

Kazimir Malevič (1878-1935)

*Dove dunque risiede l'errore? Nel fatto che un limite è stato imposto al sistema.*¹

Lettera a Matjušin (giugno 1913)

Da Vittoria sul Sole (1913) al Quadrilatero suprematista (1915)
(A. Nakov, in *Malevitch Écrits*, Champ Libre, Paris 1975)

Lettera a Matjušin (giugno 1916)

Una forma nuova determina un contenuto nuovo
(Kručënych, Sklovskij, Malevic, 1913-1919)

Nello Stato delle arti (“*Anarchija*”, n. 54, 9 maggio 1918)

La Mostra del Sindacato degli artisti-pittori. Federazione di sinistra (Frazione dei giovani)
(“*Anarchija*”, n. 89, 20 giugno 1918)

Il suprematismo, catalogo dell'esposizione *Creazione non-oggettiva e suprematismo* (Mosca 1919)

Forma, colore e sensazione (“*Sovremennaia Arkhitektura*” - “*SA*”, n. 5, Mosca 1928)

L'estetica (tentativo di determinare il lato artistico e non artistico delle opere)
(“*Nova Generacija*” - Ucraina, n. 12, 1929)

Dal pennello alla penna: l'avanguardia a confronto con le ideologie del progresso
(costruttivisti e produttivisti, N. Tarabukin tra il 1916 e il 1923)

Nuovi sistemi nell'arte, Vitebsk, 1919

La pigrizia come verità effettiva dell'uomo, manoscritto, Vitebsk, 15 febbraio 1921

Dio non è stato detronizzato. L'Arte. La Chiesa. La Fabbrica, Unovis, Vitebsk 1922

Bibliografia selezionata

¹ Malevic, K., *Bog ne skinout. Iskusstvo, tserkov, fabrika*, Vitebsk 1922 (*Dio non è stato detronizzato. L'Arte. La Chiesa. La Fabbrica*, qui a pagg. 16-21, citazione a pag. 18).

Lettera a Matjušin (giugno 1913)²

Caro Michail Vasil'evič,

Dopo una lettera come quella che ho ricevuto da Voi, certamente, non mi rifiuterei di venire a fare quattro chiacchiere. Ma se sul conto corrente si hanno venti copeche, non c'è modo di ingegnarsi a staccare un assegno per comprare il biglietto.

Voi scrivete: “lo troveremo”; provateci, se non comporta troppe difficoltà. Io lavoro tutto il tempo, ma non so se faccio progressi. So soltanto che più si va avanti, più si prende coscienza della propria nullità. Ho guardato i disegni dei nostri ragazzi e delle nostre signorine – hanno un'aria leggera e spensierata, e dal disegno vedi che l'artista, disegnando, è sicuro che tutto ciò che la mano traccia vada bene. Vedo anche che al giorno d'oggi capita di incontrare con frequenza sempre maggiore disegni privi di senso, che rappresentano ora una cosa, ora un'altra, il che rende impossibile qualunque atto complesso di comprensione. Io penso che 1) arte significa che non a tutti è dato di penetrare nelle cose, è lasciata solo ai degenerati del tempo; 2) che non si può tracciare una sola linea senza il controllo della ragione e del senno, mentre da noi si incontrano soprattutto lavori eseguiti in preda a qualche insensata convulsione.

Siamo arrivati al rifiuto della ragione, ma abbiamo rifiutato la ragione forti del fatto che dentro di noi ne è nata un'altra la quale, rispetto a quella da noi rinnegata, potrebbe essere chiamata *transmentale*; essa pure ha le proprie leggi, la propria costruzione e il proprio significato, e soltanto dopo averla conosciuta a fondo avremo lavori basati su una legge realmente nuova, *transmentale*; questa ragione ha trovato nel Cubismo il mezzo per esprimere le cose.

Oltre che alla pittura penso anche al teatro futurista; ne hanno scritto Kručënych, che ha acconsentito a prendervi parte, e altri. Penso che per il mese di ottobre si riuscirà ad allestire alcuni spettacoli a Mosca e a Piter [*Pietroburgo*]. La raccolta è senz'altro garantita, le scenografie saranno da leccarsi le dita. I particolari in seguito.

Addio, caro Michail Vasil'evič. Vi stringo forte la mano.

Il Vostro Kazimir Malevič

Da Vittoria sul Sole (1913) al Quadrilatero suprematista (1915)³

«Il suprematismo è nato a Mosca nel 1913.» È quel che Malevic dichiara nel suo testo per il catalogo della X^a esposizione di Stato: «Creazione non-oggettiva e suprematismo» (Mosca 1919). (...) Eppure, a quell'epoca, la sua pittura, impregnata di elementi cubisti e futuristi, si trova ancora allo stadio analitico. Nessun quadro suprematista sarà esposto prima del mese di dicembre 1915 in cui, nel contesto della «Ultima esposizione futurista: 0.10», organizzata dal suo amico pittore Ivan Puni, Malevic presenterà trentanove opere suprematiste, tra la quali figurerà in prima posizione il suo *Quadrato nero* che, nel catalogo dell'esposizione, è presentato sotto il titolo lapidario di *Quadrilatero*. (...)

Guidata dalla volontà di verificare l'indicazione di Malevic che colloca gli inizi del suprematismo nel 1913, Camilla Gray⁴ è stata la prima ad addurre la prova dell'emergere, dal 1913, dell'idea di un

2 Da RO (sezione manoscritti) GTG (Galleria di stato Tret'jakov), fondo 25, doc. 9, fogli 7-8, trad. italiana di Nadia Caprioglio in *Malevic. Scritti inediti*, Hopefulmonster, Torino 2002, a cura di Jean-Claude Marcadé: testo reperibile solo, fotocopiato, nella Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, Roma (la data 2002 ha il punto interrogativo nella scheda – v. <http://opac.sbn.it> -, e la redazione del volume risulta, da varie lacune, incompiuta: probabile testimonianza di un'edizione mai arrivata in commercio). Altre lettere, e note sui rapporti di Malevic con Matjušin, sono tradotte in italiano in Kazimir Malevic, *Suprematismo*, a cura di Gabriella Di Milia, Abscondita, Milano 2000.

3 Da Andréi Nakov in *Malevitch Ecrits*, éditions Champ Libre, Paris 1975, éditions Gérard Lebovici, Paris 1986; trad. italiana, *Malevic. Scritti*, Feltrinelli, Milano 1977 (edizione italiana rarissima; quella francese è passata nel catalogo delle éditions Ivrea). Dopo la grande edizione in inglese dei testi editi e inediti di Malevic pervenuti insieme a vari quadri allo Stedelijk Museum di Amsterdam (non in commercio, v. bibliografia), Nakov e la casa editrice di Gérard Lebovici, Champ Libre, sono i primi – anche rispetto ai russi – a proporre tutti i testi più significativi, e non soltanto per la “storia dell'arte”, in una versione francese piuttosto accurata (almeno se confrontata con le traduzioni italiane).

4 Gray, C., *The Great Experiment: Russian Art 1865-1922*, Londra 1962 (raro, ma in pdf sul sito www.questia.com)

Quadrato nero, e a dimostrare così un'articolazione essenziale nella storia della pittura suprematista. Questa prova risiede in un progetto di scena per l'opera futurista *Pobeda nad solntsem (Vittoria sul sole)*, spettacolo che fu ideato durante l'estate 1913 da Michail Matjušin (musica), Aleksej Kručënych (libretto) e Kazimir Malevic (scenografia e costumi). Nelle sue *Memorie inedite*, Matjušin fornisce parecchie precisazioni riguardo a questa collaborazione: «Noi abbiamo concepito il piano d'azione, scritto insieme un manifesto e abbiamo cominciato il lavoro sull'opera *Vittoria sul sole*. Io ho scritto la musica, Kručënych il testo, Malevic ha disegnato le scene e i costumi. Noi ci consultavamo costantemente, Kručënych rielaborava il suo testo quando Malevic ed io gli indicavamo dei passi insoddisfacenti. Io pure cambiavo i brani della partitura musicale che non corrispondevano al senso voluto.» (Capitolo «Il teatro futurista», pp. 101ss.). Lo spettacolo fu rappresentato nel mese di dicembre dello stesso anno al Teatro Luna Park di Pietrogrado, in due sole repliche assai burrascose. (...) La requisitoria artistica contro il vecchio ordine delle cose, contro la vecchia logica e contro l'arte che ne deriva, venne elaborata sulla modalità transrazionale. Le idee espresse in *Vittoria sul sole* predestinavano quest'opera ad assumere il ruolo di un vero manifesto artistico che annunciava ai creatori contemporanei – i compagni futuristi («Io non parlo ai nemici ma a voi, miei amici», si proclamava nel prologo) – la fine di un'epoca e l'inizio di un «nuovo secolo senza fine». (...) Dal punto di vista tipologico, la struttura simbolica delle immagini letterarie presenta una stupefacente similitudine con lo stereotipo iconografico delle rappresentazioni del «mondo alla rovescia» che marcano, talvolta in maniera naif, ma con dei simboli diretti e di un vigore poco comune, il cambiamento di civiltà che conobbe l'Europa all'epoca del Rinascimento. Descrivendo un'analogia sovversione dell'ordine dei valori culturali, l'eroe principale di *Vittoria sul sole* arriva infine all'eliminazione del vecchio mondo, dopo aver attraversato «tutti i secoli». (...) Dopo questa vittoria sul sole che farà posto agli «dei neri dell'oscurità», è una nuova era che incomincia: «Tutto è bene quel che ben comincia e non ha fine, il mondo perirà, ma noi no!» (ultimo atto dello spettacolo). (...)

Dal mese di dicembre 1913, Malevic esponeva delle opere riunite sotto il titolo di *Realismo transrazionale (zaumny realizm)*. Queste tele erano contrapposte al gruppo di opere collocate sotto l'egida del «realismo cubo-fururista». Queste ultime attestavano l'interesse del pittore per i problemi della forma e del dinamismo del soggetto (elemento futurista), mentre, nelle opere «transrazionali» o «alogiche», l'attenzione dell'autore era concentrata sulla risultante relazionale del senso dell'immagine, opposta a un'analisi formale assai spinta (cubismo analitico). (...)

Si conoscono oggi parecchi disegni in cui è possibile osservare la volontà del pittore di far esplodere la struttura unificatrice della vecchia concezione delle immagini. Questa volontà di far esplodere il vecchio ordine si manifesta nell'incontro di forme puramente geometriche con oggetti (i famosi cucchiaini di legno) e iscrizioni. (...) Così, la pittura permette ai diversi livelli di significazione, a cui prima era vietato comunicare (e questa stratificazione garantiva la stabilità dell'ordine logico), di creare un nuovo ordine di significazione, ordine dove l'interscambiabilità degli elementi li affranca dalla vecchia sottomissione al soggetto narrativo (letteratura). A lato di un quadrato, si può leggere la scritta «che insolenza!». Altri disegni includono frecce, elementi geometrici e oggetti figurativi, tutti compresi in una stessa composizione. (...) Si tratta di opere (disegni) che includono unicamente una scritta all'interno di una cornice, quest'ultima indicando chiaramente che si tratta di composizioni pittoriche: *Rissa sul viale*, *Una borsa è stata rubata sul tram*, ecc. (...)

L'iscrizione che riempie il quadrilatero bianco si oppone apertamente al senso «rappresentativo» delle «immagini artistiche», a quegli «angolini di natura» che Malevic attaccava violentemente nel suo manifesto del 1915 *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*.⁵

5 V. nota 9 per il manifesto (il testo di Malevic oggi più disponibile anche in versione italiana), di cui sono qui citati solo i brani essenziali per il superamento del rapporto forma/contenuto, nella pittura e non solo, quale si comincia a realizzare proprio con le ricerche sui rapporti *transrazionali* di “materiali” (elementi geometrici, oggettuali, parole): dove non viene cercata una forma per un contenuto prefissato, mentre sono i materiali e i loro rapporti, *straniati* rispetto a quelli realistici e logici, che generano immagini percettive e mentali imprevedibili anche per il loro autore. Nakov nella parte conclusiva qui citata ricollega ai disegni *transrazionali* di Malevic delle opere di poco posteriori dell'amico e sodale Ivan Puni: la tela esposta all'*Ultima esposizione futurista: 0.10* (dic. 1915), un quadrilatero rosso con inscritto un quadrilatero bianco recante l'iscrizione «Bani» (*Bagni*, o *Terme*) a grandi lettere di stampa.

Lettera a Matjušin (giugno 1916)⁶

Caro Michail Vasil'evič,

(...) Kručënych scrive molto spesso da Sarykamiš. Quel gagliardo sta sempre a prepararsi per girarci un “giro” a modo suo dopo la guerra. Tanto meglio, ne sarò molto contento per lui. Anch'io gli mando delle “scritture di vento”, come le chiama. Gli scrivo dei miei nuovi compiti e pensieri sulla *parola*, sulla composizione delle masse verbali (finora si componeva la rima e non le parole). Per il momento, tre casi sono chiari in poesia.

Nel primo caso nasceva il pensiero (delle cose). Il poeta accumulava delle lettere, formava delle parole per designare questa o quella cosa. La poesia era descrittiva, e quanto più il poeta riusciva a descrivere una notte di luna piena in maniera acconcia ed armoniosa, tanto più c'era poesia (che sciocchezza). Le lettere erano i segni per formare la parola.

Nel secondo caso, i nuovi poeti hanno condotto una battaglia contro il pensiero che asserviva la libera lettera e hanno provato ad avvicinare la lettera all'idea di suono (non di musica). Da questo è nata la poesia nonmentale (*bezoumnaïa*) oppure transmentale (*zaoumnaïa*) *dyr bul* o *zdryvul*. I poeti la giustificavano coi riferimenti al flagellante Šiškov, al sistema nervoso, all'estasi religiosa, e con questo intendevano provare il diritto ad esistere del *dyr bul*. Ma questi riferimenti portavano il poeta in un vicolo cieco, deviandolo verso il cervello, verso lo stesso punto di prima. Il poeta non arriva a rendere chiari i motivi della liberazione della lettera. Le parole come in *La parola in quanto tale*: è una scappatoia di Kručënych e, forse, gli dà ancora una ragion d'essere. La parola “in quanto tale” deve essere reincarnata “in qualcosa”, che però resta *oscuro*, e a causa di ciò molti poeti sono stati costretti, dopo aver dichiarato guerra al pensiero e alla logica, ad impantanarsi nella carne della vecchia poesia (Majakovskij, Burljuk, Severjanin, Kamenskij). Kručënych per il momento continua la lotta contro quella carne, senza dare ai suoi piedi la possibilità di fermarsi a lungo nello stesso posto, ma l' “in qualcosa” incombe su di lui. Se non trova l' “in qualcosa”, sarà obbligato a impantanarsi nella stessa carne.

Rispetto ai poeti del passato, nei poeti contemporanei si è verificato un grande cambiamento: i primi consideravano la lettera come un mezzo, dei segni mediante cui esprimevano i loro pensieri (loro ne avevano chiara coscienza). I secondi la consideravano piuttosto come un suono (Kručënych). (Ma ciò era, per loro, oscuro). Oscuro, perché loro invece di “ascoltare” si mettevano a pensare. Nel primo caso, nasceva il pensiero e subito si accumulavano le parole. Nel secondo, il prolungarsi del suono accumulava lettere, ma non parole, sicché la parola come tale non appare del tutto liberata, dato che è una parola. Non è importante che la parola sia mentale (*oumnaïa*) o transmentale (*zaoumnaïa*). Sono prossime l'una all'altra, di forza equivalente: costituiscono due polarità. Invece il compito della poesia della lettera è di uscire da questi due poli per andare verso se stessa.

Mi sembra necessario che i nuovi poeti stiano nettamente dalla parte del suono (non della musica). Solo così si può evitare la catastrofe di “invischiarsi nella carne floscia della vecchia poesia”.

In principio non c'erano le lettere ma soltanto il suono. In base al suono, si indicava questa o quella cosa. In seguito si è diviso il suono in singoli suoni, e queste divisioni sono state rappresentate dai segni. Dopodiché si è potuto esprimere agli altri i propri pensieri e le proprie descrizioni.

Il nuovo poeta sembra essere un ritorno al suono (ma non al paganesimo). Dal suono è risultata la parola. Ora, dalla parola è risultato il suono. Questo ritorno non è un andare indietro. Il poeta ha abbandonato tutte le parole e la loro destinazione. Ma ne ha estratto il suono come elemento di poesia. E la lettera non è già più un segno per rendere le cose, ma una nota sonora (non musicale). E questa nota-lettera è forse più sottile, più nitida e più espressiva delle note musicali. Il passaggio del suono da lettera a lettera avviene in modo più perfetto del passaggio da nota a nota.

Essendo arrivati all'idea del suono, si sono ottenute le lettere-note che esprimono masse sonore.

Forse è nella composizione di queste masse sonore (dalle vecchie parole) che si troverà una nuova

⁶ Da E. F. Kovtun, in *Ežegodnik rukapisnogo otdela Puškinskogo doma na 1974 god*, Leningrado 1976, trad. italiana di Gabriella Di Milia, *op. cit.*, Abscondita, Milano 2000 (confrontata con la traduzione francese dalla stessa fonte, in *Malévitch 1878-1978. Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978*, a cura di Jean-Claude Marcadé, éditions l'Age d'Homme, Lausanne 1979).

strada. In questo modo noi strappiamo la lettera alla riga, al senso unico, e diamo ad essa la possibilità di muoversi liberamente. (Le righe servono al mondo impiegatizio e alla corrispondenza di famiglia.) Di conseguenza, noi arriviamo alla terza posizione, cioè alla disposizione delle masse sonore delle lettere nello spazio in modo analogo al suprematismo pittorico. Queste masse staranno sospese nello spazio e daranno alla nostra coscienza la possibilità di penetrare sempre più lontano dalla terra.

Le chiavi del suprematismo mi conducono alla scoperta di quel che non è ancora cosciente. La mia nuova pittura non appartiene esclusivamente alla terra. La terra viene abbandonata come una casa attaccata dalle termiti. E in realtà, nell'uomo, nella sua coscienza è insita l'aspirazione allo spazio, la tendenza a "distaccarsi dalla sfera terrestre".

Nel futurismo e nel cubismo veniva elaborato quasi esclusivamente lo spazio, ma la sua forma, essendo legata agli oggetti, non permetteva neppure di immaginare la presenza dello spazio del mondo; il suo spazio si limitava a quello che separava le cose tra loro e la terra.

Ma la superficie piana del colore pittorico sospesa sul panno della tela bianca, dà immediatamente alla nostra coscienza la forte sensazione dello spazio. Mi trasporta nel deserto senza fondo dove si avvertono intorno a sé i punti di creazione dell'universo. (...)

Il colore è un creatore nello spazio.

Le superfici piane che ho fondato sulla tela mi danno molto di ciò che prima per il pittore era vago (tu parli di un genio che s'è scoperto!). Così si arriva a ottenere la corrente del movimento stesso, come al contatto d'un filo elettrico.

Si è cercato di ottenere trasmissioni del movimento su dei manichini di animali, di persone, o su macchine. Io non ho mai ricevuto da quel movimento una tale corrente. La mia coscienza era tutta presa da un cavallo in corsa. Correva il cavallo, ma non il movimento.

È sorprendente che quanto più l'aspetto della superficie piana sulla tela è in stato di quiete, tanto più lascia propagare la corrente della dinamica del movimento stesso.

Il germoglio di un seme, dicono gli scienziati, si muove con una velocità che non ha eguale al mondo, ma noi non lo vediamo, non lo percepiamo; evidentemente, la forma contiene in sé la corrente e non la lascia propagare verso di noi. (...)

I cambiamenti di tendenza in arte non si producono perché si affievolita l'intensità o perché è stata trovata una nuova bellezza; è nella natura stessa delle forze creative di trovare una forma da cui possiamo ricevere indicazioni di nuove strade e strutture nello spazio. (...)

Una forma nuova determina un contenuto nuovo (Kručënych, Sklovskij, Malevic, 1913-1919)

Nel 1913 Aleksej Kručënych pubblica *Le nuove vie della parola*⁷, nella raccolta futurista *Troié (I Tre)*: qui annuncia come, contro quel che «si è affermato fino ad oggi: "il pensiero detta legge alla parola (...)»», «i bardi moderni hanno scoperto che: la costruzione scorretta delle proposizioni (dal punto di vista del pensiero e del ritaglio delle parole) produce *il movimento e la nuova percezione del mondo* e, inversamente, il movimento e la modificazione dello psichismo genera delle strane associazioni di parole e di lettere "prive di senso".» E ne deduce che: «Il nuovo contenuto *si manifesta solo* quando sono ottenuti dei nuovi procedimenti d'espressione, una nuova forma. Dal momento che si ha una nuova forma, si ha pure un nuovo contenuto; in questa maniera, la forma determina il contenuto. (...) Non sono le cose nuove (oggetti) dell'opera creativa che determinano la sua autentica novità.» Malevic arriva alla stessa conclusione, che sarà poi tacciata di "formalismo". Nel 1914 Viktor Sklovskij pubblica come opuscolo il suo primo testo, *Resurrezione della parola*⁸, a fianco degli artisti che procedono all'avanguardia (e dichiara che la teoria non può predeterminarli): constatando come «Le parole che impiega il nostro pensiero, invece e al posto dei concetti generali, quando esse servono, per così dire, da segni algebrici e devono venir disimmaginate allo scopo di

7 Kroutchenykh, A., *Les nouvelles voies du mot*, in Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, a cura di A. Nakov, éditions Gérard Lebovici, Paris 1985 (questi testi di Kručënych e di Sklovskij non risultano editi in lingua italiana).

8 Chklovski, V., *Résurrection du mot*, Lebovici 1985. I rapporti tra Kručënych, Sklovskij, Malevic, nella ricerca come nei dibattiti pubblici, sono ricostruiti da Nakov nell'introduzione (il volume è ora nel catalogo delle éditions Ivrea).

essere usate nel linguaggio di tutti i giorni dove vengono incompletamente dette e ascoltate, sono divenute abituali e si è cessato di sentirle nella loro forma interna (immaginata) ed esterna (sonora)» - ne deduce che la vecchia arte delle forme offerte al riconoscimento e alla contemplazione è morta, ma di più, «noi abbiamo cessato di essere degli artisti nella nostra vita quotidiana, non amiamo più le nostre case né i nostri vestiti e abbandoniamo senza rimpianto una vita che non sentiamo più. Solo la creazione di forme nuove dell'arte può rendere all'uomo la sensazione del mondo (...).»

Prima di presentare i procedimenti dei futuristi per “dirottare” le parole, spezzandole e storpiandole, porta ad esempio «quando, in un accesso di tenerezza o di collera, noi vogliamo vezzeggiare oppure insultare qualcuno, le parole consumate e corrose non bastano più, ed è allora che spiegazziamo e spezziamo le parole perché feriscano l'orecchio, perché le si possa vedere e non riconoscere. (...) A questa categoria si ricollegano le innumerevoli parole puramente e semplicemente mutilate che pronunciamo tutti così in gran copia quando siamo commossi, e che poi è così difficile ricordare.»

Malevic pubblica solo nel 1919 le riflessioni avviate almeno dal 1916 a proposito *Della poesia*⁹, dove sviluppa la critica di Kručënych alle lamentazioni dei poeti sulle parole: «Impiegando dei mezzi completamente inadeguati, il poeta manifesta il suo dolore, e sono estremamente rare le poesie nelle quali il poeta non piange, non si lamenta di trovarsi nell'impossibilità di esprimere quello che voleva dire della natura, perché voleva parlare della natura e ha parlato solo dell'abito, della parola. Per quanto quest'abito sia ben fatto, non è il corpo di cui avrebbe voluto parlare.»

E per additare un ritmo poetico non dedotto da concetti (fosse pure *alogici*), dato che lo spirito religioso che aveva ispirato la glossolalia dei mistici è stato codificato in simboli dalle chiese, propone invece un ritmo fatto di lettere, da ricercare facendone esperienza come di un *gesto esatto*: «Il poeta teme di mettere il suo gemito, la sua voce in evidenza, perché essi non racchiudono le cose, sono nudi, puri, essi formano delle parole; ma non sono delle vere parole, esistono solo per le lettere che contengono. (...) I raggi del poeta nuovo hanno illuminato le lettere, ma è stato dato loro il nome di assortimento di parole. Chiunque può senza fatica assortire le parole a volontà. (...) Il parlare del poeta, il ritmo e la cadenza delimitano gli intervalli, delimitano la massa sonora e portano con sé la nettezza dei gesti esaurienti del corpo stesso.»

Ma è rispetto alla pittura che Malevic chiarisce meglio come il *gesto*, liberato dalla sottomissione alle cose, deve diventare azione cosciente: in *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo nella pittura* (3^a edizione, Mosca 1916)¹⁰, dichiara superate le deformazioni mediante cui l'artista si voleva affermare contro la realtà, perché «Adesso il pittore deve sapere cosa succede nei suoi quadri e perché. Prima subiva l'influenza di diversi stati d'animo. Aspettava il sorgere della luna, il calare delle tenebre, copriva la lampada con abat-jour verdi, e così si “accordava” come un violino. Ma quando gli si domandava perché questo volto era contorto o verde, non sapeva dare una risposta precisa. “Voglio così, mi piace così.” Alla fine si è attribuito questo desiderio alla volontà intuitiva. Di conseguenza il sentimento intuitivo non si è chiaramente espresso. Non si trovava in uno stato di semicoscienza, ma di completa incoscienza. (...) Ora bisogna formare il corpo e dargli un aspetto vivente nella vita reale. Questo avverrà quando le forme saranno tirate fuori dalle masse pittoriche, cioè nasceranno allo stesso modo in cui sono nate le forme utilitarie. Queste forme non saranno la ripetizione di cose viventi nella vita, ma esse stesse cose viventi. Un piano colorato è una forma vivente e reale.» «Il quadrato nero non è una forma subconscia. È la creazione della ragione intuitiva» che ha cessato di inseguire «la forma degli aeroplani, delle automobili» perché così «saremo sempre in attesa delle forme della vita tecnica, nuove o abbandonate», per farne i *contenuti* dell'arte. Così Malevic si pone oltre la dualità della forma e del contenuto, sulla strada aperta dalla *forma che genera* – e non rappresenta - *il nuovo contenuto*, emersa dalle ricerche sui rapporti *transrazionali* negli anni precedenti la rivoluzione: dopodiché si troverà a difendere questo principio per l'arte e anche al di là della sua sfera separata.

9 Malevic, K., *O poezii*, in “*Izobrazitelnoïé Iskusstvo*”, n. 1, 1919, trad. francese in Nakov, a cura di, 1975, pp. 283ss.

10 Malevic, K., *Ot kubizma, i futurizma k suprematizmu. Novij jivopisnij realizm*, trad. italiana in A. Nakov, a cura di, Feltrinelli, Milano 1977 e in G. De Milia, a cura di, Abscondita, Milano 2000 (la prima edizione era un volantino che presentava le prime opere suprematiste esposte alla *Ultima mostra futurista. 0.10*, Pietroburgo, dicembre 1915-gennaio 1916; una seconda edizione, già ampliata in opuscolo e datata dicembre 1915, era stata edita da Matjušin).

Nello Stato delle arti, in “*Anarchija*”, n. 54, 9 maggio 1918¹¹

L'organismo dello stato non può esistere senza timone; un timone è indispensabile, e per di più deve essere tale che nessun altro, all'infuori del timoniere, lo possa impugnare.

Così, da tempi immemorabili, gli zar venivano posti al comando di questo timone. Alcuni lo reggevano da soli, i più inetti si limitavano a sedere al comando, affidando il timone ai propri aiutanti.

La lotta per il timone è tutt'ora in corso e tutte le rivoluzioni fino ad oggi hanno avuto come prima preoccupazione la sua conquista.

Ogni partito vorrebbe impossessarsi di questo strumento.

Tutti pensano che non appena lo abbiano preso o vi abbiano posto il proprio timoniere, ogni cosa probabilmente comincerebbe a girare in modo tale che ovunque regnerebbe la libertà.

E invece capita che, in qualunque direzione si volga il timone, ci sia solo prigione e oppressione.

È possibile che i timonieri vogliano veramente raggiungere la libertà, ma ciò è piuttosto difficile.

La nave statale finisce sempre col virare verso il faro della Butyrka o della fortezza di San Pietro e Paolo.

E mi pare che indipendentemente dal navigatore, da colui che siede al timone dello stato, non usciremo mai dall'immenso lago di Ladoga verso il mare aperto.

Il segreto sta nel fatto che il sistema si regge sul principio del timone:

“Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio fuori che Me”. (...)

Poiché io sono il tuo unico timone, e tu sei cenere ai miei piedi, tu non sei nulla.

Io ti guido.

Tu sei il mio schiavo.

Io navigherò fra le onde della tua coscienza e trasformerò la tempesta dell'indignazione in una strada carrabile. (...)

In tal modo nello Stato della vita si è costretti a chiedere l'elemosina ai timonieri.

Ma le cose non vanno meglio nello Stato dell'arte: anche qui ci sono re e timonieri.

Quando, invece, nell'arte non dovrebbe esistere uno stato. (...)

Fortunatamente dal 1908 è iniziata la rivoluzione nello “Stato delle arti”. (...)

Nel 1910, sotto l'impeto dei pittori futuristi e cubisti si sono affermate forme nuove.

Passo dopo passo gli oppressi di ogni parte hanno cominciato a organizzare faticosamente le proprie mostre.

Il nostro fine era polverizzare lo Stato delle arti e consolidare la creatività. Né timoni né timonieri.

E adesso, nonostante il trono del vecchio giorno sia stato rovesciato, il timone è rimasto integro.

Lo stesso accade nell'arte: il timone è stato preso dai maestri di bella calligrafia o dagli architetti-becchini. Proprio a questi artisti della bella calligrafia e becchini la “Mosca di sinistra” ha dichiarato guerra. Il timone, dicono, appartiene a noi, così come nella vita dello stato appartiene ai bolscevichi.

Noi, dicono, saremo i dittatori. Oh, compagni marpioni, fate attenzione a non rimanere a pancia vuota! (Tanto per i timonieri ce n'è sempre abbastanza). (...)

Tuttavia, alla rassegna generale dei “sinistroidi” si decise che, pur “facendo saltare in aria le stazioni dell'arte”, quelle più importanti per ora non si toccano.

D'altra parte, non è meglio mettere in moto un sistema già sperimentato – il “consenso”? (...)

E voi siete diventati le gambe di sostegno del trono del “becchino”. (...)

11 Malevic, K., *V gosudarstve iskusstv*, trad. italiana in N. Caprioglio, J.-C. Marcadé, a cura di, Hopefulmonster 2002.

La rivista *Anarchija* esce dal settembre 1917 al 2 luglio 1918: subito dopo, tutti i partiti anarchici sono ridotti alla clandestinità dal potere bolscevico. Malevic collabora da inizio 1918. Nel 1917 aveva aderito alla rivoluzione e alla federazione degli artisti di sinistra, ma per le sue critiche e per la sua arte autonoma viene isolato; nel 1919 è invitato dagli studenti a insegnare presso i Liberi Ateliers di Stato di Vitebsk, dove fonda il gruppo *Unovis*, *Affermazione delle nuove forme dell'arte*; allontanato dalle autorità locali, ottiene di organizzare autonomamente un istituto di ricerca e insegnamento (*GINKhUK*) presso il Museo per la Cultura Artistica di Leningrado, con la collaborazione di Matjušin, Filonov, Mansurov e degli ex-allievi dell'*Unovis*, ma l'istituto riconosciuto nel 1924 è liquidato nel 1926. In seguito Malevic non potrà più insegnare e pubblicherà quasi solo in una rivista ucraina; sarà lasciato dipingere.

La Mostra del Sindacato degli artisti-pittori. Federazione di sinistra (Frazione dei giovani), in *“Anarchija”*, n. 89, 20 giugno 1918¹²

(...) Per quanto riguarda il Suprematismo (la corrente del colore), possiamo dire che la sua apparenza esteriore può destare l'interesse di molti “intenditori” e “simpatizzanti”. (...)

Per passare dal Cubismo al Suprematismo, nella mia prima pubblicazione l'ho definito «il nuovo realismo dell'arte “senza-oggetto” applicato alle superfici piane pittoriche», dove il termine “senza-oggetto” è assolutamente indispensabile per una formulazione precisa.

Ma poiché nella struttura suprematista sono state definite le condizioni peculiari del Suprematismo ed è emerso il preciso fondamento della sua concezione, il “senza-oggetto” è stato eliminato, dal momento che sotto la sua bandiera si possono raccogliere, sia nella pittura che nella scultura, le più disparate combinazioni con cui il Suprematismo non ha nulla in comune. Riferendosi al “senza-oggetto” ogni autore può creare a modo proprio; le forme possono essere macchie vaghe, voluminose, nebulose e persistenti. (...)

Il “senza-oggetto” permette a ciascuno di realizzarsi come vuole: «io voglio così», «così è bello», e «non m'importa nulla di tutto il resto». «Io, in realtà, sono un anarchico», sarà l'affermazione estrema. (...)

Anche l'anarchico non è piovuto dal cielo ed è arrivato alla sua arte seguendo gli inevitabili percorsi delle avanguardie ormai morte, il cui pensiero, come la corrente del telegrafo, ha percorso milioni di volte popoli e strade in cerca di affermazione. (...)

L'affermazione del proprio io è possibile soltanto in questo caso e a colui il quale abbia raggiunto le fonti dell'iniziativa precedente, a colui il quale, trovandosi di fronte al baratro, si lanci al proprio limite estremo per dare inizio a un nuovo livello. (...)

Nel Suprematismo troviamo la legge fondamentale della costruzione dei piani:

1. Devono essere liberi da ogni relazione reciproca, sia di colore che di forma; le composizioni di colore non sono accettabili.
2. Si costruiscono più piani, o un solo piano in stato di quiete, nel tempo e nello spazio.
3. I piani si costruiscono secondo una legge per cui nessuna catastrofe minacci la loro infinita impressione di movimento.
4. Alla fattura vanno le cure maggiori, poiché essa dà solidità al corpo del piano vivo.
5. Il peso e la gravità sono destinati all'atrofia. (...)

Il suprematismo, catalogo dell'esposizione *Bespredmetnoïe tvortchestvo i souprematizm* (Creazione non-oggettiva e suprematismo), Mosca 1919¹³

(...) Mi è divenuto chiaro che dovevano esser create ossature nuove di pura pittura di colore, basate sull'esigenza del colore e, secondariamente, che il colore doveva a sua volta liberarsi dall'impasto pittorico per approdare a un'unità autonoma – alla costruzione, come essere individuale del sistema collettivo e dell'indipendenza individuale.

Il sistema si costruisce nel tempo e nello spazio senza dipendere dalla bellezza estetica, dalle emozioni, dagli stati d'animo, qualunque essi siano; esso è piuttosto un sistema filosofico colorato dei movimenti nuovi delle mie rappresentazioni, in quanto conoscenza. (...)

Il suprematismo in uno dei suoi stadi è stato un movimento puramente filosofico, un movimento conoscitivo attraverso il colore e, nel secondo stadio, una forma che può essere applicata, costituendo un nuovo stile di ornamento suprematista.

Ma può manifestarsi negli oggetti come trasformazione o incarnazione in essi dello spazio – allontanando l'integrità dell'oggetto dalla coscienza. (...)

12 Malevic, K., *Vystavka professional'nogo sojuza chudožnikov-živopiscev. Levaja federacija (Molodaja frakcija)*, trad. italiana in Kazimir Malevič, *Non si sa a chi appartenga il colore. Scritti teorico-filosofici*, a cura di Nadia Caprioglio, Hopefulmonster, Torino 2010 (questa raccolta comprende soprattutto testi inediti di Malevic, appunti per l'insegnamento al GINChUK, dal *Diario A* e dal *Diario B* depositati presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam).

13 Malevic, K., *Suprematizm*, trad. francese in A. Nakov, 1975, 1986; trad. italiana in G. Di Milia, *Abscondita* 2000.

Forma, colore e sensazione, in “Sovremennaïa Arkhitektura” (“SA”), n. 5, Mosca 1928¹⁴

Studiando la cultura artistica in generale, e in particolare i nuovi aspetti dell'arte pittorica, si possono determinare i tratti distintivi della nuova arte e dell'arte plastica. Questi indici si manifestano nei diversi atteggiamenti e percezioni degli artisti riguardo ai fenomeni pittorici. In virtù di questi atteggiamenti, le immagini sono cominciate a sparire dalle opere della nuova arte, sono scomparsi l'indice di rappresentazione degli oggetti, dei volti, l'illustrazione delle ideologie, il riflesso della vita quotidiana – in una parola le rappresentazioni della «talqualità» dei fenomeni della vita, e un nuovo compito si è messo in evidenza: quello di esprimere le sensazioni delle forze che si sviluppano nei campi psico-fisiologici dell'esistenza umana. (...)

Effettuando le analisi della ricerca nella direzione della forma, facciamo attenzione al fatto che tutti i sistemi della nuova arte, della sua sensazione del mondo, hanno la loro struttura distinta dagli altri sistemi, dei rapporti di fattura delle forme e dei colori, un principio, un metodo e pure una concezione del mondo differenti. Dal che è nata l'idea che la forma potrebbe avere un colore proprio, dato che ogni cambiamento della forma porta con sé il cambiamento della sua colorazione. (...) Nell'arte suprematista, è la sensazione dinamica che occupa il posto principale, quindi viene il contrasto suprematista, statico, spaziale, architettonico ed altri. Esaminando la sensazione dinamica, vediamo che, nella sensazione data, il colore come tale non ha alcuna importanza. La superficie piana o la linea possono venire espresse dal nero o dal bianco. E questo unicamente perché si ha bisogno di mostrare in una certa maniera la sua tensione dinamica. In un altro caso – il contrasto suprematista -, quel che ha soprattutto importanza, è la forma come elemento di contrasto, cioè le grandezze degli elementi suprematisti nelle reciproche correlazioni. Il colore non è in alcuna correlazione con la forma, come la forma non lo è col colore. Le macchie di colore appaiono come contrasti colorati. Di modo che, in questo caso pure, il colore e quel che chiamiamo forma non sono obbligatori. (...)

L'estetica (tentativo di determinare il lato artistico e non artistico delle opere), in “Nova Generacija” (Ucraina) n. 12, 1929¹⁵

(...) Passando in rivista tutte le correnti, non abbiamo prestato attenzione al fatto che neanche una sola volta abbiamo ricordato il lato artistico di questa o quell'opera. Al contrario, abbiamo sempre parlato dei sentimenti provocati da diversi aspetti di questa o quell'opera, degli elementi di quella così come della percezione del pittore. Abbiamo parlato della pittura, della sensazione delle interazioni contrastanti, tonali, colorate, degli elementi in ogni quadro, abbiamo parlato della dinamica, della statica, delle sensazioni mistiche ed altre. Da ciò si potrebbe trarre la conclusione che la persona che è chiamata artista non è sempre in condizione di esserlo, e anzi non lo è per forza sempre e non dipinge esclusivamente delle opere d'arte. Ha una sensazione del mondo molto più profonda e più ampia di quel che ci era sembrato e questo precisamente nel momento in cui sviluppa esclusivamente la propria attività nelle arti plastiche. (...) Allo stesso modo, non si deve sempre intendere nella parola «quadro» il suo lato artistico perché il quadro è semplicemente il piano di questa o quella azione. (...)

14 Malevic, K., *Forma, tsvet i uchtchuchtchenie*, in K. Malévitch, *Le miroir suprématisse*, II, trad. francese di V. et J.-C. Marcadé, éditions L'Age d'homme, Slavica - écrits sur l'art, Lausanne, Suisse 1977. Prima versione russa abbreviata di *Tentativo di definizione del rapporto tra colore e forma in pittura (Sproba vyzatchennia zaleznosti mij kolorom ta formoïou v maliarstvi)*, in “Nova Generacija” (Ucraina), nn. 6-7, 8-9, 1930 (trad. in Nakov, Feltrinelli 1977). L'articolo è incentrato sulla discussione, anche tramite un esperimento condotto con artisti rimastigli vicini, delle teorie della *Gestalt* sul rapporto forma/colore: teorie basate sulle leggi dell'ottica e orientate a un'economia della percezione, che vengono adottate dal costruttivismo di Ladovskij in architettura (v. Vieri Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari 1969) mentre questa scienza-tecnica per *codificare* sensazioni è trattata criticamente da Malevic.

15 Malevic, K., *Estetika (sproba vyznačyty xudožnju i nexudožnju storonu tvoriv)*, trad. francese di V. et J.-C. Marcadé in K. Malévitch, *Les arts de la représentation*, IV, éditions L'Age d'homme, Slavica - écrits sur l'art, Lausanne, Suisse 1994. Questo testo come il precedente è stato scritto quando Malevic era ridotto a dipingere soltanto, e in particolare “figure”: ma tali che resta dubbio se avesse dovuto contraddirsi, “sotto influenza rivoluzionaria”, come aveva scritto di temere nel 1927, mentre perciò affidava quadri e testi agli amici tedeschi (v. in bibliografia la biografia della InCoRM).

Dal pennello alla penna: l'avanguardia a confronto con le ideologie del progresso

Nel 1920 Malevic pubblica, litografato dagli *amici* (come definisce gli allievi e sodali dell'Unovis) l'opuscolo *Suprematismo. 34 disegni*¹⁶, importante raccolta in bianco e grigio delle *costruzioni* elaborate sulla superficie, «esprimendo, si potrebbe dire, i piani dei futuri corpi volumetrici, e in effetti in questo periodo il suprematismo cresce nel tempo-volume della nuova costruzione architettonica». Quindi ogni quadro è concepito come *il piano di un'azione*, allo stesso modo dei *Proun* di El Lisickij¹⁷, e anche l'architettura non è destinata a nessuna funzione predeterminata: «Il planita è costruito senza uno scopo preciso, ma il terrestre può sfruttarlo come desidera»¹⁸. Inoltre «alla base della loro costruzione c'era il principio fondamentale di economia: rendere con la sola superficie piana la forza della statica oppure della quiete dinamica visibile»: e non solo nell'arte, «la questione economica è divenuta il principale osservatorio da cui considero tutte le creazioni del mondo delle cose: è ormai questo il mio lavoro principale, che compio non più col pennello, ma con la penna». Così Malevic afferma il proprio criterio di *economia*, per ricercare costruzioni sul piano, e volumetriche, che evitino di applicare modelli estetici o di funzione prestabiliti¹⁹, allo scopo di esplorare invece le *forze psicofisiologiche dell'esistenza*, e attivarle mediante rapporti sensibili. A partire da questo, si confronta con la *questione economica* che viene posta in nome del progresso: «La forma indica chiaramente il dinamismo dello stato e appare, per l'aeroplano, come un'ulteriore indicazione del cammino da percorrere nello spazio, non mediante un motore e neppure vincendo lo spazio con il procedimento esplosivo di una maldestra macchina di struttura puramente catastrofica, ma attraverso l'inserimento armonioso della forma nell'azione della natura, mediante particolari rapporti magnetici di una forma che sarà probabilmente composta da tutti gli elementi delle forze naturali di interdipendenza e per questo non avrà bisogno di motori, né di ali, né di ruote, né di benzina.» Più che un'utopia suprematista, una ipotesi di ricerca delle interdipendenze che fanno esistere l'uomo come la natura, per partecipare creativamente a trasformarle senza spezzarle²⁰. Questo confronto sui criteri dell'economia e del progresso, per quanto condotto da un punto di vista estraneo agli altri gruppi di “artisti di sinistra”, tira le proprie conseguenze radicali sulle stesse questioni che stavano affrontando *costruttivisti* e *produttivisti*, e si può intendere nella sua portata attuale solo vedendolo anche come *mossa del cavallo*, sia nello scrivere che nel come farlo: perché Malevic non abbandona la ricerca di rapporti internazionali con l'avanguardia (russa ed europea)²¹,

16 Malevic, K., *Suprematism – 34 rissounka*, Unovis, Vitebsk dicembre 1920; trad. francese in Nakov, 1975, 1986; trad. italiana in Nakov, Feltrinelli 1977, e in Di Milia, *Abscondita 2000* (con fotocopie dell'intero opuscolo).

17 Lisickij, E., *Proun 1920-1921*, in “De Stijl”, n. V, 6 giugno 1922; trad. it. in Sophie Lisitskij-Küppers, a cura di, *El Lisickij – pittore architetto tipografo fotografo – ricordi lettere scritti*, Editori Riuniti, Roma 1967, 1992, e in Vieri Quilici, Laterza 1969, 1978. Lisickij insegna a Vitebsk e prende parte all'Unovis, quindi nel 1921 passa a Berlino – negli stessi anni di Sklovskij – dove può pubblicare, esporre e stabilire rapporti con l'avanguardia al di fuori della Russia, intorno al problema comune della realizzazione “costruttiva” dell'arte: trovandosi vicino soprattutto a Theo van Doesburg e Kurt Schwitters, come si vedrà a loro proposito, contro ogni ipotesi di soluzione ideologica. Ritroverà Malevic in Russia nel 1925, dopo aver tradotto in tedesco una sua scelta di scritti, rielaborati per un libro mandato a monte dalla casa editrice, che avrebbe avuto i seguenti capitoli: «1°: *Sui nuovi sistemi nell'arte*, 2° *L'innovatore nell'arte, Stato, società, critica*, 3° *Dio non è ancora deposto, arte, chiesa, fabbrica* (...). Seguono ancora: *Suprematismo; Sulla poesia; Arte e artista* (su Monet, Cézanne, Van Gogh, Gauguin e aforismi)», tutti riconducibili a testi noti, a differenza dell'ultimo capitolo, *Il puro accadere* (Lisitskij-Küppers, 1992, pp. 38, 47).

18 Catalogo della mostra *Kazimir Malevic*, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma 1959: la citazione riporta una nota in calce a uno dei disegni di *planiti* esposti (riproduzioni di disegni e modelli si trovano in quasi tutti i testi e siti in bibliografia). Lisickij scrive ancora nel 1925, tornato a Mosca e impegnato nei concorsi di progettazione, di essere «gravido di architettura (...). Ma in architettura si richiede in anticipo il sesso...» (Lisitskij-Küppers, 1992, p. 66).

19 Nel 1927 il teorico del costruttivismo, A. Gan (in “SA”, n. 3), riconosce che “nei suoi nuovi volumi suprematisti e nelle sue combinazioni volumetriche *non esiste la minima traccia di atavismo*” (Vieri Quilici, 1969, 1978, p. 303).

20 In *Nuovi sistemi nell'arte* (testo del 1919 riportato qui parzialmente di seguito), Malevic scrive: «cercheremo l'unità con gli elementi naturali: non vogliamo né vincerli né annientarli, ma fonderli in un unico organismo col nostro».

21 Gli appelli dell'Unovis (1919-21) agli artisti russi ottengono adesioni in varie località, benché raramente durature (Nakov, 1975, 1986, pp. 265, 318; Alexandra Shatskikh, *Vitebsk The Life of Art*, Yale University Press, London and New Haven, 2007), mentre i contatti europei tenuti anche tramite El Lisickij porteranno all'unico viaggio estero di Malevic, nel 1927 a Varsavia e a Berlino, dove espone, discute con Schwitters, concorda con Moholy-Nagi la

né l'esigenza di immettere la creazione nella costruzione della vita, ma senza nascondersi il fatto che una ricerca autonoma non può aspirare a collaborare al *timone*, per aver potere sugli sviluppi della conoscenza e della produzione. Per questo affronta con la penna le ideologie del progresso. La rivoluzione russa pone gli artisti d'avanguardia (più che altrove gli esperimenti di stato sociale *regolatore* dei capitali, come nella Germania di Weimar) di fronte al possibile superamento della separazione dell'arte quale *finzione* complementare alla realtà, per una sua realizzazione nella vita: quello che sempre hanno ritenuto indispensabile. Al tempo stesso, il *timone* bolscevico indirizza la rivoluzione verso lo scopo principale di realizzare in Russia il progresso industriale: l'arte deve entrare nella vita o come tecnica di progettazione oppure tecnica di comunicazione ideologica. Mentre gli artisti accademici accettano senz'altro la seconda via come opportuna per farsi accettare, gli "artisti di sinistra" cercano di fare, della loro ricerca non rappresentativa, un proprio terreno di sperimentazione sui materiali, le tecniche e le forme, da elaborare ora in funzione del progresso industriale. «Nel 1920 si aveva il "dichiaro guerra all'arte" del primo Gruppo di Lavoro dei costruttivisti e, contemporaneamente, si aprivano l'Istituto di Cultura artistica (Inchuk) e gli Ateliers Artisti e Tecnici Superiori (Vchutemas) di Mosca»: come si legge in un resoconto dell'attività dell'Inchuk, «il costruttivismo rappresentò l'anello di transizione verso l'idea di un'arte produttivistica. All'elaborazione dell'ideologia dell'arte produttivistica e di un'estetica marxista fu per l'appunto dedicato l'inverno 1921-22...»²². Il significato e le aporie di questa auto-trasformazione della ricerca artistica si possono leggere nei due testi tradotti del più lucido dei suoi teorici, Nikolaï Tarabukin: *Per una teoria della pittura e Dal cavalletto alla macchina*²³. Tarabukin è segretario dell'Inchuk dalla fondazione allo scioglimento nel 1924 (nonostante l'appoggio del Commissariato del popolo alla cultura - Proletkult - al produttivismo, almeno dal 1921 a queste edizioni del 1923). Nel primo testo, che rielabora una stesura del 1916, il punto di partenza è quel "metodo formale" che deriva dall'acquisizione *futurista-transrazionale* del 1913: «la nuova forma origina un nuovo contenuto»²⁴: «non si può negare che questo metodo corrisponde nel campo della teoria alle conquiste reali della pittura contemporanea, e che le correnti artistiche più recenti hanno partecipato in maniera decisiva alla sua messa a punto». Benché ridotto appunto a metodo, e giustificato solo come strumento di lavoro fra gli altri necessari a una "scienza dell'arte", ne deriva comunque che «la forma di un'opera d'arte si elabora a partire da due momenti fondamentali: il *materiale* (colori, suoni, parole) e la *costruzione...*» (anziché dal contenuto e dalla forma come rivestimento estetico). Per differenziare però l'opera da una costruzione tecnica, «sistema di organizzazione delle forze materiali» che le distribuisce anziché concentrarle in un organismo (e qui si avvicina a Malevic), definisce piuttosto la «composizione» come «processo di creazione dell'oggetto, ma [che] prende anche delle forme reali esteriori, perché non appartiene solo alla psicologia della creazione, ma è pure un elemento formale dell'opera pittorica» (*il pittore deve sapere cosa succede nei suoi quadri e perché*). Questa composizione viene posta in stretto rapporto con il ritmo, il suo fattore più organico e meno analizzabile: il momento del «divenire» in contrasto col «fissato» degli elementi materiali, o «già divenuto» (da confrontare con il "già compiuto" di Sklovskij)²⁵. «Il ritmo è un elemento del

pubblicazione di *Die Gegenstandlose Welt (Il mondo non oggettivo)* nella collezione, vol. XI, 1927, e d'altra parte affida agli amici tedeschi le opere e la selezione di scritti che aveva portato con sé all'estero (questo fondo, opere e documenti, sarà acquisito in buona parte dallo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1971), lasciando scritto che li autorizzava a pubblicarli «se muoio... o se vengo imprigionato» (Nakov, pp. 147-48); sarà in effetti trattenuto per due settimane dai servizi di sicurezza nel 1930, proprio adducendo sospetti sui suoi contatti all'estero.

22 Vieri Quilici, 1969, 1978, pp. 8, 15 (citazione da *Institut chudožestvennoj Kultury*, in "Russkoe Iskusstvo", 1, 1923).

23 N. Tarabukin, *Opyt teorij jivopisi*, Proletkult, Mosca 1923, *Ot molberta k machine*, Proletkult, Mosca 1923 (testo datato marzo 1922); trad. francese in *Le dernier tableau*, a cura di A. Nakov, Champ Libre, Paris 1972, 1980 (ora nel catalogo delle éditions Ivrea); trad. italiana in *Per una teoria della pittura*, Officina, Roma 1979 (volume fuori commercio: le citazioni sono state quindi tradotte dall'edizione francese).

24 V. Sklovskij, *Arte e rivoluzione*, in "Iskusstvo kommuny", n. 17, 30 marzo 1919; trad. it. in Vieri Quilici, 1969, 1978, p. 28. Nel 1916 viene pubblicata la prima raccolta di saggi dell'Opojáz (Società per lo studio del linguaggio poetico), curata da Sklovskij, sulla teoria del linguaggio poetico, che non considera più la forma come elaborazione estetica del contenuto, ma i *materiali* (anche già dotati di senso, come quelli letterari) e i *procedimenti* che li mettono in rapporti tali da deautomatizzarli (con lo *straniamento*) per rendere possibile una nuova percezione e significazione.

25 V. Sklovskij, *L'arte come procedimento* (1917), in *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.

movimento. Ma il ritmo non è inerente a ogni movimento. Un movimento meccanico può essere decomposto nel suo sviluppo temporale in misura [come il *tempo* della musica, il metro della poesia, la simmetria in pittura, esempi riportati di seguito]. Al contrario, un movimento organico si sviluppa più sovente in ritmo»: così il ritmo assume pure il ruolo che ha il *procedimento* per Sklovskij, scarto deautomatizzante dagli schemi di composizione codificati. Come il movimento, il ritmo si svolge nello spazio e nel tempo, anche in pittura: «elemento del movimento sul piano delle forme spaziali dell'arte», e non rappresentazione, ma percezione di moti: così pure la pittura suprematista senza soggetto né azione ha una dimensione temporale sensibile. Un altro criterio comune alla *teoria della forma* è che «il soggetto è anch'esso un elemento formale, nella misura in cui il suo tema s'investe sempre nella carne di elementi concreti»: è un materiale della costruzione compositiva, il cui significato può essere prefissato (come nei colori simbolici delle icone) oppure deautomatizzato, e non si deve confondere col “contenuto” che ne viene generato. Anche lo stesso contenuto è inizialmente definito in termini assai poco ideologici: «perfino quando pronunciamo una combinazione di lettere prive di senso (poesia transrazionale), noi vi facciamo entrare quantomeno un contenuto sonoro. Tutto ciò che è da noi pensabile viene pensato come riempito di un contenuto...». Però questa apertura a un contenuto non verbale e neppure preesistente all'opera viene presto ritrattata: «il contenuto dell'arte è l'idea investita di una forma artisticamente dominata (*maîtrisée*)». Tarabukin introduce così la sua tesi che *l'essenza dell'arte* stia nella *maîtrise*, maestria applicata a un'idea: «essere un maestro significa dominare sufficientemente il materiale perché la sua forma esprima chiaramente l'idea artistica che l'autore si è sforzato di incarnare». Difende ancora un'autonomia da scopi esterni (a differenza della scienza e della tecnologia): «la finalità dell'arte si giustifica mediante il lavoro stesso, è inerente al lavoro il cui processo tutt'intero è rivolto alla creazione di una forma d'oggetto compiuta. Lo scopo verso cui tende la maestria è la forma in quanto tale», perché il suo valore si dimostra nella realizzazione di una qualsiasi “idea”. E tuttavia, constatando la crisi “formalista” di questa ipotesi di maestria autonoma dopo la rivoluzione, in quanto arte ancora destinata al museo, o anche laboratorio sperimentale astratto e separato, indica nell'«arte produttivista» la via di superamento della separatezza che salva l'essenza: la *maestria*. Questa conclusione è il punto di partenza per *Dal cavalletto alla macchina* (1923), che sviluppa una conferenza tenuta all'Inchuk il 20 agosto 1921 intitolata *L'ultimo quadro è stato dipinto*²⁶: con la diagnosi della «decomposizione irreversibile dell'organismo pittorico nei suoi elementi costitutivi», esemplificata dalle ultime tele monocrome di Rodchenko, decreta il fallimento del costruttivismo, che proprio quando vuole evitare le «imitazioni ingenuie e dilettantesche di costruzioni tecniche», confermerebbe che la pittura «non può uscire dai limiti della rappresentazione» senza perdere senso. Ma ciò non toglie l'irreversibilità del progresso compiuto dall'arte non-oggettiva rispetto a quella “letteraria”, proprio sul piano della maestria tecnico-professionale nell'organizzare i suoi materiali: questo rischia di perdere ogni valore (e giustificazione) sociale se rimane un'attività individuale destinata alla percezione individuale (la *pittura da cavalletto*, o *arte d'atelier*, sempre “da museo”). Perciò nella seduta dell'Inchuk del 24 novembre 1921 il rapporto di Osip Brik sul trasferimento di questo istituto dal Commissariato all'Educazione al Consiglio superiore dell'Economia nazionale è stato approvato da 25 maestri dell'arte di sinistra: così «l'arte continua a vivere, non come forma determinata, ma come sostanza creatrice. Meglio (...), l'arte vede aprirglisi davanti orizzonti di ampiezza eccezionale», se riesce a diventare «*maîtrise* produttivista» dello sviluppo industriale. Non si tratta infatti di mettersi a creare oggetti, né autonomi né utilitari (dove l'artista è un dilettante rispetto agli ingegneri): «sul piano *strettamente professionale*, evidentemente, l'artista non ha niente da dire all'ingegnere; ma dal punto di vista metodologico, esprime un approccio costruttivista alla maestria. Nel suo lavoro, l'artista non parte da una tecnica artigianale, ma dal coordinamento creativo dei due elementi fondamentali del contenuto dell'oggetto: la sua destinazione e la sua forma»; l'arte-*maîtrise* è «l'attività più perfezionata applicata alla messa in forma del materiale». Così Tarabukin arriva a proporre l'arte come metodologia all'avanguardia per un *lavoro creativo*: «nella produzione industriale di massa, l'idea di maestria del lavoro concretamente applicabile a dei

26 A. Nakov, 1980 (pp. 27-31), ricollega la conferenza alla mostra *5 x 5 = 25* (1921), in cui Rodchenko espone le tre tele monocrome, *Colore rosso puro*, *Colore blu puro* e *Colore giallo puro*, a cui si riferisce la diagnosi di Tarabukin.

prodotti finiti viene ad esprimersi lungo tutto il complesso processo di fabbricazione. Riunisce in una comunità creatrice tutti quelli che partecipano a quel processo, dall'inventore delle macchine fino all'operaio nel suo posto di lavoro, estendendo i propri effetti alle qualità del materiale, affinché il prodotto finito risponda al meglio alla sua destinazione utilitaria, riassuma la perfezione della tecnica della sua epoca, affinché sia osservato nel processo della sua elaborazione il principio del minimo dispendio di energia meccanica e di energia umana, affinché le condizioni di lavoro si approssimino alle norme ideali di conservazione della salute e delle forze del lavoratore, in breve, affinché tutti gli aspetti della produzione - tecnico, economico, umano e sociale – manifestino la massima preoccupazione per l'organizzazione razionale dell'opera.» Ne deriva che «l'arte così intesa è realmente capace di cambiare la vita, poiché trasforma il lavoro, base della nostra vita, facendone una *maîtrise*, creativa, gioiosa. L'arte del futuro non sarà una leccornia, ma *lavoro trasformato*»²⁷ Questo ruolo andrà commisurato alle condizioni poste dalle “strutture socio-economiche”, che Tarabukin dichiara estranee alla trasformazione creativa da parte dell'arte (che così ne dipende); ma per arrivare ad assumerlo si deve ancora passare attraverso «la tragedia dell'epoca di transizione», in attesa che siano «artificialmente coltivati» dei talenti adeguatamente specializzati, non più attaccati al “dilettantismo” universalista come pure i migliori artisti esistenti. Quindi «l'artista costruttivista è attualmente utile alla produzione come propagandista delle idee del costruttivismo e rappresentante dell'idea di maestria, affinché coloro che lavorano alla produzione possano realizzare queste idee, incarnarle nella vita» (propaganda da inserire nell'insegnamento, nelle istituzioni che dirigono la produzione e studiano la sua organizzazione, nelle pubbliche riunioni, e pure mediante opere d'arte). Inoltre, la stessa maestria produttivista deve superare il legame alla costruzione di un «oggetto individualizzato», per applicarsi all'intera ripartizione e organizzazione del lavoro tra le branche industriali, e alla trasformazione già in corso degli oggetti in sistemi di «apparecchiature» (per luce, calore, forza motrice), sempre più «smaterializzati» anche mediante la durata minima delle loro componenti che diventa più economico rimpiazzare, col progresso di tutto il sistema industriale. Ne deriva che l'artista non entrerà nella produzione con un suo ruolo speciale, piuttosto tutti i ruoli integreranno la maestria produttivista nelle proprie competenze, e soprattutto, questa integrazione si deve ricercare fin d'ora con gli enti e gli specialisti di «organizzazione scientifica del lavoro e della produzione», impegnati nella critica del taylorismo: per una tecnica o ideologia dell'organizzazione? Prima di tutto la seconda, se «l'arte non-oggettiva [è] simbolo della cultura contemporanea», come cultura della produzione industriale che è processuale e sempre più slegata dall'oggetto individuale; anche a livello di «scienza della maestria produttivista», si precisa che una collaborazione con la «scienza del lavoro» è pensabile in termini di educazione dei futuri lavoratori all'idea di maestria. Ciononostante la conclusione è più ambiziosa: «l'artista nel senso antico è un aedo e un dilettante, nel senso nuovo, è un organizzatore e un professionista»; «nelle condizioni di concentrazione della produzione nelle mani dello Stato e di regolazione dei suoi organismi da parte del governo, l'idea di maestria produttivista può realizzarsi dal vertice», «e io sono incline ad attribuire un'importanza sociale fondamentale al fatto che il problema della ricostruzione dell'insieme dell'apparato di produzione con l'apporto di un nuovo slancio creativo spetti a delle persone ancora nuove nella produzione – gli uomini-artisti». Ma questa ingegnosa ipotesi di ruolo trova appoggio solo come contributo dell'arte alla propaganda (piuttosto che all'ideologia) e anche così per non molto tempo. Tarabukin affronta questioni che sono al centro di tutte le discussioni nell'avanguardia europea di quegli anni, e la sua ideologia-metodologia dell'organizzazione si può confrontare con le critiche di El Lisickij e van Doesburg in proposito; ma cercando di proporre per l'arte un ruolo nello sviluppo industriale, riassume al meglio la posizione apparentemente più radicale dell'avanguardia in Russia, che Malevic non può accettare e intende superare senza ignorarne affatto le esigenze di fondo, nei suoi scritti teorici principali che datano tutti intorno al momento di svolta produttivista del 1921. Di questi scritti sono dati qui di seguito ampi estratti, scelti per presentare il modo di argomentare e tutte le questioni nodali che affronta, così proposte senza commento a una loro verifica nel presente.

27 Qui Tarabukin ricorda i progetti di Ruskin e William Morris per cambiare la vita reale grazie all'arte, riconoscendo che, staccata dalla vita, l'arte ha prodotto opere ammirevoli, mentre la produzione lasciata a se stessa ha riempito il mondo di brutture in ogni senso, oggetti ma anche forme “statiche e dinamiche” dell'ambiente umano costruito.

Nuovi sistemi nell'arte, Vitebsk, 1919²⁸

(...) Per la natura, come per il pittore e in genere per un qualsiasi creatore, tutta la creazione ha il compito di costruire lo strumento che permette di venire a capo²⁹ della nostra progressione infinita. E solo attraverso la rappresentazione dei segni della nostra creazione noi progrediamo e ci allontaniamo dal passato; e perciò quando inventiamo qualcosa di nuovo, non possiamo stabilire la bellezza eterna. Per quanto ci sforziamo di trattenere la bellezza della natura, non riusciamo a fermarla, e non vi riusciamo perché noi stessi siamo la natura e aspiriamo a partire appena possibile, a trasformare il mondo visibile. La natura non vuole la bellezza eterna, e perciò essa muta di forme ed estrae dal creato sempre cose nuove. (...)

La nostra volontà è tenuta a freno dalle invenzioni della natura e della tecnica; noi attendiamo le forme derivanti dal suo alveo e le trasferiamo sulla tela a ricordo di noi: forse questo è utile come sono utili gli archivi delle varie cose del passato. Tuttavia è nella vita che si compongono le forme creative e l'arte deve a sua volta produrre le proprie formazioni. (...)

Si può affermare che Cézanne abbia dato un'interpretazione compiuta del mondo a immagine e somiglianza del mondo dei rapporti e dei compiti classici; con lui termina l'arte che teneva la nostra volontà nei vincoli dell'arte figurativa oggettiva che ci obbligava a marciare in coda alle forme creative delle vite. (...) Cézanne ha anche dato una spinta in favore del nuovo piano pittorico e testurale, in quanto tale e, estraendo la testura pittorica dallo stato impressionista, ha dato per mezzo della forma la sensazione del movimento delle forme verso il contrasto, cosa che è possibile osservare nelle opere di Cézanne, dove tutte le rette orizzontali si muovono quasi verso il centro della linea verticale o del piano pittorico, dove tutte le curve schiacciate si raggruppano in contrasto col piano o col volume, e dove infine il volume stesso è in contrasto col piano. I cubisti non hanno compreso subito queste allusioni di estrema importanza per l'ulteriore evoluzione del cubismo, come sostanza dei progressi successivi. I cubisti intuitivamente, nel fondo della loro coscienza, percepirono questo schema di contrasti, ma non poterono realizzarlo se non come compito accademico, di apparenza logica, che consisteva nella completezza esauriente dell'oggetto rappresentato. (...)

Risultò che la forza non consisteva nel riprodurre la cosa tutta intera, ma che al contrario la sua disgregazione, la sua decomposizione nei suoi elementi costitutivi, erano necessarie come i contrasti pittorici. L'aspetto è stato considerato sotto il suo lato intuitivo, come l'unione delle contraddizioni tra la pittura e le linee grafiche, necessarie come materiale per la costruzione della nuova struttura pittorica, ma non per quella strettamente tecnica e utilitaria. (...)

La retta e la curva costituivano l'asse principale della costruzione cubista. La prima chiamava altre linee formando un angolo, mentre la seconda si piegava in senso inverso. Su questi assi si raggruppavano le diverse testure pittoriche: tela laccata, rugosa, opaca; i collage costituivano la varietà testurale e grafica; si è introdotto il gesso e la testura corporale era, anch'essa, costruita in maniera da ottenere il ritmo cubista della testura e della forma, e l'unità di costruzione tra gli elementi delle forme pittoriche e grafiche.

I cubisti sono stati i primi a vedere, conoscere e costruire coscientemente le loro strutture sulle basi dell'unità generale della natura. Nulla in natura è isolato, tutto è formato di molti elementi, offre delle possibilità di paragone. (...)

La costruzione cubista tende all'economia, rifiutando la ripetizione di forme identiche; la ripetitività della forma e della fattura indebolisce la tensione della costruzione. (...)

Le diversità sono costruite in modo da non indebolirsi reciprocamente, ma al contrario di esprimere più vivamente ogni cosa e ogni testura; per questo si ricerca non la loro identità ma il loro contrasto. (...)

Sembra che l'utilità delle ferrovie sia stata chiaramente diagnosticata. A proposito delle locomotive

28 Malevic, K., *O novykh sistemakh v iskusstve*, brossura di 32 pagine litografate, edita dai laboratori tipografici della scuola di Vitebsk; trad. francese in Nakov, 1975, 1986; trad. italiana in Nakov, Feltrinelli 1977, pp. 245ss.

29 La versione italiana edita da Feltrinelli, 1977, dà "superare" (p. 250), quella francese da cui deriva (Nakov, 1975, p. 326), "venir à bout": nel contesto sia della frase che del testo, sembra da preferire una traduzione letterale di questa.

e dei vagoni la ragione ci dice che il genere umano ha fabbricato e fabbricherà tutte le comodità a proprio uso personale e che progredisce per questo. La natura sarà vinta, perché le gambe che essa mi ha dato non sono niente al confronto delle ruote da me create. Il treno mi trasporterà con i miei bagagli alla velocità del lampo attorno al globo terrestre. Io comunicherò facilmente e comodamente con le altre città e costruirò tutto il mio Stato sulla comodità; meglio ancora, con la mia comodità riorganizzerò gli altri Stati, e in seguito tutto il globo terrestre. Per vivere bene, sazio, comodo e tranquillo, mi sforzo di vincere la natura e i suoi elementi per impedirle d'essermi causa di calamità ed inquietudini. Mi sforzo di vincere gli elementi nell'umanità, perché essa è mille volte più violenta e agitata degli elementi naturali. Io aspiro alla fratellanza e all'unità che mi permetteranno di vivere tranquillo e sazio. E allora creerò una civiltà perfetta, solo di essa mi occuperò. In questo periodo, tutta la civiltà si esprimerà nelle questioni economiche e alimentari; è di questo che si occupa attualmente la ragione, è di ciò che si è sempre preoccupata, perché ai suoi occhi, la civiltà è comodità.

La corsa alla civiltà perfetta ricorda il bambino che fa una bolla di sapone, vi soffia dei riflessi colorati e vuole farla sempre più grande; ma quando essa ha raggiunto il volume massimo, scoppia, perché il bambino non ha potuto prevedere la sua fine: deve farne un'altra.

Così scoppiano una dopo l'altra le civiltà. Mai verrà la tranquillità, perché dove si può trovare la pace se non nella tomba? Eppure anche qui non c'è pace. La ricerca della comodità genera la rottura con la natura o con la ragione intuitiva che assolutamente non pensa a fare vivere l'uomo nella comodità. L'intuizione non vi vede qualcosa di eternamente perfetto. (...)

Le forme precedenti si disgregano, ritornano allo stato di elementi e così fino a che tutta la loro energia si è esaurita. È questo che fa cambiare le civiltà e i mondi. Nel movimento infinito del passato è apparso il segno nuovo del movimento – l'uomo – e non c'è tempo per pensare al riposo e alla comodità, perché nel momento in cui l'uomo li avrà raggiunti, o si sarà raggiunta la perfezione apparente, l'intuizione estrarrà dall'uomo tutto quello che egli ha d'umano, lo porrà in un nuovo segno e l'immagine dell'uomo scomparirà completamente come è scomparso il mondo antediluviano. (...)

La ragione umana organizza gli orti statali sui principi alimentari, culturali, umanitari ed economici, e crede che quando il globo terrestre sarà cinturato dall'unità umana, semineremo segala e frumento in abbondanza e fabbricheremo forni culturali perfezionati dove faremo cuocere dei panini.

Ma al momento della conquista della civiltà dei panini la bolla iridata scoppierà e i panini bruceranno nel forno perché davanti a noi s'alzerà un nuovo ostacolo che avrà bisogno forse di due pillole per due anni di viaggio. (...)³⁰

La pigrizia come verità effettiva dell'uomo, manoscritto, Vitebsk, 15 febbraio 1921³¹

(...) «La pigrizia è la madre di tutti i vizi» - è così che è stata stigmatizzata, che l'umanità intera, senza distinzioni nazionali, ha stigmatizzato questa attività particolare dell'uomo. (...) Io ho sempre pensato che doveva essere esattamente il contrario: il lavoro dev'essere maledetto, come insegnano le leggende sul paradiso, mentre la pigrizia dev'essere la meta essenziale dell'uomo. Ma è l'inverso che si è verificato. È questa inversione che vorrei mettere in chiaro. (...)

Certo, l'uso della parola “pigrizia” per caratterizzare l'uomo è molto pericoloso. Per l'uomo, non c'è niente di più pericoloso al mondo; basta pensare che la pigrizia è la morte de “l'essere”, vale a dire dell'uomo, che trova la sua salvezza solo con la produzione, mediante il lavoro – se non lavora, tutto il paese andrà in rovina, l'intera popolazione è minacciata di morte. Di conseguenza, è chiaro che la pigrizia deve essere combattuta come una condizione letale. (...) Ecco perché il sistema del socialismo, che conduce al comunismo, ha fatto appassire tutti i sistemi che sono esistiti prima, affinché l'umanità tutta intera segua un solo percorso laborioso e non rimanga più uno solo inattivo. Ecco perché la legge più crudele di questo sistema umano precisa: «Chi non lavora non mangia»,

30 Tutta la parte conclusiva di questo testo si può confrontare col racconto di E. M. Forster, *The machine stops*, in “The Oxford and Cambridge Review”, 1909 (testo originale inglese disponibile sul sito <http://plexus.org/forster>).

31 Malévitch, K., *La paresse comme vérité effective de l'homme*, trad. francese di R. Gayraud, Allia, Paris 1995, dagli archivi dello Stedelijk Museum di Amsterdam (inv. n. 10): testo redatto per le lezioni alla Scuola d'Arte di Vitebsk.

ecco perché lo assilla il capitalismo, dato che esso genera dei “pigri” e il denaro conduce a colpo sicuro alla pigrizia. (...) Un simile sistema socialista del lavoro ha in progetto, nella sua azione di sicuro incosciente, di mettere al lavoro tutta l'umanità, per aumentare la produzione, per garantire la sicurezza, per rafforzare l'umanità e mediante la sua capacità produttiva affermare il suo “essere”. (...) I facitori di idee, che si preoccupano del popolo, (...) nel loro inconscio, c'era un'altra cosa: l'ambizione di livellare tutti gli uomini nel lavoro, in altri termini, di livellare tutti nella pigrizia. Si ottiene in tal modo quello che il sistema capitalista non permette di raggiungere. (...) È quella la verità che si nasconde nel più profondo dell'inconscio ma, chissà perché, non lo si riconosce mai, e non esiste da nessuna parte il benché minimo sistema di lavoro che abbia per slogan: «La verità del tuo sforzo è nel percorso verso la pigrizia». (...) Il sistema socialista svilupperà ancora di più la macchina, sta là tutto il suo senso. Il suo senso consiste nel liberare il più possibile la manodopera dal lavoro, in altri termini, nel fare di tutto il popolo lavoratore o di tutta l'umanità un padrone altrettanto ozioso del capitalista che riporta sulle mani del popolo tutti i suoi calli e tutto il suo lavoro. L'umanità socialista riporterà i suoi calli e il suo sudore sui muscoli delle macchine e assicurerà alle macchine un lavoro illimitato, che non lascerà loro un minuto di respiro. Nell'avvenire, la macchina si dovrà liberare e riportare il proprio lavoro su di un altro essere, sbarazzandosi del fardello della società socialista, garantendosi anch'essa il diritto alla “pigrizia”. (...) Ogni verità porta in sé il lavoro come mezzo per raggiungere la pigrizia, questo non appare chiaramente né al popolo, né allo Stato, di modo che una verità insediata cerca sempre di distruggere una verità nuova. Ma quest'ultima è difficile da estirpare, perché è difficile acchiappare una goccia d'acqua nel mare. Se il mare tutt'intero fosse questa idea nuova, ovvero se il popolo scoprisse l'idea d'un colpo solo, sarebbe semplice allora individuare questa idea e distruggerla. Ma siccome questa idea è sempre una goccia d'acqua, è difficile, impossibile impadronirsene. Tutta la storia testimonia di questo strano fenomeno, ma, chissà perché, i governi non ne prendono mai atto. (...) Lo stesso vale per la lotta contro la pigrizia, contro la più alta forma d'umanità, contro la sua rappresentazione autentica. (...) Che si possa leggere inciso sulla sua fronte che essa è il principio di ogni lavoro, che senza di essa, non ci sarebbe alcun lavoro. (...)

Dio non è stato detronizzato. L'Arte. La Chiesa. La Fabbrica, 1920, ed. Unovis, Vitebsk 1922³²

(...) 2. L'eccitazione immotivata dell'universo, come di qualunque altra delle sue manifestazioni in tutte le sue forme³³, non ha una legge e solo quando l'eccitazione si dissocia negli stati del reale e del naturale appare la prima legge, cioè il ritmo, legge prima e più importante di tutto ciò che si manifesta nella vita. Senza questo ritmo niente può muoversi né crearsi, ma non ritengo ritmo la musica, perché la musica come ogni altra cosa si basa su questa legge. La musica, come ogni altra cosa, è limitata, mentre il ritmo è illimitato. (...)

4. L'uomo nelle sue manifestazioni tende a raggiungere la perfezione attraverso il pensiero cioè a rendere la realtà della sua eccitazione, ma nel momento in cui manifesta la forma, dimentica che la forma è una convenzione³⁴, che nella realtà la forma non esiste. Come è possibile allora manifestare l'eccitazione, se l'eccitazione non è una forma e non ha confini? In secondo luogo, ammettiamo che la convenzione sia il fatto reale o naturale convenzionale: in quel momento l'eccitazione stessa entrerà convenzionalmente all'interno della forma, ma non appena la forma si sarà manifestata, essa perirà perché avrà ottenuto al suo interno un certo grado di perfezione, o più esattamente avrà realizzato un passo nella perfezione: il pensiero andrà allora ad eccitare un'altra forma, più perfetta,

32 Malevic, K., *Bog ne skinout. Iskusstvo, tserkov, fabrika*, testo datato 1920, pubblicato prima dell'allontanamento da Vitebsk (aprile 1922); trad. francese in Nakov, 1975, 1986; trad. italiana in Nakov, Feltrinelli 1977. Malevic ne *La pigrizia...* rimanda a questo scritto per una visione più ampia del lavoro non manuale (tecnico-scientifico, spirituale, artistico). Nakov (1977, p. 274) ne rileva il rapporto con le discussioni degli “artisti di sinistra” dal 1918 fino al produttivismo e, in anticipo, con le tesi di Tarabukin negli ultimi capitoli di *Dal cavalletto alla macchina* (v. sopra).

33 La traduzione italiana (Nakov, Feltrinelli 1977, p. 278) dà “disgregazioni”, quella francese (Nakov, 1975, 1986, p. 374) invece “formes”, della cui esattezza non si può essere certi ma che non introduce un elemento poco congruo.

34 La traduzione italiana citata (p. 279) dà “condizione”, come nella frase seguente “Ammettiamo che...”, ma la versione francese (p. 375) adotta in ambedue i casi “convention”, che pare molto più coerente col contesto.

in grado di manifestare meglio l'eccitazione, e in tal modo noi vediamo la vita nelle forme come il grado dell'eccitazione, mentre la comunità vede nella vita costruzioni di forme oggettive, pratiche, legittime, di conseguenza l'essenza dell'eccitazione, in quanto non-oggettiva, nella coscienza pratica viene considerata oggettiva. (...)

5. (...) L'uomo, in quanto pensiero ed eccitazione, si preoccupa della perfezione della propria vita. (...) In questo è senza dubbio la sua divisione dalla natura: l'uomo pensa alla perfezione, mentre la natura non vi pensa più; o forse sono i loro pensieri ad essere diversi. Ciò che li differenzia è che il pensiero della natura è la semplice azione dei fenomeni non-oggettivi, mentre il pensiero dell'uomo è pratico e oggettivo e per questo la sua vita nasce nel miglioramento e nella perfezione esteriori, e armatosi d'una lima egli vuole limare la natura e darle un nuovo significato, vuole trasformarla in uno stato oggettivo e dotato di ragione, vuole renderla intelligente e capace di ragionare su dei problemi complessi, mentre essa è priva di tutto questo ed è impossibile searla poiché non possiede né unità né forme materiali. Non ha nemmeno confini. Tuttavia l'uomo si sforza di modificare tutto in essa, di perfezionarla. Pensando alla perfezione della natura, il suo pensiero s'allontana sempre di più da essa, e sempre più profondo diventa l'abisso che li separa; questo abisso è la cultura insensata delle perfezioni del mondo oggettivo. (...)

6. L'uomo si propone di penetrare e di conoscere "tutto", ma questo "tutto" si trova davanti a lui, può egli porre davanti a sé questo "tutto" su un tavolo, analizzarlo, descriverlo nei libri e dire: ecco il libro dove "tutto" è descritto, studiatelo e saprete tutto? Mi sembra che sarò in grado di analizzare, studiare e conoscere, solo quando potrò estrarre l'unità che non ha alcun rapporto con il tutto del mondo circostante, libera da tutte le influenze e da tutte le dipendenze; se saprò fare questo, conoscerò, altrimenti non conoscerò nulla, nonostante la massa di esempi e di conclusioni ottenute. Il giudice istruttore ha terminato l'esame di un assassinio nell'istante in cui ha scoperto l'assassinio e il movente del crimine che era quello di rubare delle cose preziose, o deve anche studiare la psicologia dell'assassino, il suo stato nervoso, ecc.? Accusare inoltre lo stato, il cui sistema non ha saputo prevenire il crimine, non è stato capace di distribuire le ricchezze ecc. ? (...)

10. Analizzare la realtà significa analizzare ciò che non esiste, ciò che è incomprendibile, è inesistente ad essere sottoposto ad analisi. L'uomo ha definito l'esistenza delle cose che per lui erano in anticipo incomprensibili, inesistenti, e vuole analizzarle, prendere una qualsiasi delle cose da lui definite e provare ad analizzarla; ma noi vedremo che, sotto la pressione dello strumento investigatore, la cosa si frazionerà subito in una moltitudine di parti costitutive perfettamente indipendenti, e l'analisi dimostrerà che l'oggetto non esisteva, esisteva soltanto una somma di cose. Ma qual è questa somma di cose, in quali cifre essa si esprimerà? Per questo è necessario chiarire la somma di ogni cosa formante la somma frazionata; si affronta l'analisi delle cose frazionate e, sotto la pressione dell'analisi, le cose si frazionano nuovamente in una moltitudine di cose la cui analisi proverà che queste cose già frazionate si sono a loro volta frazionate in cose indipendenti e hanno dato così origine a una grande quantità di legami e rapporti nuovi con le cose nuove, e così all'infinito. L'analisi proverà che le cose non esistono e che nello stesso tempo esiste il loro infinito; il "nulla" è nello stesso tempo "qualcosa". (...)

11. Davanti all'uomo sta il mondo come immutabile fatto della realtà, come realtà incrollabile (è la comunità che lo dice), tuttavia in questa incrollabile realtà, in questo reale, non possono entrare due uomini, per prelevare un'unica somma, operare nello stesso modo. Quale che sia il numero di coloro che entrano in questa realtà, ciascuno ne riporterà una realtà diversa, alcuni anzi non ne riporteranno alcuna, perché essi non percepiranno nulla che sia reale; ciascuno riporterà un giudizio particolare della cosa che è andato a vedere; il giudizio di costoro sarà la realtà che proverà che l'oggetto del quale si tratta non esiste, in quanto persino gli stessi giudizi, nello scambio reciproco, creano una moltitudine di sfumature contraddittorie. Per questo ciò a cui noi diamo il nome di realtà è l'infinito che non conosce né peso, né misura, né tempo, né spazio, né assoluto, né relativo, che non è mai stato tracciato in una forma. La realtà non è rappresentabile né conoscibile. Nulla è conoscibile, ma nello stesso tempo questo "nulla" eterno esiste. L'uomo è eternamente preoccupato dal fatto che tutto sia argomentato, riflettuto, e solo allora si appresta alla costruzione della cosa, poggiandola su fondamenti solidi, scientificamente provati, dimenticando che la sta costruendo su qualche cosa che

non ha fondamento. Tale è la sua indistruttibile logica oggettiva. (...)

13. L'uomo trovandosi nel nucleo dell'eccitazione universale si sente davanti al mistero delle perfezioni. Spaventato dalle tenebre del mistero, egli si affretta a percepirle, e percepirle egli può attraverso il perfezionamento (giudizio della comunità), perché solo creando un'arma super-perfezionata, conoscerà o distruggerà il mistero, così afferma la logica della comunità. È così che tutto ciò che è visibile nella natura gli dice con tutta la forza della sua perfezione che l'universo in quanto perfezione è Dio. La comprensione di Dio o comprensione dell'universo, in quanto cosa perfetta, diventa il suo obiettivo principale. (...) Attraverso tutte le sue produzioni, l'uomo che spera di raggiungere Dio, o perfezione, si propone di raggiungere il trono del pensiero, in quanto fine assoluto, trono sul quale agirà non più come uomo ma come Dio, perché sarà incarnato in lui e sarà diventato la perfezione. Ma cosa bisogna fare per questo? Non molto: governare il firmamento dei soli, i sistemi dell'universo. Intanto, nella sua caduta insensata, la nostra terra lo porterà verso il nulla infinito, nel suono del movimento non-oggettivo del turbine ritmico universale. (...)

14. (...) Tutto il lavoro manuale che si effettua attualmente competerà a delle nuove organizzazioni che si riprodurranno anch'esse nell'eternità. come già avviene nella natura. La liberazione dal lavoro manuale è la condizione stessa della tecnica, essa è la sua essenza. E perché non si potrebbe giustificare la leggenda, o la realtà, di Dio, scopo finale di tutti i giudizi³⁵ e perfezione della società? E giustificare ugualmente la leggenda della creazione del paradiso e quella della cacciata dell'uomo dal paradiso, dove gli era stata offerta la possibilità di darsi completamente alla contemplazione del movimento perpetuo, infallibile e autoriproducibile della tecnologia divina, edificata senza il concorso della scienza, delle università, delle lettere, degli ingegneri, dell'*intelligecija*, degli operai e dei contadini.

15. L'autoproduzione suprema, nel trionfo del Dio affrancato dalla creazione, fu precipitata nell'infinito. Questo Dio, pensatore perfettissimo (la comunità), creò il mondo per mezzo del suo pensiero senza utilizzare un solo istante il lavoro (salvo per modellare il corpo dell'uomo nella creta). Egli costruì il mondo ripetendo sei volte di seguito "*Fiat...*" Sei giorni di creazione e l'universo diventò il modello della perfezione divina (la comunità), nella quale l'uomo, anche lui creazione compiuta della terra, beneficiò nel paradiso d'un ruolo di preminenza. Ma in seguito risultò che l'uomo non era perfetto, aveva peccato. E così, il peccato non è nient'altro che il frutto dell'imperfezione del sistema, il crimine che ne consegue. Se Dio avesse costruito un sistema perfetto, Adamo non avrebbe peccato, se l'uomo avesse costruito il proprio stato paradisiaco, ciò non avrebbe comportato né tribunali né crimine. Dove dunque risiede l'errore? Nel fatto che un limite è stato imposto al sistema. Un sistema che non ha limite, non ha difetti. Evidentemente, Dio fissò un limite a titolo di prova, pare, e in seguito questo esperimento doveva costargli molto caro. Il paradiso crollò e il suo sistema non offre la perfezione, il limite ha costretto la perfezione a degradarsi. Dunque, il divieto contiene lo spirito del peccato e l'imperfezione. Nell'organizzazione della vita umana, tutti i campi dell'uomo si sviluppano attraverso divieti, cioè la verità crea dei divieti alla nuova verità. (...)

Un sistema è perfetto quando tutte le sue unità, dotate della libertà di movimento e non sottomesse ad alcuna pressione, non possono superarne i limiti. Io do a questo sistema il nome di sistema generico³⁶. Sono gli ingranaggi generici che creano i sistemi generici. Poiché il crollo del sistema ha coinvolto solo il paradiso terrestre e non l'insieme dell'universo, e la terra non ha partecipato al peccato, io ne concludo che nel sistema l'universo è esente dal peccato. Sistema generico, esso non conosce né divieti, né limiti, né frontiere, né leggi. (...)

16. (...) Adamo superò i limiti del sistema e tutto il suo peso gli crollò addosso. Se tutta l'umanità lavora col sudore della fronte, tra le sofferenze, è perché si libera del peso del sistema crollato e si sforza di distribuire questo stesso peso nei sistemi, apprestandosi a riparare nuovamente al proprio errore. Per questo la cultura consiste nel distribuire i pesi nei sistemi in cui vige l'assenza di peso. E così ogni sistema è un nuovo tentativo, un nuovo sforzo per liberarsi. (...)

35 La traduzione italiana già citata (p. 285) dà "*giudici*", quella francese (p. 384) "*jugements*", di nuovo più coerente.

36 La traduzione italiana già citata (p. 285) dà "*ereditario*", come nel seguito del paragrafo, mentre quella francese (p. 385) "*générique*", e questo concetto di matrice più filosofica che biologica pare più adeguato al senso del discorso.

E così, la comunità si è costruita un Dio, poiché l'universo non-oggettivo non ha detto una sola parola della sua presenza, esso non ha indicato all'uomo il luogo dove Dio dimora. Ed egli ha concluso che la natura è il connotato che parla del grande creatore dei fenomeni infiniti e inconoscibili. La costruzione di Dio, in quanto perfezione assoluta, è una costruzione solida. I popoli raffigurano Dio in modi diversi, ma qualunque sia il modo in cui lo rappresentano, tutte le concezioni si riuniscono in un punto: Dio è la perfezione. Dio è definito come la perfezione, la perfezione assoluta, e quale unico problema si pone eternamente all'uomo se non quello della perfezione? In altre parole, essa sarà il suo Dio.

17. Ogni uomo corre verso la propria perfezione, si sforza di essere più vicino a Dio, perché in Dio è la sua perfezione; di conseguenza, ogni passo dell'uomo deve essere diretto verso Dio. Perché egli ricerca allora altre vie e mezzi, quando cerca semplicemente i segni divini? Pensando a ciò che deve raggiungere, l'uomo si è tracciato due vie: la scuola tecnica religiosa e la scuola tecnica civile, la chiesa e la fabbrica. La scuola tecnica religiosa tende a dotare l'uomo d'uno spirito moderno e cerca di raggiungere Dio attraverso la perfezione spirituale. La scuola tecnica religiosa cambia i propri sistemi, li perfeziona. Da qui l'apparizione di una moltitudine di sistemi religiosi che costituiscono il cammino più diretto per raggiungere Dio. Le due scuole tecniche vanno verso un fine identico: davanti a loro il perfezionamento delle questioni tecniche, grazie alle quali è possibile raggiungere il fine o trovarne la soluzione. Nel senso profondo oltre che spirituale, tutto è identico: riti, rapporto sacro, adorazione, fede, speranza nell'avvenire. Come la chiesa ha i suoi capi che hanno istituito dei sistemi religiosi perfetti, la scuola tecnica della fabbrica ha i suoi; l'una e l'altra adorano e riveriscono i propri capi. Le pareti delle due scuole sono decorate d'immagini sacre o di ritratti; esistono nella prima come nella seconda, in funzione della dignità o del grado, dei martiri o degli eroi, e gli stessi nomi sono inseriti nei calendari. In tal modo non vi è alcuna differenza, tutto è simile ovunque, perché il problema è identico, e identici sono il fine e il senso: la ricerca di Dio. Se il Cristo ha detto: "Non cercate Dio in nessun luogo se non in voi stessi", ogni tecnico può dire a sua volta: cercate solo in voi stessi la perfezione della cosa. Ma nel primo come nel secondo caso, mi è impossibile trovare questo posto in me stesso, perché io non so dove comincio e dove finisco (quali ricerche insensate ha inventato la comunità!); nonostante tutto questo, l'uomo cerca Dio per due vie. Il dibattito tra di esse può svolgersi solo nella superficie. Quale sarà il sistema che raggiungerà prima il posto dove si trova Dio nel primo caso, e la perfezione pratica, nel secondo? Ma bando ad accuse e pregiudizi, perché l'uno e l'altro sono suscettibili d'esserne accusati, il primo perché cerca di raggiungere Dio, il secondo perché cerca di raggiungere la perfezione. Se l'accusatore non potrà accusare, proverà soltanto che l'uno e l'altro s'avanzano verso Dio, in quanto limite umano della perfezione. Approfondendo la questione della perfezione, troveremo che cercare di raggiungere Dio, o le perfezioni considerate come l'assoluto, è un pregiudizio.

18. Intenzionalmente o casualmente, l'uomo ha fatto di Dio la perfezione assoluta, ma in ogni caso definendo Dio nell'assoluto, egli ha fissato un limite; perché altrimenti non raggiungerebbe mai Dio. Nell'assoluto è il limite della perfezione, e se Dio non avesse limiti, l'uomo non riterrebbe possibile raggiungerlo. (...) Dio deve essere un senso e, di conseguenza, la sua perfezione deve avere un senso. Dio, quale senso raggiunge, e può poi raggiungere un senso? No, se Dio raggiungerà un senso, raggiungerà qualcosa di più grande di lui stesso, di conseguenza egli non può essere senso, egli è solo il senso dell'uomo. (...)

19. La realizzazione dei nuovi sistemi religiosi possiede gli stessi mezzi di tutte le scuole tecniche economiche, politiche o civili. Il paganesimo ha distrutto il sistema cristiano, in seguito i cristiani hanno sterminato gli eretici; così nei sistemi civili uno distrugge l'altro. Ogni sistema religioso vuole provare al popolo la propria superiorità e il bene che vi è nel raggiungere Dio; così il sistema civile vuole provare il proprio bene e mostrare come conseguirlo al più presto nelle perfezioni. Nei due casi, si parla del bene, ma di quale bene si tratta? Il primo sistema vede il bene nell'essere spirituale, con il Dio spirituale. Dove è il bene per il secondo sistema? È lo stesso, a prendere in considerazione lo sviluppo della tecnica che deve liberare il corpo dal lavoro fisico, assumendosi tutto il carico di questo lavoro. Che farà dunque il corpo? Esso è liberato, ma io non penso che si contenterà esclusivamente di mangiare; esso dovrà avere altri bisogni: una vita fisica nuova nel

campo spirituale. Altrimenti, avendo liberato il corpo dal lavoro fisico, esso proverà che ha ricostruito o restaurato il paradiso nel quale l'uomo sarà nella stessa condizione di Adamo. (...)

20. L'aspirazione dell'uomo all'unità è un'aspirazione vaga: egli suppone di trovare nell'unità tutto il potere in Dio, l'unità nella Trinità governante l'universo e l'unità nell'uomo che guida la vita di tutta l'umanità. Ma la vita umana si è divisa in due concezioni, o conoscenze, della vita stessa. Una pone la vita nello spirito, come conoscenza e servizio di Dio; essa si è costruita un tempio, o chiesa, nel quale la vita è consacrata al servizio di Dio. Per questo fine, essa crea una propria produzione dei mezzi necessari a questo servizio. L'altra concezione pone la vita al servizio dell'autoperfezione; essa ha costruito la fabbrica nella quale il servizio consiste nel creare esclusivamente dei mezzi tecnici. La prima crea la perfezione spirituale, la seconda quella del corpo. La loro discordia, la lotta della materia e dello spirito, fanno pensare che lo spirito e il corpo siano in qualche modo due principi ostili aventi un'esistenza autonoma e indipendente. Perché allora esiste la lotta tra di loro? Forse perché essi sono stati incatenati insieme nella preistoria e vogliono adesso staccarsi l'uno dall'altro e vivere separatamente, ciascuno sul suo piano? Ma d'altra parte, lo spirito non può vivere senza la materia, come la materia senza lo spirito; in terzo luogo infine si pone un'altra questione: la materia esiste? Ciò che noi chiamiamo materia è solo dei semplici movimenti spirituali, e forse anche tutto ciò che noi definiamo spirito è il movimento della materia. (...)

In tal modo sono sorti i due movimenti della vita: il movimento spirituale e il movimento materiale; di conseguenza, il citato incatenamento dei due principi non è mai esistito, poiché non vi era che un principio unico considerato attraverso due piani. (...) Così, ad esempio, prendendo la materia per base dell'esistenza, egli costruirà il mondo materiale come una realtà e, stabilendo lo spirituale, costruirà lo spirituale. Ma di fatto le due prove sono in contrasto; di conseguenza, la realtà dell'esistenza risiede per uno degli avversari nel campo spirituale, per l'altro nel campo materiale, di qui, nella vita corrente, esistono nell'uomo due realtà del mondo e della vita, e forse anche più. (...) Tutti e due vogliono dimostrare che il fondamento oggettivo è l'unica base solida, mentre, in realtà, sia l'uno sia l'altro restano nel campo del non-oggettivo. (...)

23. (...) Solo Dio, o una creatura che abbia preso tutti i suoi tratti specifici, può “essere il signore del mondo”, ma se l'uomo prende da Dio tutti i suoi tratti, non prenderà egli insieme tutti i suoi pregiudizi e non costruirà il regno dei cieli sulla terra su questi stessi pregiudizi? Evidentemente, l'uomo che detronizza Dio deve costruire un mondo proprio, dei cieli propri su principi totalmente nuovi, “motivi veramente concreti”, e non sui pregiudizi divini immotivati. Ma tutta la produzione umana è costruita sugli stessi fondamenti del mondo divino. Se ogni creazione di Dio si nutre del mondo, ogni nuova macchina reclama ugualmente la sua alimentazione. (...)

La fabbrica, cercando di diventare il signore del mondo, assicura nello stesso tempo che, per raggiungere questo fine, bisogna “tutto” sapere, conoscere, penetrare, studiare, “fondare in maniera scientifica”, perché sarà possibile all'uomo diventare signore del mondo e governarlo solo quando saprà tutto. Una volta di più, si tratta di questo “tutto”. Come dunque riunire e trattenere questo “tutto”, per analizzarlo e conoscerlo a fondo, come riunire questo “tutto” e farne l'oggetto del nostro studio definitivo? (...) Dopo aver definito Dio come l'assoluto, abbiamo definito la perfezione, ma nonostante questo, il “tutto” scivola via, le sue frontiere sono inafferrabili nell'assoluto, e noi non possiamo governarle. (...) Tutta l'infinità delle nebulose solari scivola nelle tenebre, e noi con la nostra terra, come un granello di polvere nella polvere comune dei mondi, sfiliamo nel turbine insensato, e fino ad oggi non abbiamo potuto stabilire da dove veniamo, dove voliamo, qual'è la ragione, qual è il senso di questo interminabile turbinio. (...)

24. (...) Se la coscienza materiale costruisse semplicemente delle impalcature per salire sino alle nebulose e trasformarsi in nebbia nel turbine della rotazione cosmica, senza sprofondarsi in alcuna “causa concreta”, scientifica, considererei ciò come un tratto positivo; ma dall'istante in cui la coscienza materiale si presenta unicamente come “lotta per l'esistenza”, o lotta contro la natura, io trovo questa vittoria assurda. Tutta la produzione in quanto esistenza, in quanto necessità, deve essere opposta alla produzione in quanto lotta. L'uomo esiste mediante la produzione. Ma può essere che l'esistenza non risieda soltanto nel fatto che io creo degli oggetti. ma anche nello spirito d'eccitazione presente nell'uomo, e forse nel semplice desiderio di apprendere ciò che mi è

impossibile raggiungere è già compresa l'esistenza. (...)

27. L'uomo ha diviso la sua vita in tre cammini spirituale, religioso, scientifico. La fabbrica e le arti. Qual è il loro significato? La perfezione. È su di essi che avanza l'uomo, egli avanza come un principio assoluto (perfetto) verso la propria rappresentatività finale, cioè verso l'assoluto. Sono i tre cammini sui quali procede l'uomo diretto a Dio. Nell'arte, Dio è concepito come la bellezza per la sola ragione che Dio è nella bellezza. La religione e la fabbrica domandano all'arte di avvilupparle nel mantello della bellezza come se non credessero alla propria perfezione. È con un'uguale maestà che avanzano nell'arte la religione e la fabbrica. Ma nonostante i loro reciproci rapporti, ogni cammino si ritiene superiore agli altri, quale vero cammino verso Dio, dottrina autonoma e conoscenza di Dio. Ognuno predica Dio e dà al proprio cammino un solo nome, quello di perfezione (comunità). (...)

31 . E così l'uomo diviso in tre, l'uomo se n'è andato su questi tre cammini verso la perfezione, come se non si fidasse di uno solo, come se non fosse certo di trovarvi Dio o la verità che lo porterà alla perfezione, in quanto bene o Dio. Ma così diviso, ognuno ha trovato la verità sul proprio cammino, e ha costruito la propria chiesa. Invece di un tutto unico, ha costruito le tre unità delle verità in lotta tra loro. Si crede di trovare il bene nella verità, per questo la si è prodotta e per questo ogni produzione è il bene senza essere il bene, perché il bene bisogna farlo. Fare il bene, fare la verità, perché nella produzione della fabbrica la verità non ha ancora raggiunto il bene ottenuto dalla religione e dall'arte; qui ognuno si fa da sé il proprio bene e sviluppa il proprio principio spirituale. Gli operai delle fabbriche creano dei beni utilizzati da coloro che non li hanno prodotti, per questo le nuove dottrine del socialismo vogliono che tutti creino dei beni per se stessi; colui che non li avrà creati non li utilizzerà. Perciò la chiesa dice: "Colui che non prega e non fa il bene non entrerà nel regno dei cieli". Anche la fabbrica proclama un identico slogan: "Chi non lavora non mangia." Da una parte e dall'altra, colui che non crea dei beni non può utilizzarli e non beneficia del regno dei beni. Per tutti e due la produzione dei beni ha la capacità di risolvere il problema del conseguimento del regno dei cieli e di Dio, in quanto bene finale. Logicamente deve essere così, perché la perfezione è fissata nel fine. (...) Per la religione il bene consiste nel conseguimento del regno dei cieli nel quale l'uomo entrerà liberato di tutti i mali fisici che possono colpire il suo corpo e, puro nell'anima, egli prenderà posto ad uno dei lati del trono divino; si libererà nella preghiera eterna di ogni preoccupazione corporale, perché nel regno dei cieli è raggiunta la perfezione, dove non è necessario nutrire il corpo, dove non c'è più niente da superare, perché tutto è già stato ottenuto e conquistato, e dove resta soltanto l'azione spirituale. (...) Non vi sarà qui identità con la fabbrica attraverso la quale l'uomo arriverà alla perfezione dell'azione con il suo solo pensiero, e dove tutti gli strumenti tecnici si metteranno in movimento? (...) Essa prepara un nuovo corpo per l'uomo, considerato come una forza spirituale, e il risultato sarà l'immagine dell'uomo che la chiesa divide in corpo e anima. Il cannone corazzato, l'automobile rappresentano un piccolo esempio di quanto detto. Se l'uomo che siede nell'automobile è ancora separato da essa, è semplicemente perché il corpo in questione, del quale l'uomo è rivestito, non può compiere tutte le funzioni necessarie all'anima, e perciò l'anima vive in esso e ne esce quando le sue funzioni cessano d'essere compiute. Se l'automobile fosse il compimento perfetto di tutto ciò ch'è necessario all'uomo, l'uomo mai uscirebbe da essa. Questi connotati esistono in soluzioni più grandi, ad esempio nell'idrovolante dove l'aria e l'acqua sono mescolate. Quando tutto sarà assicurato, l'uomo non uscirà più dal suo nuovo corpo³⁷.

E così, la fabbrica e l'officina si propongono di condurre l'uomo nel nuovo regno meccanico incatenando il suo corpo, come la sua anima, in una nuova veste o strumento, e in questo regno l'uomo potrà essere rappresentato come adesso è rappresentata la forma dell'anima nell'uomo. (...) Perché il pensiero termina il suo lavoro fisico e comincia il regno del non pensare, arriva il riposo, cioè Dio liberato da ogni creazione, in stato di riposo assoluto. Nulla ha più bisogno di Dio, come Dio non ha più bisogno di nulla. Egli non governa più il suo regno tecnico. E tutto aspira al riposo, o a Dio, in quanto stato di non-pensiero. (...)

37 Questa previsione disegna, per vie indipendenti, lo stesso scenario del racconto di E. M. Forster, *The machine stops*, in "The Oxford and Cambridge Review", 1909 (testo originale inglese disponibile sul sito <http://plexus.org/forster>).

Bibliografia selezionata

Tutti i testi indicati contengono un regesto biografico (e il sito della InCoRM in particolare), mentre alcune pubblicazioni più recenti sono citate soprattutto per un catalogo delle opere e una bibliografia aggiornata .

Traduzioni italiane di scritti e documenti:

- *Malevic. Scritti*, a cura di Andreï Nakov, traduzioni dal francese e dall'inglese di Teresa Doria de Zuliani, dal russo di Erica Klein Betti e Sergio Leone. edizioni Feltrinelli, Milano 1977. Versione italiana di *Malevic. Écrits*, éditions Champ Libre, Paris 1975, con testi fino al 1928 e illustrazioni, volume esaurito, molto raro.
- Malevic K., *Suprematismo*, a cura e traduzione di Gabriella Di Milia, edizioni Abscondita, Milano 2000. Testi e documenti suprematisti dal 1913 al 1923, con appendice iconografica, volume in commercio.
- *Malevic. Scritti inediti*, a cura di Jean-Claude Marcadé, traduzione di Nadia Caprioglio, edizioni Hopefulmonster, Torino 2002 (?). Raccolta comprendente anche testi già editi, reperibile soltanto, fotocopiata, presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (edizione lacunosa forse mai in commercio).
- Malevic, K., *Non si sa a chi appartenga il colore*, a cura e traduzione di Nadia Caprioglio, edizioni Hopefulmonster, Torino 2010. Raccolta di testi inediti soprattutto da manoscritti, volume in commercio.

Traduzioni in lingue straniere di scritti e documenti:

- Kazimir Malevitch, *Essays on Art*, vol. I, Borgen, Copenhagen 1968; *Essays on Art 1915-1933*, vol. II, Borgen, Copenhagen 1971; *The World als Nonobjectivity. Unpublished Writings 1922-25*, vol. III, Borgen, Copenhagen 1976; *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913-1933*, vol. IV, Borgen, Copenhagen 1978, a cura di Troels Andersen. Nei volumi I e II sono tradotti i testi pubblicati da Malevic, nel III e IV, oltre all'edizione Bahuausbücher del 1927, i testi e documenti inediti conservati presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, consultabili in lingua originale in microfiches (*The Malevich Archive*) sempre a cura di Troels Andersen. I volumi non risultano integralmente reperibili in commercio ma soltanto in biblioteche.
- Malevic, K., *Écrits*, a cura di Andreï Nakov, traduzioni dal russo di Andrée Robel, éditions Champ Libre, Paris 1975; éditions Gérard Lebovici, Paris 1986, volume in catalogo delle éditions Ivrea, Paris, in commercio.
- *Malévitch 1878-1978. Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978*, a cura di Jean-Claude Marcadé, éditions l'Age d'Homme, Lausanne 1979.
- Malévitch, K., *De Cézanne au Suprematisme*, I, 1974; *Le miroir suprématisse*, II, 1977; *La lumière et la couleur*, III, 1993; *Les arts de la représentation*, IV, 1994, a cura di Jean-Claude Marcadé, traduzione di V. et J.-C. Marcadé, éditions L'Age d'homme, Slavica - écrits sur l'art, Lausanne, Suisse (volumi in catalogo).
- Malévitch, K., *La paresse comme vérité effective de l'homme*, traduzione di R. Gayraud, Allia, Paris 1995 (volume in catalogo).

Principali cataloghi e studi recenti:

- *Kazimir Malevich 1878-1935*, catalogo della mostra al Russian Museum, Leningrad, Tretiakov Gallery, Moscow, Stedelijk Museum, Amsterdam 1988-1989, Amsterdam 1989 (con documentazione storica).
- Tupitsyn, M. e V., *Malevich and Film*, Yale University Press, 2002 (saggio con raccolta di documenti).
- *Kazimir Malevich: Suprematism*, a cura di Matthew Drutt, Deutsche Guggenheim, Berlin 2003 (catalogo con raccolta di documenti).
- Nakov, A., *Kazimir Malevich – Catalogue Raisonné*. Adam Biro, Paris 2003.
- Nakov, A., *Kazimir Malevich Le peintre absolu*, Vol. 1-4, Thalia, Paris 2007.

Siti internet pertinenti:

- <http://www.incoorm.eu/Biogs/Malevich.pdf> (biografia in inglese con interessanti citazioni da lettere e documenti)
- http://www.idc.nl/pdf/391_titlelist.pdf (*The Malevich Archive*, catalogo documenti presso lo Stedelijk Museum)
- <http://www.russianavantgard.com/Artists/malevich.html> (ricco repertorio di immagini ingrandibili)
- <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich> (serie di immagini ingrandibili ordinate per periodi)
- http://www.artcyclopedia.com/artists/malevich_kasimir.html (link ai siti dei musei con opere di Malevic)