettivo è un sognatore, in quanto crede di poter afferrare la totalità della natura, ignorando che nella natura non c'è nulla di ideale. Egli quindi vuol rendere oggettivo ciò che non lo è; infatti, "*la natura non si muove per vie finalistiche ma suscita le cose per mezzo di un'attrazione che è indipendente dal tempo e dallo spazio*" (par. 25). Lo spirito pratico degli uomini li ha spinti a scindere la vita secondo tre direttrici principali, ovvero l'arte, la religione e la tecnica scientifica, ognuna determinata da una particolare idea di verità, *oggetti di salvezza* incompatibili però fra di loro; "*per la religione oggetto di salvezza è Dio, per l'arte il limite è la bellezza, per la scienza obiettivo ultimo è la conoscenza*" (30). E' solo nell'arte, un'arte diversa da quella oggettiva, che potrà darsi una possibilità nuova di *libero movimento*. L'arte nuova dovrà liberarsi da ogni tendenza finalistica e affrancarsi dalla tecnica qualora questa ne impedisca l'autonomo sviluppo. L'arte nuova, *l'arte non oggettiva*, non dovrà più servire da abbellimento e coronamento della vita e dovrà finalmente assumersi a contenuto di sé stessa; non dovrà più essere impiegata per altri scopi. In tale ottica si definisce anche la posizione di Malevic rispetto alla *tecnica*, a segnare la distanza rispetto a Lissitzky, al Costruttivismo e al Produttivismo; "*la tecnica insegue l'oggetto pratico, è sottomessa al tempo, allo spazio, alla finalità; ha un passato, un futuro e un presente e, infine, un intelletto. L'arte è estranea a tutto questo perché ha raggiunto*

²² Malevic, *Suprematismo: il mondo della non oggettività*, in K. Malevic, *Suprematismo*, De Donato, Bari, pag. 52, parr. 1 e 7;

il suo limite estremo, la non-oggettività, la radice originaria della sua essenza" (par. 41). Arte e tecnica sono pertanto separate da un abisso insuperabile; da una parte il mondo dell'oggettività e dell'utilità pratica, dall'altra la non-oggettività che consente il superamento di ogni idea di bellezza e l'approdo alla vera salvezza; la non-oggettività esprime l'eterno battito del cuore, estraneo ad ogni idea, senza causa né condizioni. Ne deriva l'irriducibilità della non-oggettività a tutto ciò che è fisico e l'inizio di una nuova epoca per l'arte. Con l'avvento dell'arte non-oggettiva *"smaschererà la realtà oggettiva come illusione, dimostrerà come essa non sia che una quinta teatrale, una finzione"*. (SUP di donato) A conclusioni simili giungerà Kojève, nell'affermare, con l'incolmabile distanza fra natura e arte, l'astrazione della stessa arte figurativa, dando maggiore concretezza, realtà, a quella non figurativa. Infatti, per Malevic, *"la realtà non sta nella natura ma nella superficie figurativa. Essa è tale cioè solo nel momento in cui le cose rappresentate hanno perso ogni natura reale: peso, mobilità, spazio e tempo"* (SUP 75). Qui è però evidente la distanza fra la concezione dello spazio pittorico, della superficie, che hanno Kandinsky e Malevic. Se Kandinsky parte dal reale per arrivare progressivamente all'astrazione, l'astrazione di Malevic rappresenta, al contrario, il grado zero della pittura, non l'esito di un processo lineare ma un vero e proprio salto nell'abisso e nel nuovo.

Il *realismo pittorico* implica il superamento della *terza dimensione* e l'approdo alla superficie piana e alla coscienza del colore; esso apre insomma a uno spazio in cui le nozioni di peso e gravità, la distinzione fra alto e basso, destra e sinistra, sono decisamente annullate, a differenza di quanto avveniva per la *Superficie di Fondo* di Kandinsky, in cui al *sopra*, che suscita un'immagine di maggiore scioltezza e di libertà, si oppone il *sotto* con un effetto di condensazione e di pesantezza; in cui la linea verticale *sinistra* e quella *destra*, sembrano condividere rispettivamente le proprietà dell'orizzontale superiore e dell'orizzontale inferiore. Confrontando alcune foto d'epoca è possibile vedere come alcuni dipinti di Malevic siano stati invertiti con il fine di evidenziare l'obiettivo suprematista del superamento dello sguardo monoprospettico ordinario²³. Siamo però ben lontani da quel *caso* che aveva determinato la scoperta dell'arte astratta, secondo le parole dello stesso Kandinsky, che sempre cerca con le sue opere di pervenire a un equilibrio perfetto, in cui gli elementi si dispongono secondo un criterio di assoluta necessità; a differenza di Kandinsky, *"l'uniformità oggettiva non significa equilibrio. L'equilibrio presuppone sempre una situazione oggettiva che non può mai essere perfetta e conclusiva: implica sempre la*

²³ Luciano Ponzio, idem, pag. 181 e segg.;

possibilità di una sorpresa e dunque l'attesa di una catastrofe"²⁴. Nel mondo suprematista nulla potrà essere posto in equilibrio; le sue forme non più relazionabili al mondo dell'utilità pratica, esprimono un silenzio carico di tensione. Ma Malevic rifiuta anche ogni assimilazione al concetto di "infinito", in quanto anche questo è collegato a qualcosa di "finito". La non-oggettività non ammette in nessun caso le dimensioni che possano ricondurla, fatalmente, alla vita quotidiana. Non sempre le definizioni di suprematismo e non-oggettività sono coerenti fra di loro; è comune però a tutte loro il superamento di qualunque scopo, etico o estetico; la libertà da contenuti, fini e conformità agli scopi della vita pratica. Esso è assoluta assenza di peso e distinzione; superamento di ogni elemento della pratica pittorica tradizionale e dello stesso colore. Alla fase nera e bianca, generata dalle forme quadrate del nero e del bianco, si aggiunge poi anche il colore rosso. Ma, se "il Suprematismo come non-oggettività non ammette definizione alcuna" sarà pur sempre possibile designarlo come uno sviluppo dell'arte, il "superamento aurorale del realismo pratico-oggettivo" verso un al di là del confine dell'arte puramente pittorica, un al di là caratterizzato da una *totale assenza di leggi*. Le leggi sono infatti necessarie solo laddove non c'è perfezione; ne deriva pertanto che quello prefigurato dal Suprematismo è il mondo della perfezione assoluta. Per Malevic solo nell'arte della praticità oggettiva esiste una linea di sviluppo regolata dalla legge dell'alto e del basso, di avanti e dietro. La stessa costruttività cubista non ha potuto liberarsi dall'oggetto e dalle *leggi inconsulte* della società. Nel campo artistico le stesse idee di temporalità e di spazio sono rigettate. La perfezione di un'opera d'arte non è valutabile sulla base delle leggi anatomiche e prospettiche; essa ignora lo sviluppo ed ogni ulteriore perfezionamento.

Oltre al quadrato nero, nella mostra 0,10 verranno esposte le sue tele suprematiste ancora legate al colore. E' stata già evidenziata la distanza fra l'universo kandiskiano, saldamente legato alle idee di gravità, di alto e basso, di sinistra e destra, e quello prefigurato da Malevic, che esclude ogni legge, ogni massa, e ogni dimensione.

Nonostante il tentativo di interpretare Malevic secondo *Florensky* sia stato rifiutato a priori dallo stesso filosofo e scienziato russo, non si può evitare quanto meno un confronto fra i due. Non l'opera di Florensky può spiegare quella di Malevic; non si tratta di decodificare Malevic secondo i temi di Florensky, ma immergersi nella cultura stessa da cui le opere di entrambi scaturiscono, per rivelarne, nel fondo, un comune sentire. Ciò consentirà, tra l'altro, di rintracciare, da subito, assonanze e suggestioni come nella comune negazione della prospettiva in quanto tecnica di rappresentazione spaziale, e della temporalità

²⁴ SUP didonato, 82

progressiva lineare. Il superamento della prospettiva in quanto tecnica per la rappresentazione mimetica del reale; la negazione di un'arte intesa come mimesi, ovvero come pura e semplice imitazione; il primato della superficie e l'attrazione del concetto di infinito, che, come il tempo, non deve intendersi come ulteriore dimensioni rispetto a quelle cartesiane di larghezza altezza e profondità, ma come un loro assoluto superamento; queste sono solo alcuni dei pensieri di Malevic che trovano un'eco nel pensiero di Florensky.

Lo spazio euclideo è, per Florensky, "omogeneo, isotropo, continuo, connesso, infinito e illimitato"²⁵. Lo spazio è lo stesso in tutte le sue parti, "qua è uguale che là"; e quindi lo spazio del microcosmo è uguale a quello del macrocosmo, ovvero l'ingrandimento o la diminuzione di una figura non ne altera la forma nemmeno estendendola o contraendola senza limiti. Nella realtà, all'opposta, ogni luogo dello spazio possiede caratteristiche peculiari che lo rendono qualitativamente diverso da qualsiasi altro. Questo riferimento allo spazio psicofisiologico dell'esperienza sembra a prima vista opposto alla negazione maleviciana di *alto* e *basso*, *sinistra* e *destra*. Negli appunti del 1924²⁶, nelle riflessioni sulla prospettiva, gli scritti di Florensky mostrano una evidente affinità con quelli scritti da Malevic, in cui il pittore dichiarerà il superamento della stessa esperienza pittorica suprematista a favore della nuova architettura.

La quarta coordinata, il tempo, non deve essere fatta sparire senza lasciar traccia nelle opere figurative, ma, d'altra parte, non deve neppure essere considerata come indifferentemente analoga alle altre tre²⁷. L'immagine quadrimensionale della realtà non è assimilabile a quella tridimensionale con, in più, una quarta dimensione. Il tempo mette letteralmente in crisi la rappresentazione tridimensionale della realtà, sostituendo a questa un'altra in tutti i sensi differente. Del resto il mondo stesso vive nel tempo e non può essere definito senza di esso. E' chiaro quindi che il tempo, eliminando i tradizionali sistemi di riferimento, mette in discussione l'intero nostro modo di rapportarci con la realtà esterna. In questo contesto assume un'importanza fondamentale il *ritmo*, che, diversamente dalla statica *armonia* rinascimentale, meglio può esprimere il tempo interno di una rappresentazione; "l'opera è esteticamente obbligata a dispiegarsi di fronte all'osservatore in una determinata successione, cioè secondo linee determinate che configurano un certo suo schema e che danno alla percezione un certo ritmo determinato"²⁸. E se l'immagine non riproduce il ritmo nell'interpretazione dell'osservatore, essa gli rimane incomprensibile. Siamo chiaramente distanti dal

²⁵ pag. 31 flor

²⁶ il tempo e lo spazio

²⁷ 22 giugno 1924

²⁸ 24 agosto 1924, 161)

cubismo, in cui l'inserimento della quarta dimensione non è accompagnato da alcun ritmo, in cui la lettura dell'intera sezione del reale avviene simultaneamente e non secondo il ritmo e la sequenza del tempo. Il tempo si introduce nell'opera con un processo cinematografico, ovvero, alla prima scomposizione analitica in singoli momenti autonomi, segue una connessione in una serie sintetica superiore.

Vista secondo un'ottica temporale, *"la realtà in se stessa non può essere in alcun modo in rapporto con la sua proiezione, e perciò nessuna proiezione può essere in contraddizione con la realtà"* (9 luglio 24). Questo implica, nel necessario riferimento delle singole figure a una serie superiore che tutte le unifichi, la distorsione proiettiva ed anche anatomica. La prospettiva che sin dai tempi di Leon Battista Alberti è stato il principale strumento del naturalismo, con l'introduzione della profondità e dello scorcio, aveva avversato l'intera tradizione medievale e la sua *unificazione non prospettica* di rappresentazione frontale e di profilo, del piano anteriore e posteriore del corpo, del piano anteriore e posteriore del corpo, utilizzata al contrario anche dalla pittura di icone e alla miniatura per la resa del movimento. Il tempo e il movimento, e quindi la vita, erano state infatti i grandi esclusi della prospettiva rinascimentale e dell'arte imitativa.

Ne *L'evangelista Giovanni e Procoro*, una miniatura del XV secolo, Florensky analizza il modo in cui l'immagine appaia *viva*, nonostante la figura di Procoro appaia a prima vista gobba e contorta. Essa non è deforme ma *appiattita*; *"il movimento verso l'evangelista e quello verso il foglio sono entrambi assolutamente necessari per trasmettere con i mezzi dell'arte figurativa il significato di questa figura. Un Procoro che scrivesse composto esisterebbe solo in se stesso...mentre, nel suo aspetto finale l'icona testimonia per noi, visivamente, che il vangelo secondo Giovanni è stato scritto da Giovanni e non da Procoro, sebbene dalla mano di Procoro"* (11 ottobre 24). Solo attraverso la de-formazione anatomica l'immagine ci rappresenta il suo senso reale a cui forse solo le due versioni del Caravaggio si avvicineranno. Nell'*Icona della Deesis*, del XVI sec., conservata nel Museo russo di San Pietroburgo, ai lati del Salvatore Onnipotente, che definisce una perfetta verticale, gli astanti sono quasi inclinati, ciascuno secondo il rispettivo rango, e apparentemente con delle enormi gobbe. Ma ciò è necessario per farci sentire maggiormente il senso di Cristo come *asse del mondo*. Se solo essi stessero autonomamente verticali, *"colui che siede in trono sarebbe visto da noi soltanto come primus inter pares, prima verticale per calcolo, ma non unica nell'essenza, non prima verticale che determina tutte le altre, e che in base a se stessa le dispone"*. Alla verticale centrale, immobile ed assoluta, quelle laterali si appoggiano. Abbiamo quindi tante verticali, anche se solo una si presenta come perfetta verticale, che sono attraversate da un movimento unico; un solo ritmo, che proviene dalla verticale centrale e che perciò è uno solo, attraversa

tutta la costruzione nel suo complesso; inoltre, "l'appiattimento dei loro corpi non è un appiattimento ma una torsione" (11 ottobre 24).

Il medesimo ordine segreto, non più riducibile alle leggi armoniche dell'arte occidentale ma neanche alle stesse leggi fisiche, possiamo rintracciare in *Suprematismo* (1916), costituito quasi esclusivamente da rettangoli, fatto salve alcune linee, gialle e nere, che, per le loro dimensioni allungate, sono assimilabili a segmenti dallo spessore quasi identico. Ma i due rettangoli maggiori non si presentano nella loro interezza in quanto vengono interrotti al bordo della tela; quelli più piccoli, invece, presentano uno o più lati mai perfettamente paralleli. La loro disposizione, che sembra casuale, impedisce ogni possibilità di rintracciare un ordine, un equilibrio. Del resto la stessa idea di equilibrio veniva rifiutata da Malevic in quanto espressione, a sua volta, di una precarietà, di una *possibile catastrofe*. Eppure si ha l'idea che le figure ruotino intorno a un punto indefinito; ed è tale movimento a produrre una distorsione nelle figure. L'irregolarità dei rettangoli non deriva pertanto da un semplice rifiuto della *ratio cartesiana* ma sembra determinata da una logica sconosciuta ed irriducibile ad ogni descrizione *scientifica ed oggettiva*.

In *Supremus n. 56* (1915) la tentazione di leggere un complesso gioco formalistico è maggiore. Tre gruppi di figure, con grandezze scalari, sono disposti in alto a sinistra e agli angoli in basso. Ma ogni ricerca di un ordine superiore che le organizza in una superiore unità è destinata a fallire. Nessun asse può definirsi privilegiato nella composizione; dalla stessa diagonale maggiore, infatti, i diversi rettangoli sembrano discostarsi e allontanarsi senza alcun preciso ritmo. Gli assi simmetrici di due rettangoli, come ad esempio quelli superiori giallo e rosso non definiscono, con la loro bisettrice, alcun sottosistema; da questa, anzi, piccoli spostamenti servono solo a incrementare l'effetto di dissonanza. Ma anche qui, come nelle altre tele suprematiste, i rettangoli che ruotano l'uno rispetto all'altro, in maniera appena percettibile, danno l'impressione di muoversi rispetto a un centro invisibile, accennato e subito negato.

8. Circoscrivere l'incircoscrivibile - Il quadrato nero

Con il Concilio di Nicea II (786), si era voluto combattere l'atteggiamento iconoclastico perseguito dall'imperatore Leone III, la cui politica religiosa era stata caratterizzata dall'offensiva contro il culto delle immagini sacre. Queste verranno progressivamente rimpiazzate da immagini *astratte*; la croce, come segno e simbolo di ciò che è Invisibile ed Irrappresentabile, diventa simbolo della politica iconoclastica di questi anni. Per Costantino V, figlio di Leone III, era evidente l'impossibilità teologica di raffigurare il Cristo senza contraddire il dogma della perfetta unione in una sola ipostasi della natura umana e della natura divina, essendo

l'immagine consustanziale al suo modello. Per Costantino l'unica vera icona di Cristo è l'Eucarestia.

In effetti l'atteggiamento iconoclastico, se pur motivato in questa fase anche da un conflitto politico fra Chiesa d'Oriente e Chiesa d'Occidente, da un tentativo di ridurre l'importanza dei conventi che, con il loro culto delle reliquie e delle icone, si poneva in conflitto con la politica imperiale, aveva radici antiche; dalla legge mosaica ai primi cristiani che avevano mostrato ostilità verso la raffigurazione del sacro. Persino per S. Agostino non era possibile cambiare la gloria di Dio, incorruttibile, in una somiglianza corruttibile. Come può Dio, invisibile e indicibile, essere espresso in una immagine senza cadere nell'idolatria?

Il Concilio di Nicea fonderà la stessa tradizione iconografica dell'Occidente, e non solo in ambito cristiano. Le immagini, considerate *transitive*, verranno decisamente accettate in quanto allusive sempre di un significato ulteriore: *"in tutto il mondo cristiano le stesse venerande immagini sono onorate da tutti quelli che sono veramente fedeli; affinché attraverso il volto visibile, la nostra mente sia rapita verso l'invisibile divinità della sua grandezza.....Manteniamo le immagini come segni..."*²⁹. L'oggetto e il volto che esse ci presentano sono pertanto da intendersi come segni della divinità, e pertanto devono essere venerate non per ciò che in sé sono ma per ciò che esse significano... *"Noi, con l'ardente amore che sentiamo per il Signore e per i Santi, ne rappresentiamo nelle icone le sembianze, tributando onore non alla tavola ed ai colori ma a coloro di cui nell'immagine appare il nome..."*.

Il Concilio di Nicea si colloca anche all'interno del dibattito sul primato fra immagine e parola, fra vista e udito: *"..... e' più grande l'immagine che la parola"*³⁰. Ma, oltre a rappresentare un momento se pur fondamentale nel dibattito costante sul primato delle arti, esso rappresenta, potremmo dire, il tentativo più evidente di creare un passaggio, una soglia, fra fra visibile e indicibile, fra dicibile e invisibile; infatti, *"se Dio ha ordinato di fare queste cose (le immagini), ciò è accaduto perché ci rammentassimo di Lui....le pitture, le immagini e le figure dei Santi non vengono adorate come dei. Se, infatti, adorassi come dio il legno dell'icona, dovrei senz'altro adorare gli altri dei, e se adorassi come Dio il legno dell'icona, non brucerei affatto l'icona quando l'immagine diviene evanida..... Adorando l'immagine della croce, non adoriamo la materialità del legno, ma, attraverso di essa (la croce) accogliamo e onoriamo colui che su di essa fu crocifisso.... Ed è per Cristo che ritraiamo anche le sofferenze di Cristo nelle Chiese"*³¹.

"Si parla di imperatore e di immagine di imperatore, e non di due imperatori" Così, attraverso l'immagine di Dio è venerata la sua

²⁹ 18

³⁰ 38

³¹ 41 e segg.

potenza... Non sono due gli atti di adorazione ma uno, rivolto all'immagine e al modello di cui è essa immagine"³².

"L'onore tributato all'icona (San Basilio) passa al suo modello...Se il Signore non si è incarnato non si dipinga la sua immagine secondo la carne"³³.

In riferimento alla teoria dell'arte e delle immagini, il Concilio di Nicea inaugura due tradizioni: la prima, potremmo definire semiologica, vede nell'immagine il significante di un senso, ciò che si mostra per indicare altro da sé. Questa tradizione, che fonderà l'intero sviluppo dell'arte occidentale, si basa dunque su una logica iconografica e figurativa. Tale tradizione, nelle sue diverse declinazioni, si propone innanzitutto una finalità didattica e rammemorativa. Le immagini ci spingono a ricordarci di qualcosa che è effettivamente avvenuto, che si è reso una volta visibile, che occorre ricordare, tenendole sotto i nostri occhi, senza sosta, durante la preghiera.

Ma c'è una seconda tradizione, che, negata da un'arte mimetico rappresentativa, verrà consapevolmente ripresa in modo deciso solo nel periodo romantico, per poi diventare elemento fondamentale delle avanguardie storiche del 900. Il rapporto fra visibile e invisibile non può essere ridotto a mero segno linguistico; è dell'arte sfondare i limiti del visibile, ciò che è circoscrivibile in quanto appartenente al mondo delle cose e dei fenomeni, per accedere alle soglie dell'invisibile, ciò che l'arte in generale è destinata a rappresentare.

*"Noi sappiamo che Cristo è di due nature, ed in due nature in modo indivisibile, la divina, cioè, e l'umana; e, dunque, una incircoscritta ed una circoscritta si vedono in un unico Cristo... Non solo l'icona è priva di anima ma anche della reale consistenza del corpo- e cioè di carne, muscoli, nervi ed ossa - e degli elementi - ossia il sangue, il flegma, l'umore e la bile -, e vedere in un'icona la mescolanza di queste cose è impossibile; se infatti si vedessero queste cose nell'icona, noi la chiameremmo uomo e non icona di uomo!"*³⁴.

*"E i Cristiani hanno ricevuto il precetto di dipingere la sua icona secondo la natura in cui si rese visibile, non secondo quella per cui era invisibile: quest'ultima, infatti, non era circoscrivibile, giacché Dio non l'ha mai visto nessuno, come dicono i Vangeli... E se la sua Natura divina è stata circoscritta insieme alla natura umana, nella rappresentazione figurativa della sua umanità è circoscritta anche l'incircoscrivibile sua divinità"*³⁵.

"Altro è l'icona e altro è il suo modello, e nessun uomo assennato cerca in alcun modo nell'icona le proprietà del modello...una cosa è l'icona ed un'altra il modello: questo è inanimato, quella è inanimata. Gesù, in quanto Egli è Dio e Verbo di Dio Padre, Egli è invisibile, non

³² 45 e segg.

³³ 48

³⁴ 77

³⁵ 82 e 83

circoscrivibile, inintelligibile, e presente in ogni luogo del suo regno; in quanto Egli assunse la natura di uomo, invece, Egli è visibile e circoscrivibile e intelligibile."³⁶.

*"Perché il nome di Cristo indica due nature, una visibile e l'altra invisibile; così lo stesso Cristo, visibile agli uomini attraverso il velo, cioè attraverso la sua carne, rese manifesta la divina natura attraverso i segni. Dunque è nella forma in cui fu visto dagli uomini che la santa Chiesa di Dio dipinge Cristo... Essa non divide Cristo"*³⁷.

Se intendiamo l'arte come mimesi, superfluo resta il richiamo qui fatto all'arte sacra e nuovo vigore, per di più, tornerebbe ad avere la tesi sull'irrappresentabilità di Dio (che nessuno ha mai visto). Ancor di più, con una concezione riduttiva della mimesi, si continuerebbe ad interpretare in maniera equivoca la teoria di Platone sulla presunta natura mimetica dell'arte³⁸.

Solo dopo la *rottura del patto mimetico* l'arte, nell'800, riprende la *seconda tradizione* che era stata riproposta da Cennino Cennini ma emarginata da quella, vincente, di Leon Battista Alberti³⁹, e comincia a riflettere, nello stesso tempo, sull'intera sua storia, alla luce delle teorie estetiche romantiche, affermando che probabilmente mai l'arte si è basata sulla mera mimesi; sempre essa ha voluto parlare d'altro, procedendo oltre il regno dell'apparenza sensibile. ALBERTI E CENNINO CENNINI.

E' stato ripetutamente evidenziato come, in occasione della mostra 0,10 del 1915, Malevic abbia collocato il celeberrimo *Quadrato nero* all'angolo in alto della stanza, nell'*angolo bello*, tradizionalmente destinato all'esposizione dell'icona della Vergine Madre. Del resto, come dimostrano gli stessi suoi scritti, il rapporto con il mondo dell'icona non è affatto superficiale.

In base ad un'analisi radiografica del 1990 del *Quadrato nero* si sono scoperti diversi strati sovrapposti che hanno fatto scoprire pitture del tutto diverse l'una dall'altra e non riducibili ai classici *pentimenti*. Il primo strato consiste in una composizione alogica; il secondo una composizione suprematista; il terzo strato interamente di colore nero da cui scaturisce, per sottrazione di alcune parti nere, il quadrato tuttora visibile. Come già evidenziato con chiarezza⁴⁰, il Quadrato originale del 1915 ha un aspetto assai diverso da quello di una successiva riproduzione esposta anni dopo alla XIV Biennale di Venezia. La sovrapposizione di strati diversi ha determinato un aspetto finale con screpolature di colore che richiamano i segni del tempo tipici delle icone russe. Per Florensky il colore evoca la struttura profonda e invisibile della materia sottostante; *"l'essenza della superficie è assopita finché è allo scoperto; una volta stesi sopra i colori, essi la destano"*⁴¹. Il colore deve rendere visibile

³⁶ 130 e segg.

³⁷ 131

³⁸ Halliwell: *L'estetica della mimesi*, Aesthetica, Palermo, 2010.

³⁹ Cesare Brandi

⁴⁰ rif. Luciano Ponzio, *Lo squarcio del cielo*, pag. 99 e segg.;

⁴¹ Florensky, *le porte regali*, 110 e segg....

questa essenza esattamente come la limatura di ferro, disposta su una superficie di un magnete, ne rende visibile la sua forza attiva. La concezione dell'artista deve essere conforme al materiale e deve esprimersi nella stessa fattura del suo tocco, nel movimento con cui sono stesi i colori.

Il fondo dorato rappresenta una delle prove più convincenti del significato concretamente metafisico della pittura di icone. L'oro non è però uno dei colori; anzi, *“il compito del pittore d'icone è di tenere l'oro alla giusta distanza dai colori....Quest'oro è pura luce senza mescolanza e non rientra fra i colori che si percepiscono come luce riflessa: i colori e l'oro appartengono otticamente a distinte sfere dell'essere”*. L'oro appartiene dunque alla sfera del sovrasensibile; ed è questo il motivo principale per cui la pittura occidentale, presa costantemente dal desiderio di rappresentare la natura e il puro fenomeno, ha progressivamente escluso l'oro dal suo repertorio. Il pittore d'icone, inoltre, raffigura gli esseri gloriosi, e tralascia l'ombra, in quanto *“l'ombra non è essere bensì sua semplice assenza”*. A differenza del pittore rinascimentale, che procede dalla luce all'ombra, ovvero dall'illuminato al tenebroso, *“il pittore d'icone procede dal tenebroso al luminoso, dall'oscurità alla luce”*.

Forse questo spiega perché l'opera più emblematica di Malevic sia considerato il quadrato nero; icona non malgrado il nero ma proprio per questo, essa inaugura, secondo le sue stesse parole, il primo periodo del suprematismo, cui segue il periodo rosso e il periodo bianco.

9. ...per terminare....Architettura suprematista

Dopo aver *squarciato* l'azzurro del cielo, Malevic ravvede la necessità di confrontarsi realmente con lo stesso infinito, con la costruzione di un congegno suprematista che sarà *“un sol blocco, senza giunture”* e che verrà inserito nell'organizzazione della natura formando un nuovo satellite, che si muoverà nello spazio fra la Terra e la Luna. Il 1920, anno in cui pubblica, con una fondamentale introduzione, 34 disegni, rappresenta anche il superamento definitivo del suprematismo pittorico; *“nel suprematismo non c'è motivo di parlare di pittura. La pittura ha fatto il suo tempo e il pittore stesso è un pregiudizio del passato”*. Il suprematismo ha introdotto un nuovo sistema ed è ormai solo architettonico.

Sotto un disegno di *Planit (Zemljanit)* è scritto che *“il planit deve essere universalmente tangibile per l'abitante della terra. Può stare ovunque, sopra o dentro la casa, può vivere altrettanto bene dentro che sul tetto del planit. La concezione del planit ne facilita la pulizia, può essere lavato senza particolari accorgimenti, ognuno dei suoi volumi è un pavimento che progressivamente si alza, mentre l'accesso pedonale è come salire le scale. Le pareti sono riscaldate, così come i soffitti e i pavimenti”*.