

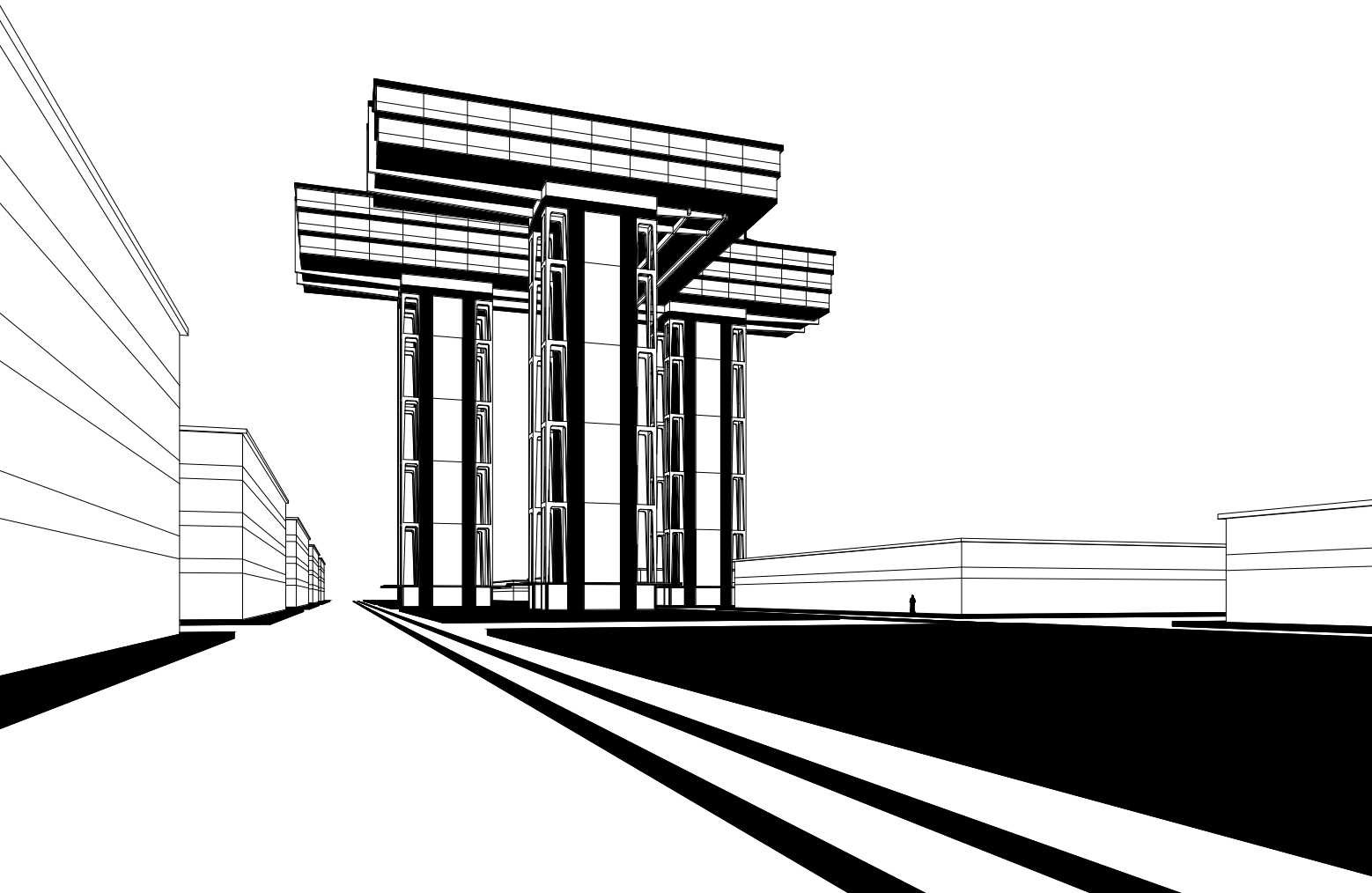
Università Iuav di Venezia

WB1

La costruzione spaziale del *Wolkenbügel* di Lazar' Lisickij

Sperimentazioni urbane tra arte e architettura
nella Russia delle Avanguardie

Sarah Dal Buono



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V
Università Iuav di Venezia
Scuola di Dottorato
Architettura, Città e Design
Composizione Architettonica
XXXVII ciclo

WB1

La costruzione spaziale del *Wolkenbügel* di Lazar' Lisickij

Sperimentazioni urbane tra arte e architettura
nella Russia delle Avanguardie

abbreviazioni

dda disegno dell'autrice
eda elaborato dell'autrice
tda traduzione dell'autrice

in copertina

WB1: prospettiva dal *bul'var*, dda.

relatore

Luca Monica

controrelatore

Maurizio Meriggi

dottoranda

Sarah Dal Buono

Introduzione



Capitolo I



Capitolo II



Abc	6
<hr/>	
Ricerca	
Premessa	9
Tema	11
Obiettivi e metodi	13
Stato dell'arte	15
Struttura	19
Lessico	
Guida alla lettura	25
Scenario	30
Lisickij: circolazione e varietà artistica	37
Origine	52
<hr/>	
Est	
Prospettive inedite	55
Esperienza sovietica	56
Il piano suprematista	57
Tra pittura e architettura: <i>Proun, Planit e Architekton</i>	60
Lo spazio costruttivista	69
Ovest	
Esperienza europea	79
Simultaneità visiva: <i>Cartelle Kestner e ProunenRaum</i>	86
Convergenze	
Permanenza elvetica	107
Dai progetti di Čašnik e Tatlin alla <i>Tribuna Lenin</i>	110
La questione del grattacielo	125
Il carteggio come strumento del progetto	132
Dal segno all'architettura del <i>Wolkenbügel</i>	135
Invenzione	150
<hr/>	
Dalla linea alla città	
Rapporti urbani	153
Paesaggio e morfologia urbana	156
<i>Wolkenbügel</i> come prototipo urbano	169
Serialità	
Sistema di emergenze urbane	177
Sequenze spaziali: reciprocità e traguardi visivi	183
Istruzioni per l'uso	
Percezione urbana: prospettive e direzionalità	193
Sistema spaziale univoco	202

Capitolo III



Conclusione

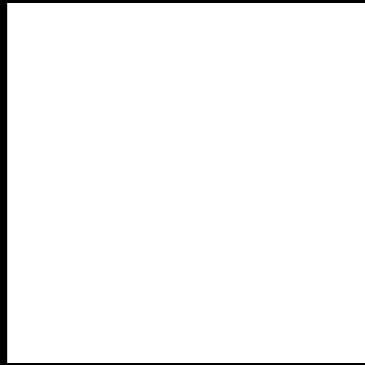


Appendice



Interpretazione	230
<hr/>	
Prime configurazioni	
Contrasti del processo compositivo	233
Il contributo progettuale di Roth	234
Iterazioni	
Continuità del progetto	239
Iterazione 1	241
Iterazione 2	243
Iterazione 3	245
Varianti	
Sequenzialità e trasformabilità	249
WB1: la variante di Stam	251
WB2: la seconda serie di grattacieli di Lisickij	255
Sintesi	312
<hr/>	
Echi	
Consonanze nel panorama delle avanguardie russe	315
Utopie urbane: Chidekel', Krutikov e Lavrov	317
Orizzonti	
Continuità e discontinuità	329
Note conclusive	332
Strumenti	340
<hr/>	
ABC	
<i>Progetto e contro-progetto</i>	343
Scritti scelti	348
Izvestija ASNOVA	
Rivista-manifesto	365
Contenuti	368
Scritti scelti	387
Contributi	403
Bibliografia	407
Indice dei nomi	419

Introduzione



Abc



Ricerca

Premessa

Nel vasto panorama delle avanguardie russe e sovietiche, l'opera incompiuta del *Wolkenbügel* (1923-25) – noto semplicemente come WB1 o *Staffa delle Nuvole* – di Lisickij incentiva una riflessione critica su molteplici questioni legate alla composizione architettonica. Il progetto si configura come un'opera incredibile, tanto *utopica* quanto *concreta*, la cui singolarità si riscontra nella capacità di evocare una pluralità di questioni architettoniche e urbane: aspetti morfologici, tipologici, figurativi, spaziali, visivi, percettivi. Data la varietà e l'ampia circolazione della produzione artistica di Lisickij, il progetto del *Wolkenbügel*, allo stesso tempo, si relaziona profondamente all'esperienza delle avanguardie russe e alle sperimentazioni del modernismo europeo. Nonostante il legame duplice del progetto, il singolare scenario delle avanguardie russe rappresenta un momento unico della storia del Novecento che necessita di alcune coordinate per individuare l'ampio quadro di riferimento entro cui il progetto prende forma.

Il periodo delle avanguardie russe si caratterizza per una ricca sperimentazione in ambito artistico e architettonico che si condensa nel giro di pochi prolifici anni. In particolare, tale esperienza delinea inedite indagini compositive, spaziali e visive che si sviluppano nelle numerose scuole e associazioni, formatesi a partire dalla seconda metà degli anni Dieci e si distingue per la ricerca espressiva, promossa e, allo stesso tempo, ostacolata dalla spinta socialista. La rivoluzione d'ottobre sovverte processi – sociali, politici, culturali e artistici – secolari: il 1917 sancisce la nascita di un nuovo mondo, il quale esige una trasformazione radicale, una rivoluzione da estendere all'intero mondo dell'arte e dell'architettura.¹ In questo modo, la tensione delle avanguardie si orienta verso il nobile intento di rivoluzionare l'arte – le *arti tutte* – per riformare la società.

L'esperienza delle avanguardie riflette il profondo rinnovamento sociale, promuovendo la ricerca di un nuovo linguaggio, i cui principi fondativi esigono una diretta corrispondenza espressiva con l'arte e l'architettura. In tale contesto, risulta evidente come gli svariati esiti artistici della cornice delle avanguardie russe rappresentino gli strumenti della costruzione simbolica del nuovo ordine sociale e assumano una carica ideologica certamente non trascurabile.

Lazar' Lisickij, *Der Wolkenbügel*, 1924.
Prospettiva lungo il *bul'var*. Estratto
da *Russland* (Lisickij, 1930).



La stagione delle avanguardie russe genera una ricca produzione artistica e architettonica di sperimentazioni formali uniche: il lavoro di ricerca mira a dimostrare il contributo apportato da tale esperienza ai processi compositivi del *Wolkenbügel*, dagli inediti principi spaziali all'impiego di nuove tecniche espressive. A partire dagli anni Dieci, infatti, i principi teorici di suprematismo e costruttivismo preannunciano il clima di rivoluzione artistica, sociale e culturale, intraprendendo un'operazione di rottura con la tradizione artistica accademica sancita in via definitiva dalla rivoluzione. Come scrive Lisickij: «nell'ottobre 1917 inizia la nostra rivoluzione [...] gli elementi base della nostra architettura provengono da questa rivoluzione *sociale* e non da quella *tecnica*». ² Durante gli anni Venti – e con flebili eco negli anni Trenta – l'esperienza delle avanguardie favorisce la ricerca di una nuova espressività formale, la quale si estende ampiamente al progetto del *Wolkenbügel*. La metodologia didattica delle avanguardie introduce principi formali che rovesciano i tradizionali canoni artistici. Tale rivoluzione agisce sui campi dell'architettura e degli altri ambiti artistici con usi inediti dello spazio, del colore e del segno. Da tale scenario emergono nuovi linguaggi figurativi e principi compositivi che avviano una profonda riflessione sull'architettura, nonché sulle tipologie emergenti, configurando un contesto particolarmente fertile per l'interpretazione critica del progetto.

Tema

A partire dal quadro delle avanguardie russe, il lavoro di ricerca si occupa della rivoluzione dello spazio architettonico e urbano – pittorico, plastico, scenico, tipografico, fotografico – introdotta dal progetto del *Wolkenbügel* di Lisickij. La ricerca intende dimostrare i contributi apportati dal progetto alla costruzione di spazialità inedite, indagandone i principi teorici e i processi compositivi. All'interno dell'ampio panorama delle avanguardie, il progetto – rimasto su carta – di Lisickij presenta un vasto repertorio di possibilità per il ripensamento della città contemporanea. In particolare, nella *serie di grattacieli per Mosca* ³ convergono molteplici temi compositivi che si intrecciano e articolano in modi particolarmente fecondi, dall'invenzione tipologica alla sperimentazione di inedite spazialità urbane. Alcuni esempi: il progetto del *Wolkenbügel* si occupa della costruzione della città contemporanea e, in particolare, affronta la questione dei caratteri tipologici del grattacielo e del ruolo che quest'ultimo assume nei confronti della città. Il progetto determina precise relazioni spaziali con il tessuto urbano di Mosca e la rete tramviaria, tra reciprocità e traguardi visivi, con i principali punti di riferimento della città, dati dal coro di emergenze urbane preesistenti, richiamando principi di serialità e ripetizione. Un ulteriore campo di indagine è dato dal processo compositivo: il progetto si caratterizza per la continua sperimentazione – tra invenzione, iterazione e variazione – della configurazione, la cui lettura critica traccia gli ampi margini in cui il progetto si articola. Lisickij intende il progetto come risultato di un processo continuativo, il cui esito si trasforma costantemente in nuove configurazioni. La variante del WB1 di Stam e la *seconda serie di grattacieli per Mosca* – WB2 ⁴ – dello stesso Lisickij confermano questo dato e legittimano la variazione tipologica. Il processo compositivo introduce la questione della collettività del progetto, nonché delle molteplici influenze artistiche. Infatti, durante le permanenze in Germania e Svizzera, Lisickij intreccia un fitta rete di relazioni con le scene dell'avanguardia russa e del modernismo europeo, in cui lo scambio epistolare – con artisti e architetti come Malevič, Ladovskij, Küppers, Oud, van Doesburg ⁵ – si configura come uno strumento del progetto che si traduce nel contributo di Roth al *Wolkenbügel* e nella variante di Stam. ⁶ Inoltre, il progetto si lega alla metodologia didattica delle scuole d'avanguardia: l'esperienza di Lisickij è strettamente correlata alla scuola di Vitebsk ⁷ – tra gli insegnamenti di Chagall e Malevič – e alla prassi *psico-tecnica* di Ladovskij ⁸ al VChUTEMAS, ⁹ dove allievi come Lavrov e Krutikov sperimentano nuovi modelli urbani che si pongono in consonanza con il progetto del *Wolkenbügel*.



Lazar' Lisickij, *Il Costruttore* (autoritratto), gelatina ai sali d'argento/carta, 24,4 x 27,9 cm, 1924, GTG.

*L'esperienza della totalità*¹⁰ – mostra del MART di Rovereto – evidenzia il tema della multiformità: la contaminazione tra pratiche artistiche conferisce al progetto un punto di vista inedito in cui convergono i principi teorici delle avanguardie russe ed europee. Lisickij spazia con estrema abilità tra diversi ambiti artistici: la sperimentazione più rappresentativa di tale contaminazione è data dal *proun*,¹¹ concepito dall'autore stesso come una «stazione di transito dalla pittura all'architettura».¹² Il rapporto di reciprocità tra discipline conferisce al *Wolkenbügel* – e all'opera di Lisickij – un arricchimento profondo, che ne amplifica le possibilità espressive. Infatti, il progetto denota caratteri profondamente architettonici e, allo stesso tempo, pittorici, tipografici e filmici. La versatilità artistica dell'autore – *Lisickij pittore, architetto, tipografo, fotografo*¹³ – trasmette al *Wolkenbügel* una prospettiva unica, in cui convergono principi teorici e compositivi delle maggiori scene d'avanguardia.

Obiettivi e metodi

Tra le numerose questioni architettoniche e compositive che emergono dal progetto di Lisickij, il lavoro di ricerca si prefigge l'obiettivo di restituirne una lettura critica che interpreta il *Wolkenbügel* come condensatore delle tensioni – teoriche e formali – degli anni Venti, un aspetto accentuato dalla circolazione europea e dalle molteplici collaborazioni intraprese da Lisickij. L'originalità della lettura interpretativa della ricerca risiede nella controversa genesi del *Wolkenbügel*, il cui processo progettuale cela, ancora oggi, taluni aspetti di una delle opere più iconiche della stagione delle avanguardie.

I disegni di progetto del WB1 – Lisickij ne realizza una quantità esigua, di cui diffonde numerose riproduzioni tramite pubblicazioni e scambi epistolari – presentano molteplici iterazioni e configurazioni, spesso contrastanti tra loro, finanche all'interno della medesima pubblicazione, come in *Izvestija ASNOVA*.¹⁴ Tali disegni restituiscono continuità e discontinuità del processo compositivo: da un lato, le configurazioni rappresentate evidenziano unicamente le fasi avanzate del progetto, dall'altro, le iterazioni manifestano la sequenzialità del processo compositivo. Data la difficoltà effettiva di attribuire una datazione precisa alla maggior parte dei disegni,¹⁵ la ricerca propone una lettura non lineare del progetto, un'interpretazione tramite l'individuazione di metodi ed elementi formali ricorrenti, riconducibili alle fasi primarie del processo compositivo del *Wolkenbügel*, secondo un principio di rielaborazione e riconfigurazione degli elementi proprio della figura di Lisickij.¹⁶ Tali elementi si riscontrano anche in opere di altri ambiti artistici, come *proun* e composizioni tipografiche o dispositivi scenici e progetti di concorso nel caso della seconda serie di grattacieli – WB2 – dello stesso Lisickij. Se, da un lato, le molteplici configurazioni del *Wolkenbügel* non ne esplicitano la genesi, dall'altro, delineano un processo compositivo che ammette trasformazioni per continue iterazioni e varianti. Questo dato evidenzia un contrasto: i disegni del *Wolkenbügel* suggeriscono una continuità che, allo stesso tempo, viene a mancare nelle prime fasi del processo compositivo, ne deriva una sequenza di figure instabili, mutevoli, alterabili nella variante del WB2 o negli esiti scaturiti dalla collaborazione europea con il gruppo ABC,¹⁷ dal contributo al progetto di Roth alla variante di Stam. Di conseguenza, la ricerca interpreta criticamente le fasi progettuali, evidenziando stratificazioni teoriche e matrici culturali, tra influenze artistiche e contributi, al fine di restituire una sintesi di esperienze, delineando una storia per figure che interpreta – frammento per frammento, linea per linea, segno per segno – l'architettura incompiuta del *Wolkenbügel*.



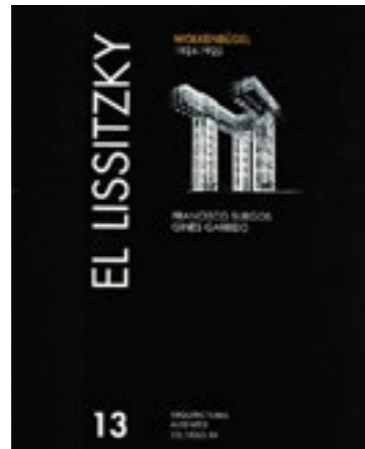
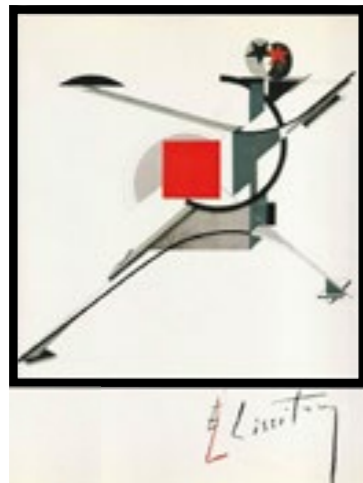
Il contributo teorico di Lisickij: principali riviste e volumi. da sinistra a destra ABC. *Beiträge zum Bauen* (Gruppo ABC, 1924-28); *Izvestija ASNOVA* (Lisickij, Ladovskij, 1926); *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion* [Neues bauen in der welt] (Lisickij, 1930).

Dati i numerosi elementi di contrasto che caratterizzano il progetto del *Wolkenbügel* – numero esiguo di disegni, incertezze sull'origine del progetto, datazioni ampie dei materiali – e la singolare cornice storica – di profondo fermento culturale, sociale, politico e ampia circolazione artistica – in cui l'opera si colloca la ricerca adotta una metodologia interpretativa che coniuga analisi storica e analisi compositiva, al fine di restituire una lettura articolata del progetto che esula dall'interpretazione esclusivamente storiografica o formale. A partire dallo scenario delle avanguardie russe – che costituisce diretta corrispondenza cronologica e artistica con il progetto – la ricerca assume come quadro di riferimento la lezione teorica di Lisickij e i principi compositivi rintracciabili in altre opere dell'autore o in progetti coevi che appartengono alla medesima matrice culturale. In particolare, quest'ultimo confronto delinea un sistema di metodi, pratiche artistiche e sperimentazioni che, nonostante gli esiti eterogenei, condivide i medesimi presupposti teorici. Entro tale perimetro, la metodologia interpretativa della ricerca considera e analizza i seguenti fattori: fonti storiche – scritti, disegni, documenti – elementi iconografici – segni e figure ricorrenti all'interno del medesimo quadro di riferimento – e fattori esterni – influenze artistiche, collaborazioni professionali e scambi. Ciascuno di tali elementi, seppur con modalità differenti, consente di evidenziare continuità, contaminazioni e variazioni del processo compositivo. Ne deriva una lettura del progetto, non necessariamente cronologica, che interpreta il *Wolkenbügel* come risultato dell'interazione tra fattori eterogenei. La circoscrizione del campo di indagine a questo orizzonte corrisponde all'esigenza di ancorare la lettura interpretativa allo stesso insieme di principi teorici e compositivi entro cui il progetto prende forma. Di conseguenza, la ricerca privilegia l'analisi delle relazioni interne a tale contesto.

Stato dell'arte

Attualmente, il progetto del *Wolkenbügel* presenta un campo di studi vario, tuttavia non particolarmente ampio: i contributi teorici contemporanei – dagli anni Sessanta ad oggi – tendono a concentrarsi maggiormente sugli aspetti pittorici e grafici dell'opera dell'autore, pur riconoscendone l'approccio fortemente interdisciplinare e l'ampia influenza sul panorama architettonico. Data l'espressività – formale e simbolica – del progetto, molti studi tendono a circoscrivere il *Wolkenbügel* alla prospettiva iconica, senza interpretarne i processi compositivi e le relative origini. La ricerca degli ultimi presenta una lieve controtendenza per cui l'interesse si orienta verso l'indagine del progetto tramite processi ricostruttivi e metodologie analitiche. In ogni caso, dato il contrasto tra laconicità e complessità del progetto del *Wolkenbügel*, la ricerca presenta contributi piuttosto eterogenei che tendono ad approfondire specifici aspetti del progetto, come la struttura o la deriva suprematista, senza indagare la totalità delle questioni che definisce l'origine del progetto. Al contrario, la letteratura sull'opera artistica – multiforme – di Lisickij è alquanto ampia e pubblicata in diverse lingue, così come la maggior parte delle fonti primarie – scritti, riviste e volumi di Lisickij.

La prima fonte di conoscenze circa il progetto del *Wolkenbügel* è data dai contributi scritti dello stesso Lisickij, i quali evidenziano pensiero critico e principi teorici di approcci e processi presenti nell'opera architettonica e artistica. Lisickij è un prolifico autore: scrive numerose lettere e appunti, collabora a diverse riviste – del panorama europeo e della scena sovietica – di cui spesso cura anche il progetto tipografico, e pubblica saggi e articoli altrettanto numerosi, dai quali si evince la lezione teorica sull'arte e l'architettura moderna – suprematista, costruttivista, socialista. I testi di Lisickij – editi originariamente in russo e tedesco – rappresentano gli strumenti primari per la comprensione dell'opera dell'autore e del relativo quadro storico. Ad oggi, tali testi sono stati ampiamente ripubblicati e tradotti in diverse lingue. Küppers – fonte diretta delle esperienze – è l'autrice che pubblica la selezione più ampia di documenti, saggi e scritti di Lisickij. Si vedano: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften* (Lissitzky-Küppers, 1967); *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente* (Lissitzky-Küppers, Lissitzky, 1977). Entrambi i volumi – il primo edito in diverse lingue, tra cui l'italiano, il secondo edito soltanto in tedesco – raccolgono ampie antologie di scritti originali e sono documenti imprescindibili dallo studio del pensiero critico dell'autore, in cui si riscontrano le radici dei principi del progetto del *Wolkenbügel*.



Secondariamente, l'opera di Lisickij – in virtù della cospicua produzione e dell'estrema varietà artistica – lascia spazio a molteplici letture interpretative: i contributi monografici dedicati all'autore, alcuni dei quali editi unicamente in russo, sono eterogenei e numerosi. Si vedano: *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)* (Torelli Landini, 1995); *Эль Лисицкий: фильм жизни 1890-1941 [El' Lisickij: fil'm žizni]* (Kancedikas, Jargina, 2004); *Лазарь Лисицкий [Lazar' Lisickij]* (Chan-Magomedov, 2011); *El Lissitzky. L'esperienza della totalità* (Rubio, 2014). I contributi monografici contemporanei su Lisickij contribuiscono a definire gli ampi limiti – teorici e pratici – entro i quali il progetto del *Wolkenbügel* prende forma. Tali contributi sono strumenti indispensabili che restituiscono la complessità di una produzione artistica vasta e multiforme. Tuttavia, proprio per restituire tale complessità, il contributo monografico sull'opera di Lisickij tende a non indagare tutti gli aspetti del processo progettuale del *Wolkenbügel*, il quale necessita di un approfondimento più esteso. Inoltre, la maggior parte dei contributi monografici studia l'opera di Lisickij dalla prospettiva della storia dell'arte, la cui produzione, secondo una suddivisione tradizionale degli ambiti artistici, si concentra prevalentemente sulla pittura. L'indagine degli aspetti architettonici, nonché compositivi, è sensibilmente più rara e circoscritta.

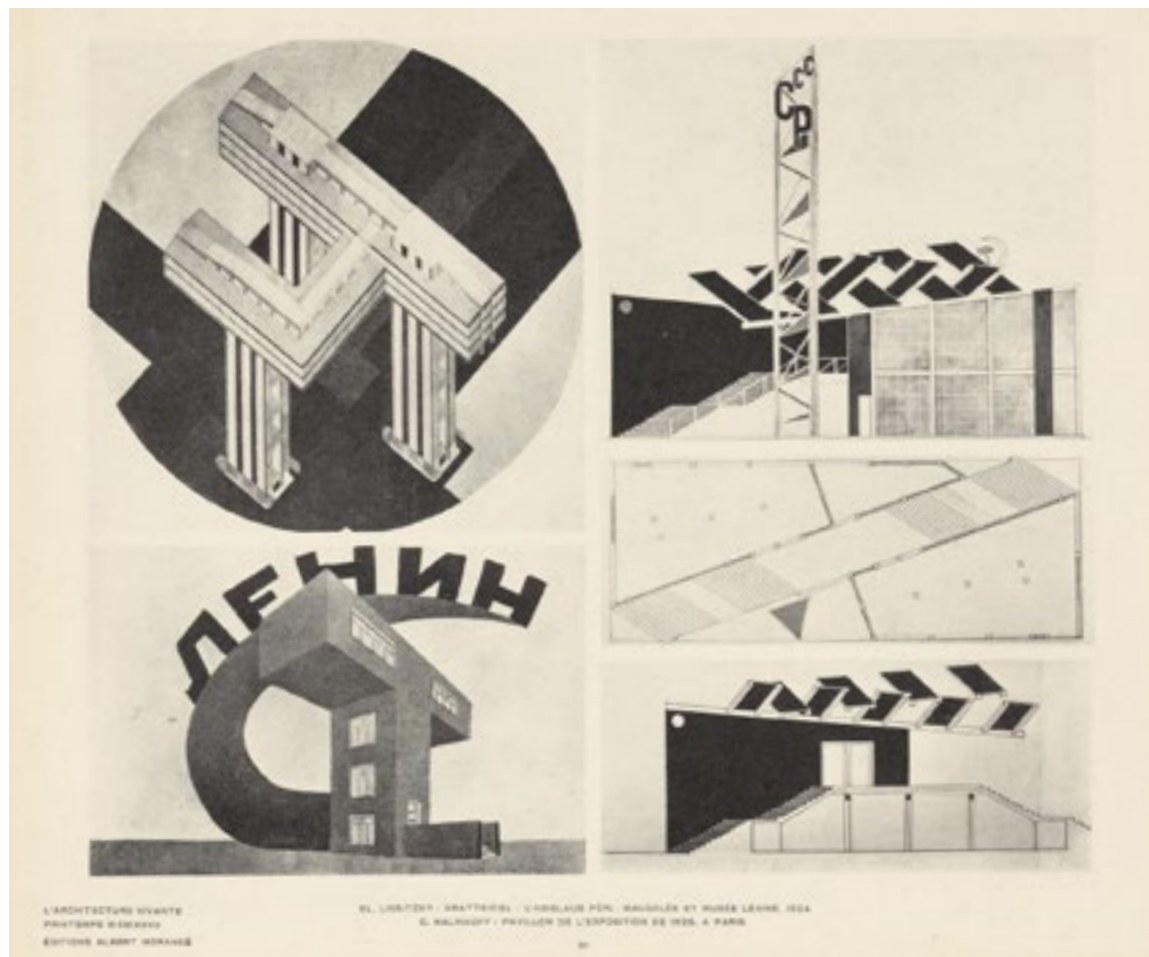
Se, da un lato, le monografie su Lisickij sono numerose, dall'altro, i contributi dedicati esclusivamente al progetto del *Wolkenbügel* non lo sono altrettanto. Questo dato si deve alla concisione grafica – numero esiguo di disegni – e, allo stesso tempo, all'espressività iconica del progetto. Ad oggi, la letteratura sul WBI è piuttosto ristretta: esistono pochi contributi che indagano approfonditamente il progetto di Lisickij. Tuttavia, le pubblicazioni esistenti forniscono diversi strumenti indispensabili alla comprensione del progetto, il quale esige una lettura trasversale – dall'*opera omnia* di Lisickij all'architettura del *Wolkenbügel*. Si vedano: *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel* (Bürkle, Oechslin, 1990) – il volume pubblica i disegni inediti di Roth, rivalutandone per la prima volta il contributo progettuale; *El Lissitzky: Wolkenbügel 1924-1925* (Burgos, Garrido, 2004) – il lavoro di ricerca indaga gli aspetti costruttivi del WBI, restituendone un modello della sola struttura; *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect* (Anderson, 2024) – il volume pubblica una ricerca meticolosa ed esauriente, dal carattere prevalentemente storico, il cui apparato iconografico raccoglie tutti i documenti e i disegni relativi al WBI.

La letteratura – ancor più ristretta – sul progetto della seconda serie di grattacieli – WB2 – è data fondamentalmente dai preziosi contributi teorici di Johnson. Si vedano: *El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project* (Johnson, 2017) – il saggio pubblica per la prima volta

nella pagina a fianco
Stato dell'arte e contributi.
Principali monografie su Lisickij:
da sinistra a destra
El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften (Lissitzky-Küppers, 1967);
Лазарь Лисицкий [Lazar' Lisickij] (Chan-Magomedov, 2011);
Эль Лисицкий: фильм жизни 1890-1941 [El' Lisickij: fil'm žizni] (Kancedikas, Jargina, 2004).

WBI:
da sinistra a destra
El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel (Bürkle, Oechslin, 1990);
El Lissitzky: Wolkenbügel 1924-1925 (Burgos, Garrido, 2004);
Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect, (Anderson, 2024).

WB2:
da sinistra a destra
El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project (Johnson, *The Art Bulletin* n. 99:3, 2017);
Counterfactual Modeling in Historical Reconstruction: El Lissitzky's Horizontal Skyscraper WB2 (Johnson, Dixit, Boyer, Melville, *TAD* n. 6:1, 2022);
El Lissitzky on paper. Print culture, architecture, politics, 1919-1933, (Johnson, 2024).



Publicazione del progetto del *Wolkenbügel* di Lisickij, 1924. La stessa pagina riporta il progetto del *Mausoleo Lenin* di László Peri del 1924 e il progetto del *Padiglione Sovietico* di Konstantin Mel'nikov per l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne del 1925. Estratto da *L'Architecture vivante*, 1927.

i disegni inediti del WB2 e fornisce gli strumenti per interpretarli, ricostruendone i principi geometrici; *Counterfactual Modeling in Historical Reconstruction: El Lissitzky's Horizontal Skyscraper WB2* (Johnson, Dixit, Boyer, Melville, 2022) – il saggio studia ulteriormente la seconda serie di Lisickij, restituendone un inedito modello tridimensionale; *El Lissitzky on paper. Print culture, architecture, politics, 1919-1933* (Johnson, 2024) – volume trasversale dedicato a molteplici temi, tra cui l'architettura del *Wolkenbügel*, dal WB1 al WB2.¹⁸

Il lavoro di ricerca è stato favorito straordinariamente da ognuna di queste pubblicazioni, in particolare, dai recenti studi sul *Wolkenbügel*. Ciononostante – ad eccezione di pochi casi isolati, come i saggi sul WB2 – tali opere si concentrano, seppur in modo assolutamente rigoroso, su aspetti prevalentemente artistici e storici o su una prospettiva architettonica prevalentemente iconica. La ricerca mira a restituire un'interpretazione critica del *Wolkenbügel*, al fine di indagarne gli aspetti inesplorati.

Struttura

La ricerca si articola in sei parti, ognuna delle quali riprende i segni tipografici elaborati da Lisickij per descrivere la forma del *Wolkenbügel*. I segni corrispondono alle configurazioni assunte dal WB1 a seconda delle visuali primarie che Lisickij identifica nella città – *da sopra, da sotto, verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il bul'var e nella direzione opposta*.¹⁹ La pluralità di prospettive rappresenta un principio compositivo, un metodo interpretativo, che orienta la struttura stessa della ricerca. Il lavoro di ricerca si organizza in: introduzione – *abc*; seguono i tre capitoli principali dedicati al progetto del *Wolkenbügel* – *origine, invenzione, interpretazione*; conclusione – *sintesi*; appendice – *strumenti*.

Abc

La parte introduttiva delinea gli ampi margini entro i quali il *Wolkenbügel* si sviluppa e intende fornire gli strumenti propedeutici a una lettura trasversale del progetto, restituendo parte della complessità della scena russa e dell'autore. A tal scopo, la ricerca propone apparati – sistemi di traslitterazione, fonti archivistiche – diagrammi e schemi che riassumono le iniziative artistiche delle avanguardie russe – scuole, associazioni, riviste – e la vita di Lisickij – opere e itinerari. Le singolarità della cornice storica e della figura di Lisickij – così come la pluralità di collaborazioni e l'ampia circolazione – sono fattori che contribuiscono significativamente all'originalità del *Wolkenbügel*.

Origine

Il primo capitolo indaga le ragioni di progetto, attraverso la ricerca dell'origine dei fondamenti teorici del *Wolkenbügel*. Lisickij riveste una posizione unica: da un lato – tra il 1919 e il 1921 – partecipa allo sviluppo della scena suprematista di Vitebsk e assiste alle prime sperimentazioni costruttiviste del VChUTEMAS di Mosca, dall'altro – tra il 1922 e il 1925 – collabora attivamente alle iniziative dell'avanguardia europea durante il periodo trascorso in Germania e Svizzera, dove si unisce al gruppo ABC e collabora alla redazione dell'omonima rivista con Stam, Roth e Schimdt, pur mantenendo i rapporti con Mosca, in particolare, con Ladovskij e il gruppo ASNOVA. La pluralità di influenze, collaborazioni e prospettive offre un contributo unico al progetto. Il lavoro di ricerca intende restituire la convergenza di tali esperienze – sovietiche ed europee – nei principi compositivi del *Wolkenbügel*. A tal scopo, si propone l'analisi sintetica di altre due opere dell'autore – *Prounen-Raum* (1923) e *Tribuna Lenin* (1924) – dai cui principi compositivi, così come dal WB1, si evince la sommatoria di esperienze.

Lisickij elabora i due progetti durante il soggiorno europeo, in concomitanza delle prime fasi progettuali del *Wolkenbügel*: il *ProunenRaum* in Germania, la *Tribuna Lenin* in Svizzera. Entrambe le opere – europee – recuperano le istanze e i principi delle sperimentazioni suprematiste – russe.

Il *ProunenRaum* – uno spazio espositivo dedicato ai *proun* alla *Große Berliner Kunstausstellung*²⁰ – rappresenta la transizione del segno tipografico dalla pittura all'articolazione dello spazio espositivo, un passaggio evidente anche nel WB1, in cui Lisickij traduce il segno tipografico nell'articolazione dello spazio architettonico del progetto. Il *ProunenRaum* anticipa lo studio sulla percezione spaziale del *Wolkenbügel*: entrambe le opere indagano l'aspetto percettivo della forma, di cui Lisickij ricerca una precisa sequenza visiva nello spazio – dell'ambiente espositivo e della città – un approccio che condivide taluni principi del metodo *psico-tecnico* di Ladovskij.

La *Tribuna Lenin* – un dispositivo architettonico per comizi – richiama la scena costruttivista e anticipa il linguaggio formale delle varianti del *Wolkenbügel*. In particolare, la *Tribuna Lenin* si pone in dialogo con il *Monumento alla III Internazionale* (1920) di Tatlin: nonostante la differente scala architettonica, l'elemento diagonale definisce la composizione di entrambe le opere. Inoltre, l'asse inclinato caratterizza lo sviluppo degli elementi di sostegno della variante di Stam e del WB2.

Invenzione

Il secondo capitolo si occupa dello sviluppo progettuale del *Wolkenbügel*, ricercandone le ragioni e i principi compositivi. La ricerca intende restituire il processo della *costruzione spaziale* del *Wolkenbügel*, un'analogia con l'omonima serie di opere di Rodčenko²¹ che sperimenta la ripetizione e variazione di elementi geometrici semplici, sino al raggiungimento di una forma complessa. Come le *costruzioni spaziali* di Rodčenko, il *Wolkenbügel* è riconducibile a poche linee elementari, eppure la complessità spaziale che ne deriva è straordinaria.

Il capitolo indaga tre temi di progetto: il rapporto con la città, la serialità e la percezione spaziale. La prima parte del capitolo individua i caratteri del paesaggio urbano di Mosca – lo sviluppo collinare, il fiume Moscova, i punti di riferimento e la morfologia concentrica, data dallo sviluppo delle soglie storiche: *cremlino*, *città cinese*, *città bianca*, *città di terra* e *cintura dei monasteri*. Lisickij identifica i *luoghi nevralgici* della città nei punti di intersezione tra *bul'var* – anelli concentrici – e arterie di accesso – strade radiali – in cui colloca strategicamente otto *Wolkenbügel*.²² La ricerca propone una serie di elaborati grafici che intende restituire l'immagine di una città astratta, data da pochi elementi, in cui il *Wolkenbügel* costruisce un preciso sistema spaziale, inteso come insieme di punti di riferimento.

La seconda parte del capitolo si occupa della serialità del WB1: il tema della ripetizione evidenzia ulteriormente il rapporto tra *Wolkenbügel* e città. Lisickij dispone i grattacieli in corrispondenza dei principali nodi di Mosca: rispetto ai disegni di progetto, tale aspetto si evince unicamente dalla planimetria pubblicata con il saggio sul *Wolkenbügel*.²³ La ricerca propone una serie di elaborati grafici che evidenzia le principali sequenze spaziali, le reciprocità e i traguardi visivi tra la serie di *Wolkenbügel* e le emergenze urbane preesistenti.

La terza parte del capitolo studia il processo di trasformazione del segno tipografico nell'articolazione dello spazio architettonico del WB1, indagandone le implicazioni morfologiche e spaziali. A tal scopo, si propone una serie di elaborati grafici che evidenzia gli elementi compositivi del progetto e ne approfondisce gli aspetti percettivi in relazione alle principali visuali urbane, secondo una lettura simultanea del dispositivo architettonico. La ricerca interpreta il WB1 come prototipo urbano, la cui originalità risiede nella capacità di condensare le tensioni verticali e orizzontali – compositive, architettoniche e sociali – in un *sistema spaziale univoco*.²⁴ Lo schema sopraelevato del WB1 coincide con lo spazio urbano: lo sviluppo *verticale* del progetto, limitato ai tre elementi di sostegno, articola una pluralità di piani urbani *orizzontali* – livello interrato, livello stradale della rete tramviaria e livello sopraelevato delle emergenze urbane.

Interpretazione

Il terzo capitolo indaga il processo di trasformazione – quindi interpretazione – del *Wolkenbügel*. Le molteplici configurazioni di progetto descrivono un processo compositivo continuativo che ammette trasformazioni per iterazioni e varianti: ogni disegno di Lisickij racconta una metamorfosi del progetto. Inoltre, come si evince dalle proposte di Roth e Stam, il progetto denota uno spirito collettivo, la cui trasformabilità non si limita alla produzione di Lisickij. Se, da un lato, iterazioni e varianti evidenziano la precisa attitudine di Lisickij alla rielaborazione di elementi formali e configurazioni spaziali, dall'altro, il tema della variante rappresenta un richiamo ideologico alla rivista *ABC. Beiträge zum Bauen*, in cui gli autori – tra cui gli stessi Lisickij, Roth e Stam – promuovono una logica di *progetto e contro-progetto*.²⁵ In tale prospettiva, le varianti del *Wolkenbügel* si configurano come strumenti di indagine critica che alimentano la riflessione sul progetto.

La ricerca individua e restituisce graficamente le configurazioni preliminari del progetto, le principali iterazioni e le varianti. La corrispondenza tra Lisickij e Roth²⁶ documenta il sostanziale contributo di quest'ultimo alla progettazione del *Wolkenbügel*, dalle prime riflessioni sulla configurazione del progetto – manifestate tramite schizzi e schemi – alla progettazione del

sistema costruttivo – espressa con molteplici osservazioni e disegni architettonici di dettaglio. Lo scambio epistolare rivaluta il ruolo di Roth nel processo ideativo del WB1, il cui carattere appare di tipo coautorale.²⁷ Questo dato evidenzia una ragione della complessità interpretativa dell'origine del *Wolkenbügel*: il primo disegno di progetto, con datazione precisa, è attribuibile a Roth, non a Lisickij. Tale evidenza trova riscontro negli altri disegni del WB1: persino gli schizzi in rosso e blu, apparentemente riferibili a una fase iniziale, presentano la configurazione definita da Roth tra la fine del 1924 e l'inizio del 1925. Ciononostante, nel titolo del saggio sul *Wolkenbügel*, Lisickij indica un arco temporale preciso: 1923-1925, eppure si riscontrano poche tracce che precedono la fine del 1924. In tale prospettiva, il lavoro di ricerca adotta una lettura non lineare del processo progettuale, assumendo l'individuazione di elementi formali ricorrenti e di principi compositivi come strumenti di analisi critica per la ricostruzione delle origini del progetto.

La sequenza di disegni del *Wolkenbügel* evidenzia tre iterazioni di progetto, in cui Lisickij si concentra prevalentemente sulla configurazione degli elementi verticali di sostegno. Questo dato è amplificato dalla circolazione dei disegni stessi durante le fasi di sviluppo del progetto: Lisickij invia sistematicamente ad amici artisti e architetti i disegni del WB1 e le rappresentazioni grafiche del progetto appaiono in diverse pubblicazioni, come riviste, volumi e cataloghi.

Il progetto del *Wolkenbügel* evidenzia due varianti: la proposta di Stam e quella per la seconda serie di grattacieli – WB2 – dello stesso Lisickij. Nonostante la ristrettezza dei disegni – la variante di Stam presenta due prospettive, mentre il WB2 uno schizzo, una planimetria schematica e due prospetti – il lavoro di ricerca restituisce graficamente le due varianti. In modo analogo allo studio del WB1, la ricerca propone una lettura non lineare del WB2 che individua elementi formali ricorrenti in altre opere, secondo l'approccio di Lisickij alla rielaborazione. Il capitolo si occupa del confronto tra varianti, indagandone contrasti e analogie con il progetto originale, dal posizionamento nel tessuto urbano alle variazioni configurazionali degli elementi – numero di corpi, elementi di sostegno, assialità urbane.

Sintesi

La parte conclusiva individua le principali influenze del *Wolkenbügel* nel contesto delle avanguardie russe, ricercandone echi e risonanze significative fra progetti che condividono la medesima matrice culturale. Il progetto di Lisickij si inserisce all'interno di una riflessione più ampia sull'aspirazione, presente sin da inizio Novecento, di *conquista* del cielo. Questa spinta inventiva attraversa le avanguardie sovietiche con il fine di oltrepassare i limiti – fisici e simbolici – della terra

per proiettare l'architettura nella dimensione visionaria cosmista, reinventando il rapporto tra uomo e cielo. Il tema della costruzione sopraelevata del WB1 si riflette nei progetti utopici di Chidekel', Lavrov e Krutikov – rispettivamente, *Aero-Città* (1925-32), *Città-Linea* (1928) e *Città volante* (1928). In particolare, l'ampia influenza del *Wolkenbügel* si manifesta nel linguaggio formale delle *Aero-Città*, in cui Chidekel' – allievo di Malevič e Lisickij a Vitebsk – estende la logica dell'architettura sopraelevata all'intera città che, in contrasto con il contesto urbano del WB1, si colloca nel paesaggio naturale della *tajga* russa. I segni tipografici di Lisickij trovano riscontro nella *Città-Linea* di Lavrov, un progetto sviluppato nell'ambito del laboratorio di Ladovskij al VChUTEIN e presentato come tesi di laurea, così come la visionaria proposta di *Città volante* di Krutikov che fluttua nel cosmo infinito.

Il lavoro di ricerca assume il progetto di Lisickij come risultato di una sintesi di esperienze che condensa i principi delle avanguardie sovietiche ed europee. In tale prospettiva, il *Wolkenbügel* si configura come un prototipo urbano destinato a riverberare nel pensiero architettonico del secondo Novecento, il progetto di Lisickij anticipa molte riflessioni dell'architettura e dell'urbanistica moderna, dall'integrazione dell'infrastruttura alla percezione spaziale.

Strumenti

La sezione finale contiene una serie di strumenti utili allo studio delle avanguardie russe, nonché alla lettura del lavoro di ricerca. Il capitolo illustra i principali contributi teorici, con particolare riferimento al progetto del *Wolkenbügel* e all'opera di Lisickij. La sezione contiene: antologia di testi originali, bibliografia tematica e indice dei nomi. La selezione antologica presenta una serie di testi originali tradotti in italiano, tratti da alcune delle pubblicazioni più significative – *ABC. Beiträge zum Bauen* (1924-28) e *Izvestija ASNOVA* (1926). L'antologia, corredata da commento, intende coadiuvare una lettura trasversale del progetto tramite lo studio delle fonti primarie. In relazione al *Wolkenbügel*, tali pubblicazioni risultano particolarmente significative sia dal punto di vista teorico, sia cronologico – periodo di elaborazione progettuale, Lisickij scrive su *ABC* principalmente tra il 1924 e il 1925, e di pubblicazione in Russia. In virtù della collettività del progetto, la selezione non si limita agli scritti dell'autore, ma include saggi di Roth, Stam e Ladovskij, il cui contributo progettuale – più o meno diretto – al *Wolkenbügel* si estende al contributo teorico e viceversa. L'insieme dei testi rappresenta uno strumento per l'indagine dei principi teorici di Lisickij – quindi del *Wolkenbügel* – e restituisce un quadro generale sull'architettura sovietica, sulle principali criticità ed esigenze della città contemporanea.

Lessico

Guida alla lettura

Questa parte dell'introduzione intende offrire una breve guida alla lettura della ricerca, contenente le informazioni indispensabili all'interpretazione dei testi – originali e non. Tale esordio intende agevolare la lettura delle pagine seguenti e deriva dal confronto, maturato durante la ricerca, con un vasto panorama artistico. Per questo motivo, la ricerca propone tabelle e diagrammi che riassumono dati e nozioni utili allo studio delle avanguardie russe e dell'opera di Lisickij.

Per fare ricerca in questo ambito occorre familiarizzare con la lingua russa: nonostante i materiali tradotti siano ormai numerosi, lo studio delle fonti primarie porterà inevitabilmente al confronto con un alfabeto altresì indecifrabile. Molto brevemente: il russo appartiene alla famiglia delle lingue slave, utilizza l'alfabeto cirillico, possiede tre generi grammaticali (maschile, femminile e neutro), sei casi (nominativo, genitivo, dativo, accusativo, strumentale e prepositivo) e tre tempi verbali (passato, presente e futuro). L'alfabeto cirillico presenta trenta caratteri, di cui dieci vocali (А, Э, Ё, У, О, Я, Е, И, Ю, Ъ), venti consonanti (Б, В, Г, Д, Ж, З, К, Л, М, Н, П, Р, С, Т, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ), due segni – forte (Ѣ) e debole (Ѥ) – e una semiconsonante (Й). Cinque caratteri dell'alfabeto cirillico conservano la medesima notazione e pronuncia dell'alfabeto latino (А, К, М, О, Т), mentre sette caratteri presentano la stessa notazione con una differente pronuncia (Б, Е, Н, Р, С, У, Х). Le pagine seguenti riportano un abbecedario con la traslitterazione scientifica impiegata nella ricerca (ISO 9:1995) e le nozioni elementari di pronuncia. La ricerca propone i titoli delle opere in lingua originale per favorire eventuali approfondimenti. Ogni testo in lingua russa affianca la traslitterazione italiana. Per approfondimenti sulla lingua russa, si veda *Grammatica russa* (Cevese, Dobrovolskaja, Magnanini, 2018).

Lo studio della materia conduce al confronto con un'ampia gamma di musei e archivi. Le maggiori fonti archivistiche, di cui si propone un glossario, si trovano in Russia, principalmente a Mosca. Come spesso accade, molte opere si trovano nei musei di tutto il mondo, un dato favorito dalla circolazione di Lisickij, nonché dalle molteplici collaborazioni. I principali archivi europei si trovano in Germania, Svizzera e Paesi Bassi, si vedano i crediti delle illustrazioni nelle pagine seguenti.

Alfabeto cirillico

<i>stampato</i>	<i>corsivo</i>	<i>traslitterazione</i>	<i>pronuncia</i>
А	а	a	a
Б	б	b	b (in fine di parola, p)
В	в	v	v (in fine di parola, f)
Г	г	g	g dura, come in <i>gatto</i> (in fine di parola, k)
Д	д	d	d (in fine di parola, t)
Е	е	e	ie
Ё	ё	ë	io
Ж	ж	ž	j francese di <i>jour</i> (in fine di parola, š)
З	з	z	s sonora, come in <i>rosa</i>
И	и	i	i
Й	й	j	i breve, come in <i>poi</i>
К	к	k	k
Л	л	l	l
М	м	m	m
Н	н	n	n
О	о	o	o (nella prima sillaba pretonica, a)
П	п	p	p
Р	р	r	r
С	с	s	s sorda, come in <i>sole</i>
Т	т	t	t
У	у	u	u
Ф	ф	f	f
Х	х	ch	ch dal suono aspirato
Ц	ц	c	zz come in <i>piazza</i>
Ч	ч	č	č come in <i>cena</i>
Ш	ш	š	š come in <i>scena</i>
Щ	щ	šč	šč
Ъ	ъ	”	” segno forte (segue consonante dura)
Ы	ы	y	i palatale
Ь	ь	’	’ segno debole (segue consonante debole)
Э	э	e	e aperta
Ю	ю	ju	iu come in <i>piuma</i>
Я	я	ja	ia come in <i>pianta</i>

Fonti archivistiche*abbreviazione, luogo, nome, traduzione*

	San-Pietroburgo
GRM	Gosudarstvennyj Russkij Muzej
ГРМ	Государственный Русский Музей
	Museo di Stato Russo
	Mosca
GTG	Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja Galereja
ГТГ	Государственная Третьяковская Галерея
	Galleria di Stato Tret’jakov
	Mosca
MAMM	Mul’timedia Art Muzej
МАММ	Мультимедиа Арт Музей
	Museo di Arte Multimediale
	Mosca
MAŠ	Muzej Arhitektury imeni A. Ščuseva
МАШ	Музей Архитектуры имени А. Щусева
	Museo di Architettura Ščusev
	Mosca
MIM	Muzej Istorii Moskvy
МИМ	Музей Истории Москвы
	Museo della Storia di Mosca
	Mosca
RGALI	Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva
РГАЛИ	Российский Государственный Архив Литературы и Искусства
	Archivio Statale Russo di Letteratura e Arte
	San-Pietroburgo
CGAKFFD	Central’nyj Gosudarstv. Archiv KinoFotoFonoDokumentov
ЦГАКФФД	Центральный Государств. Архив КиноФотоФоноДокументов
	Archivio Centrale di Stato dei Documenti Cinematografici, Fotografici e Fonografici

Crediti delle illustrazioni*abbreviazione, luogo, nome*

BRM	Harvard Art Museums, Cambridge Busch-Reisinger Museum	MAŠ	Mosca Muzej Arhitektury imeni A. Ščuseva
CCA	Montréal Canadian Centre for Architecture	MET	New York Metropolitan Museum of Art
CGAKFFD	San-Pietroburgo Central'nyj Gosudarstv. Archiv KinoFotoFonoDokumentov	MIC	Parigi Archives Marc et Ida Chagall
CNAC	Parigi Centre National d'Art et de Culture Pompidou	MIM	Mosca Muzej Istorii Moskvy
DAM	Francoforte Deutsches ArchitekturMuseum	MLK	Colonia Museum Ludwig
FLC	Parigi Fondation Le Corbusier	MNG	Budapest Magyar Nemzeti Galéria
GRM	San-Pietroburgo Gosudarstvennyj Russkij Muzej	MNT	Madrid Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
GTA	ETH, Zurigo Geschichte und Theorie der Architektur Archiv	MoMA	New York Museum of Modern Art
GTG	Mosca Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja	MOMus	Salonicco Metropolitan Organisation of Visual Arts Museums
KMH	L'Aia KunstMuseum Den Haag	NIR	Rotterdam Nieuwe Instituut
KMM	Halle KunstMuseum Moritzburg	RDK	L'Aia Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis
LKS	New York Lazar Khidekel Society	RGALI	Mosca Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva
LNMM	Riga Mākslas Muzeji	SMA	Amsterdam Stedelijk Museum
MAMM	Mosca Mul'timedia Art Muzej	SMH	Hannover Sprengel Museum
MART	Rovereto Museo d'Arte Moderna e Contemporanea	VAM	Eindhoven Van AbbeMuseum

Scenario

La stagione delle avanguardie delinea un ricco patrimonio di iniziative culturali e artistiche, in cui non sempre è facile orientarsi. Nell'arco di un solo decennio – dalla seconda metà degli anni Dieci alla fine degli anni Venti – tra Russia ed Europa si formano molteplici scuole, associazioni e riviste. Il clima post-rivoluzionario della Russia rappresenta un terreno fertile, in cui sorgono iniziative e movimenti che promuovono la totalità delle arti come strumento di riforma politica e sociale. La rivoluzione stessa affida alle avanguardie il compito di tradurre le promesse del nuovo ordine sovietico in pittura, architettura, scultura, poesia, teatro, cinema, grafica e fotografia. Parte del rinnovamento inizia proprio dall'istituzione di scuole per offrire un'istruzione all'intera collettività, con particolare attenzione all'insegnamento delle pratiche artistiche. Ogni scuola, associazione e rivista – tramite diverse metodologie e linguaggi – persegue la reinvenzione dell'arte. Nonostante la breve durata della stagione – interrotta bruscamente dalla politica stalinista dei primi anni Trenta – l'esperienza delle avanguardie anticipa molteplici questioni della modernità, come il rapporto tra arte e tecnica, tra forma e percezione, tra progetto e collettività. In tale prospettiva, le avanguardie russe intavolano una riflessione profonda che assume un ruolo cruciale nella cultura artistica e architettonica del XX secolo.

Il lavoro di ricerca propone tre glossari che organizzano sistematicamente i nomi delle numerose scuole, associazioni e riviste, formatesi tra Russia ed Europa nei brevi – ma prolifici – anni delle avanguardie. Alcune precisazioni: le iniziative culturali riportate – scuole, associazioni e riviste – non sono da intendersi come sintesi esaustiva della vasta esperienza delle avanguardie, ma si riferiscono sempre all'opera di Lisickij e, in particolare, al progetto del *Wolkenbügel*. Il glossario riporta le scuole di Mosca per via del rilievo artistico, della fondazione, della produzione dei suoi esponenti e del legame con Lisickij. Tuttavia, SGChM e VChUTEMAS-VChUTEIN – in quanto istituzioni statali – sorgono in diverse città dell'ex URSS, come San-Pietroburgo, Vitebsk, Saratov, Char'kov, Odessa e Kazan'. Dai tre glossari deriva un diagramma che evidenzia le principali relazioni tra scuole, associazioni e riviste, come la frequente corrispondenza diretta tra associazione e rivista in ambito didattico. L'arco temporale del diagramma (1917-32) inquadra ascesa e tramonto delle avanguardie russe: dall'impeto post-rivoluzionario, con la promozione di molteplici iniziative culturali, alla fine della stagione, data dalle progressive censure e repressioni – a partire dalla definitiva chiusura del VChUTEMAS-VChUTEIN nel 1930.

Scuole d'arte e architettura

periodo di attività, nome, traduzione, rettorato, insegnanti

	1918-30 (Mosca)
MVTU МВТУ	Moskovskoe Vyššee Techničeskoe Učilišče Московское Высшее Техническое Училище Istituto Tecnico Superiore di Mosca Vasilij Grineveckij, Vasilij Uškov, Ivan Kalinnikov Moisej Ginzburg, Viktor Vesnin, Boris Koršunov
	1918-20 (Mosca)
SGChM СГХМ	Gosudarstvennye Svobodnye Chudožestvennye Masterskie Государственные Свободные Художественные Мастерские Liberi Atelier d'Arte di Stato David Šterenberg, Anatolij Lunačarskij Vasilij Kandinskij, Il'ja Maškov, Aristarch Lentulov
	1919-22 (Vitebsk)
VNChU ВНХУ	Vitebskoe Narodnoe Chudožestvennoe Učilišče Витебское Народное Художественное Училище Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk Mstislav Dobužinskij, Marc Chagall, Kazimir Malevič Vera Ermolaeva, Lazar' Lisickij, Il'ja Čašnik, Judel' Pen
	1920-27 (Mosca)
VChUTEMAS ВХУТЕМАС	Vyššie Chudožestvenno-Techničeskie Masterskie Высшие Художественно-Технические Мастерские Laboratori Artistico-Tecnici Superiori Efim Ravdel', Vladimir Favorskij, Pavel Novickij Nikolaj Ladovskij, Aleksandr Rodčenko, Lazar' Lisickij
	1927-30 (Mosca)
VChUTEIN ВХУТЕИН	Vyššij Chudožestvenno-Techničeskij Institut Высший Художественно-Технический Институт Istituto Artistico-Tecnico Superiore Pavel Novickij Vladimir Krinskij, Nikolaj Ladovskij, Lazar' Lisickij

Associazioni

periodo di attività, nome, traduzione, fondatori, esponenti

- 1867-1930 (Mosca)
MAO Moskovskoe Architekturnoe Obščestvo
MAO Московское Архитектурное Общество
Società di Architettura di Mosca
Michail Bykovskij
Aleksej Ščusev, Leonid Vesnin, Ivan Ryl'skij
- 1916-25 (Budapest, Vienna)
MA Ungarische Gruppe MA
Magyar Aktivizmus
Oggi
Lajos Kassák
Erzsi Újvári, Sándor Barta, Béla Uitz, Sándor Bortnyik
- 1919-22 (Mosca)
OBMOChU Obščestvo Molodych Chudožnikov
ОБМОХУ Общество Молодых Художников
Società dei Giovani Artisti
Konstantin Medunckij, Vladimir e Georgij Stenberg
Karl Ioganson, Aleksandr Rodčenko, Aleksandr Zamóškin
- 1920-22 (Vitebsk)
UNOVIS Utverditeli Novogo Iskusstva
УНОВИС Утвердители Нового Искусства
Sostenitori della Nuova Arte
Kazimir Malevič
Vera Ermolaeva, Lazar' Lisickij, Il'ja Čašnik, Lazar' Chidekel'
- 1920-24 (Mosca, San-Pietroburgo, Vitebsk)
INChUK Institut Chudožestvennoj Kul'tury
ИНХУК Институт Художественной Культуры
Istituto di Cultura Artistica
Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič, Vladimi Tatlin
Aleksandr Rodčenko, Lazar' Lisickij, Ljubov' Popova
- 1922-30 (Mosca)
LEF Levj Front Iskusstv
ЛЕФ Левый Фронт Искусств
Fronte di Sinistra delle Arti
Vladimir Majakovskij
Nikolaj Aseev, Osip Brik, Sergej Tret'jakov, Boris Arvatov

- 1923-32 (Mosca)
ASNOVA Associacija Novych Arhitektorov
АЧОБА Ассоциация Новых Архитекторов
Associazione dei Nuovi Architetti
Nikolaj Ladovskij
Vladimir Krinskij, Vasilij Dokučaev, Lazar' Lisickij
- 1924-26 (Varsavia)
BLOK Grupowanie Blok
Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów
Gruppo di Cubisti, Suprematisti e Costruttivisti
Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński,
Teresa Żarnower, Henryk Stażewski, Henryk Berlewi
- 1924-28 (Zurigo, Basilea)
ABC ABC-Gruppe
Anfang einer Aktion - Beiträge zum Bauen - CO-OP
Azione - Costruzione - Collettivo
Mart Stam, Hans Schmidt, Lazar' Lisickij, Emil Roth,
Hannes Meyer, Paul Artaria, Hans Wittwer
- 1925-30 (Mosca)
OSA Obyedinenie Sovremennyh Arhitektorov
ОСА Объединение Современных Архитекторов
Associazione degli Architetti Moderni
Aleksandr Vesnin, Moisej Ginzburg
Viktor Vesnin, Konstantin Mel'nikov, Il'ja Golosov
- 1928-32 (Mosca)
ARU Obyedinenie Arhitektorov-Urbanistov
АРУ Объединение Архитекторов-Урбанистов
Associazione degli Architetti-Urbanisti
Nikolaj Ladovskij
Gleb Gluščenko, Vitalij Lavrov, Georgij Krutikov

Riviste

titolo, traduzione, editori, autori

- 1916-25 **MA**
Budapest, Vienna
33 nn.
Internacionális aktivista művészeti folyóirat
Rivista internazionale d'arte attivista
Lajos Kassák
László Moholy-Nagy, Ernő Kállai, Sándor Bortnyik
- 1918-19 **Iskusstvo Kommuny**
San-Pietroburgo
19 nn.
Искусство Коммуны
Arte Comune
Osip Brik, Nikolaj Punin, Natan Al'tman
Vladimir Majakovskij, Marc Chagall, Viktor Šklovskij
- 1920-21 **Al'manach UNOVIS**
Vitebsk
2 nn.
Альманах УНОВИС
Almanacco UNOVIS
Kazimir Malevič
Vera Ermolaeva, Lazar' Lisickij, Il'ja Čašnik, Lazar' Chidekel'
- 1922 **Vešč'**
Berlino
3 nn. in 2 voll.
Вещь / Gegenstand / Objet
Oggetto
Lazar' Lisickij, Il'ja Erenburg
Vladimir Majakovskij, Theo van Doesburg, Boris Pasternak
- 1922-23 **Kino-Fot**
Mosca
6 nn.
Кино-Фот
Cinema e Fotografia
Aleksej Gan
Vladimir Majakovskij, Dziga Vertov, Aleksandr Rodčenko
- 1923-25 **LEF**
Mosca
7 nn. (4:3)
ЛЕФ
Rivista del Fronte di Sinistra delle Arti
Vladimir Majakovskij
Osip Brik, Sergej Tret'jakov, Aleksandr Rodčenko
- 1923-26 **G**
Berlino
6 nn. in 5 voll.
Material zur elementaren Gestaltung
Materiale per la Costruzione elementare
Hans Richter
Werner Gräff, Lazar' Lisickij, Ludwig Mies van der Rohe, Frederick Kiesler

- 1923-32 **Merz**
Hannover
24 nn. in 21 voll.
Dada-Zeitschrift
Rivista-Dada
Kurt Schwitters
Hans Arp, Theo van Doesburg, Lazar' Lisickij

- 1924-26 **Blok**
Varsavia
11 nn. in 8 voll.
Czasopismo Awangardy Artystycznej
Giornale dell'Avanguardia Artistica
Henryk Stażewski, Teresa Żarnower, Mieczysław Szczuka
Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro

- 1924-28 **ABC**
Zurigo, Basilea
serie I: 6 nn.; serie II: 4 nn.
Beiträge zum Bauen
Contributi alla Costruzione
Hans Schmidt, Mart Stam, Lazar' Lisickij, Emil Roth, Hannes Meyer

- 1924-41 **Stroitel'stvo Moskvy**
Mosca
238 nn.
Строительство Москвы
La Costruzione di Mosca
MOSSOVET
Moisej Ginzburg, Konstantin Mel'nikov, Il'ja Golosov

- 1926 **Izvestija ASNOVA**
Mosca
n. unico
Известия АСНОВА
Notizie dell'ASNOVA
Lazar' Lisickij, Nikolaj Ladovskij
Vladimir Krinskij, Vasilij Dokučaev, Viktor Balichin

- 1926-30 **SA Sovremennaja Architektura**
Mosca
30 nn. in 27 voll. (6/anno)
СА Современная Архитектура
Architettura Moderna
Aleksandr Vesnin, Moisej Ginzburg, Roman Chiger
Aleksej Gan, Viktor Vesnin, Michail Baršč, Andrej Burov

- 1927-28 **Novyj LEF**
Mosca
22 nn.
Новый ЛЕФ
Nuovo LEF
Vladimir Majakovskij, Sergej Tret'jakov
Anton Lavinskij, Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova



Lisickij: circolazione e varietà artistica

Data l'imprescindibilità di un'opera dall'autore, il lavoro di ricerca intende restituire una breve panoramica sulla vita di Lisickij, dalla vasta produzione artistica agli itinerari intrapresi, per meglio comprenderne la complessità artistica, il pensiero e le principali influenze artistiche e architettoniche.

Lazar' – in yiddish, Eliezer – Markovič Lisickij, meglio noto con lo pseudonimo di El Lissitzky, è uno dei maggiori interpreti della cultura artistica della prima metà del XX secolo. L'autore incarna la figura dell'intellettuale che promuove la ricerca artistica in diversi contesti culturali. L'opera di Lisickij attraversa una moltitudine di linguaggi e discipline artistiche, dall'architettura alla pittura, dalla tipografia alla fotografia, dalla grafica alla scenografia: la ricca contaminazione tra pratiche artistiche caratterizza l'intera opera dell'autore. Lisickij è un autore prolifico e versatile, la cui – vasta – produzione artistica spazia fra diversi ambiti. Tale aspetto contribuisce a restituirne parte della complessità artistica. In particolare, si evidenziano la varietà artistica e l'ampia circolazione – Lisickij è un artista estremamente trasversale, come pochi altri nella storia, nonché assiduo viaggiatore. Parla fluentemente russo, yiddish e tedesco: le lingue favoriscono gli spostamenti non soltanto in Russia, ma in tutta Europa – un aspetto non così comune tra i protagonisti delle avanguardie russe.

Lisickij si forma tra Russia e Germania, dove manifesta il proprio pensiero artistico e architettonico non soltanto attraverso le – numerose – opere, ma anche tramite la circolazione di riviste, manifesti e mostre, nonché mediante le molteplici collaborazioni con i protagonisti della contemporaneità, dalle avanguardie russe – suprematiste e costruttiviste – al modernismo europeo. Il dialogo tra culture e tecniche, così come tra ambiti artistici e mezzi espressivi, si evince chiaramente nel linguaggio formale di Lisickij. La figura dell'*artista-costruttore* – peraltro tipica della stagione delle avanguardie – trova ampia espressione nell'opera di Lisickij, dalle prime illustrazioni alle composizioni dei *proun*, dalle sperimentazioni formali e tipografiche agli allestimenti espositivi. La ricerca artistica di Lisickij manifesta una tensione diretta alla sintesi delle pratiche artistiche che si orienta verso una dimensione collettiva dell'arte dagli esiti spaziali e formali inediti.

A partire dal 1922, con l'incarico di divulgare e promuovere la cultura artistica sovietica in Germania, la figura di Lisickij rappresenta un ponte di collegamento tra Oriente e Occidente, la cui riflessione artistica – teorica e pratica – prefigura nuovi modi di intendere il rapporto tra spazio, forma e percezione. La complessità artistica di Lisickij evidenzia un carattere

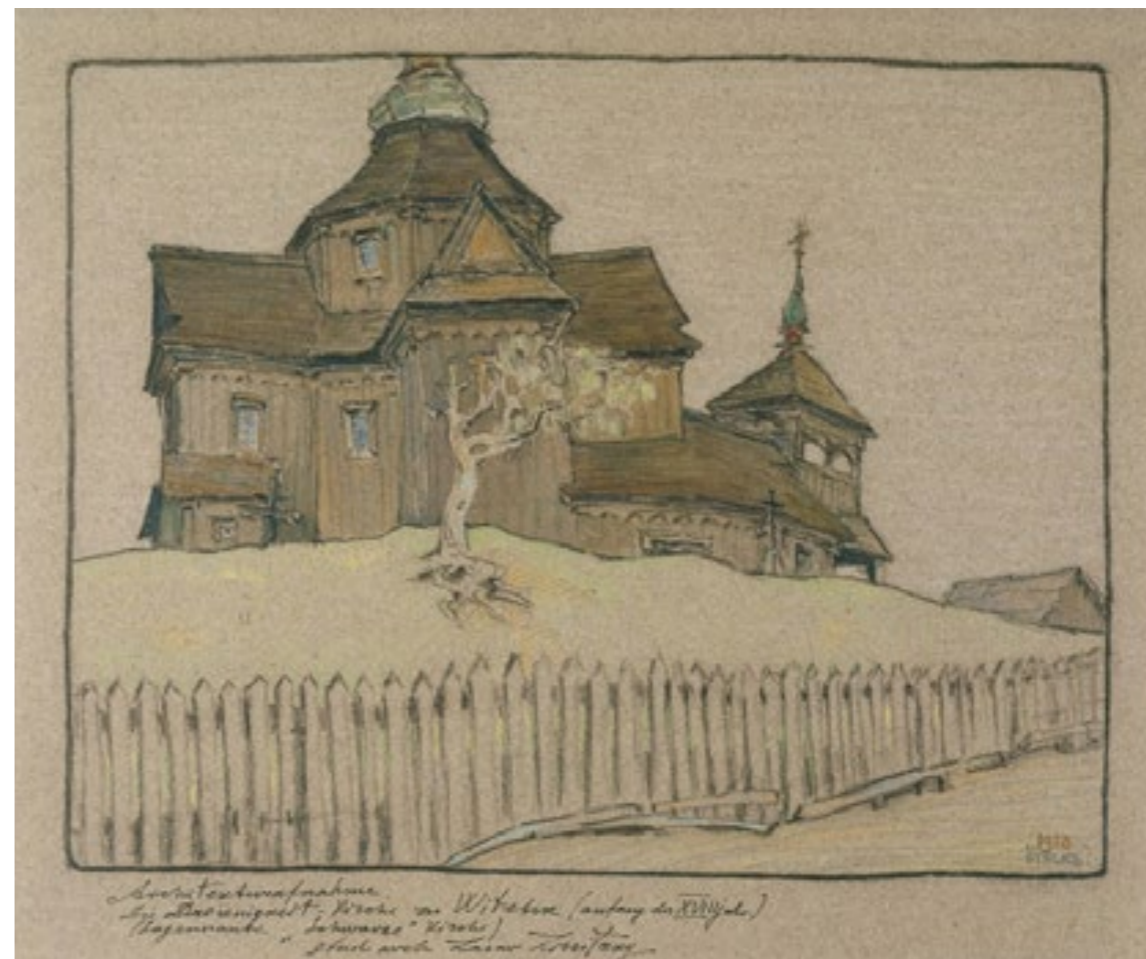
Lazar' Lisickij, *Schizzo*, 1925 ca. inchiostro/carta, 26,9x21,3 cm, VAM. Estratto da una lettera a Küppers. Il disegno rappresenta il ritorno di Lisickij a Mosca: l'autore si raffigura come un equilibrista in bilico tra gli incarichi didattici al VChUTEMAS, la partecipazione ai concorsi (*wettbewerb*), la stesura di *Izvestija ASNOVA* e il ricordo della tubercolosi (dott. Palermo). Lisickij raffigura Küppers – presenza lontana, ma costante – come fulcro del precario equilibrio.



Lazar' Lisickij, *Torre della Fortezza di Smolensk*, matita, gesso, gouache/carta, 24x32 cm, 1910, VAM.

interdisciplinare e internazionale che coniuga sperimentazione, tecnica e teoria nella circolazione culturale tra est e ovest. Lisickij è uno dei maggiori interpreti di tale circolazione: costruisce una rete fitta di scambi tra Russia ed Europa, espone, pubblica, collabora, traduce e partecipa a molteplici iniziative artistiche transnazionali. Tale prospettiva risulta di fondamentale importanza nella lettura del *Wolkenbügel* – un progetto da cui si evincono chiaramente la varietà artistica dell'autore e l'ampia circolazione. Il progetto si colloca all'interno di questa precisa matrice culturale, peraltro rappresentativa della stagione delle avanguardie, che assume l'arte e l'architettura come strumento di trasformazione collettiva.

Dalla panoramica su Lisickij derivano tre elaborati: biografia sintetica, diagramma delle principali opere e mappa dei luoghi. La sommatoria degli elaborati intende restituire parte della complessità artistica di un autore singolare che – analogamente al progetto del *Wolkenbügel* – esige una lettura trasversale.



Lazar' Lisickij, *La Chiesa della Trinità a Vitebsk*, matita, gesso, gouache/carta, 30x37,7 cm, 1910, VAM.

L'elaborato biografico evidenzia le numerose attività artistiche dell'autore: le principali opere, le collaborazioni accademiche e professionali, le partecipazioni a mostre e associazioni, in relazione ai principali fatti ed eventi storici. Dall'elaborato emergono le maggiori influenze nella vita di Lisickij, dai maestri – Pen, Chagall, Malevič e Ladovskij – alle relazioni personali e professionali più significative – Küppers, Arp, Stam e Roth. La biografia restituisce la partecipazione alle numerose iniziative culturali e anticipa l'ampia produzione artistica di Lisickij, delineando l'attitudine dell'autore ad agire – simultaneamente – come artista, architetto, teorico e intellettuale.

Il diagramma riporta le principali opere di Lisickij, suddivise per ambiti artistici – architettura, pittura, allestimenti e spazi espositivi, teatro, fotografia e tipografia – in relazione temporale all'attività didattica e alle permanenze. L'elaborato intende restituire visivamente la versatilità artistica dell'autore, evidenziando la molteplicità di linguaggi e mezzi espressivi.



Lazar' Lisickij, *Venezia*, acquerello/
cartone, 26,6x34,5 cm, 1913, VAM.

Il diagramma consente di individuare le principali propensioni alla sperimentazione in specifici ambiti – come nel periodo compreso tra il 1925 e il 1931, che si distingue per l'intensa progettazione di spazi espositivi e la partecipazione a progetti di concorso. Allo stesso modo, l'elaborato evidenzia graficamente le discipline artistiche che accompagnano Lisickij per tutta la vita – come la pittura e la grafica del libro. Inoltre, il diagramma evidenzia l'approccio di Lisickij alla rielaborazione – come nelle molteplici opere riconducibili alle sperimentazioni formali di Vitebsk – *proun*, cartelle Kestner, *Tribuna Lenin*, lo stesso WB2. La distinzione cromatica impiegata – che separa convenzionalmente i campi dell'architettura dalle arti visive – ha valore puramente orientativo: nell'opera di Lisickij prevale una ricca commistione tra pratiche artistiche, ogni opera rappresenta un campo di intersezione e difficilmente risulta riconducibile ad un singolo ambito artistico.

Infine, l'elaborato cartografico evidenzia i principali luoghi dell'attività artistica di Lisickij, tracciando principali permanenze e maggiori itinerari, dalla formazione alla circolazione europea. L'elaborato individua e contrassegna i luoghi più



Lazar' Lisickij, *Memorie di Ravenna*,
acquaforte/carta, 33,9x36,6 cm, 1914,
VAM.

significativi per formazione dell'autore, influenza artistica, periodo di permanenza, processo progettuale del *Wolkenbügel* – Darmstadt, Vitebsk, Mosca, Berlino, Hannover, Zurigo e Locarno. L'elaborato restituisce graficamente un territorio privo di mutevoli confini politici, piuttosto insiste sul sistema idrografico, un carattere storicamente condizionante gli spostamenti e gli insediamenti urbani. Si precisa che, per favorire la lettura, il lavoro di ricerca riporta gli esonimi italiani o russi dei toponimi, al contrario, la mappa riporta gli endonimi odierni dei luoghi, spesso trascurati – come Київ, traslitterato dall'ucraino, Kyiv. La mappa rappresenta uno strumento interpretativo che mette in relazione biografia, attività artistica e didattica, progetto del *Wolkenbügel* e geografia dei luoghi.

1890

Lazar' Markovič Lisickij nasce a Počinok, una piccola comunità ebraica nel distretto di Smolensk; trascorre gli anni giovanili a Vitebsk.

1903

Inizia a studiare pittura e diventa allievo di **Pen**, maestro di Chagall.

1904

Si trasferisce a Smolensk.

1909

Si diploma e presenta domanda di ammissione all'Accademia d'Arte di San-Pietroburgo. Nonostante le capacità artistiche, la domanda viene respinta: la politica zarista impone restrizioni sull'ammissione di studenti ebrei.

Si trasferisce in Germania per studiare architettura presso la Technische Hochschule di Darmstadt.

1912

Durante il periodo degli studi, intraprende numerosi viaggi in diversi Paesi dell'Europa, come Francia, Belgio e Italia.

1914

Scoppio della I Guerra. Si laurea a Darmstadt. A causa dell'inizio della guerra, è costretto ad abbandonare in fretta la Germania.

1915

Si trasferisce a Mosca e si abilita come architetto presso il Politecnico di Riga – temporaneamente evacuato a Mosca a causa della guerra.

1916

Espone nelle mostre di **Mir iskusstva e Bubnovy valet**.

Si dedica alla promozione della cultura artistica yiddish e all'illustrazione di libri. con Ribak viaggia lungo il fiume Dnepr per studiare l'arte delle sinagoghe.

1917

Rivoluzione d'ottobre

Diventa artista di propaganda e membro della Sezione Artistica del Comitato Rivoluzionario.

1918

Riorganizzazione totale delle istituzioni artistiche – IZO Narkompros e SGChM. Lavora presso l'IZO.

1919

Su invito di **Chagall**, si trasferisce a Vitebsk per insegnare architettura e arti visive al VNChU, dove incontra **Malevič**.

Realizza il primo **PROUN** (Progetto per l'affermazione del nuovo).

1920

Aderisce al gruppo UNOVIS di Malevič.

Gli allievi UNOVIS progettano la **Tribuna Lenin**.

Inizia la stagione dei **PROUN**.

1921

Scatta il **terrore rosso** di Lenin – grande esodo

Torna a Mosca per insegnare pittura al VChUTEMAS.

Aderisce all'INChUK.

A fine anno si trasferisce a Berlino.

1922

Nascita dell'Unione Sovietica. Diventa ambasciatore della cultura artistica sovietica in Germania: l'incarico gli consente di partecipare a numerose iniziative culturali e di entrare in contatto con i maggiori esponenti dell'avanguardia europea.

Partecipa e organizza la Prima Mostra d'Arte Russa a Berlino.

Con Erenburg fonda la rivista **Vešč'-Gegenstand-Objet**.

Partecipa al Primo Congresso Internazionale degli Artisti Progressisti a Düsseldorf.

Partecipa al Congresso Internazionale di Costruttivisti e Dadaisti a Weimar.

Pubblica **Pro dva kvadrata** – un racconto suprematista illustrato con opere del 1920 – su **De Stijl**.

Incontra **Küppers**, storica dell'arte e gallerista, nonché futura moglie.

1923

Con Majakovskij pubblica **Dija golosa** – un'opera grafica con tredici componimenti.

Allestisce il **ProunenRaum** a Berlino, di cui pubblica un saggio su **G** di Richter.

Aderisce al gruppo **ASNOVA** e inizia una fitta corrispondenza con **Ladovskij**.

Si trasferisce a Hannover e realizza le **Cartelle Kestner** – **1° Kestnermappe Proun e Figurinen**.

Inizia a lavorare al progetto del **Wolkenbügel** – pochi documenti risalgono a questo periodo.

Si ammala di tbc.

1924

Morte di Lenin.

Stalin sale al potere.

Si trasferisce a Brione, nei pressi di Locarno, per ricevere assistenza in sanatorio. Pubblica **1924 √+∞--=Nasci** – un numero speciale della rivista **Merz** di Schwitters.

Realizza il **Costruttore**.

Progetta la **Tribuna Lenin** a partire dai disegni di Čašnik del gruppo UNOVIS.

Incontra **Arp** e **Stam**.

Con Stam, Roth, Schmidt e Meyer pubblica la rivista **ABC** e aderisce al gruppo.

Prosegue il **Wolkenbügel**. A novembre inizia la corrispondenza con **Roth** sul progetto.

1925

Pubblica il saggio **K. und pangeometrie**.

Con Arp pubblica la raccolta **Die Kunstismen 1914-1924**.

Roth esegue i disegni della struttura del **Wolkenbügel**, **Lisickij** realizza i maggiori disegni di progetto.

A giugno rientra a Mosca, su invito di Ladovskij, per insegnare progettazione nella facoltà del legno del VChUTEMAS.

1926

con Ladovskij pubblica **Izvestija ASNOVA** – la rivista contiene il saggio programmatico sul **Wolkenbügel**.

Partecipa ai concorsi per la progettazione della **Casa del Tessile** e del **Club sportivo**.

Allestisce la **Raum für konstruktive Kunst** all'Esposizione Internazionale d'Arte di Dresda.

1927

Allestisce il **Kabinett der Abstrakten** presso lo Sprengel Museum di Hannover.

Allestisce la **Mostra poligrafica** dell'Unione a Mosca e realizza il catalogo per l'anniversario d'ottobre.

Matrimonio con Küppers.

1928

Allestisce il **Padiglione Sovietico** all'Esposizione Internazionale della Stampa (**Pressa**) di Colonia.

Con Küppers organizza un viaggio in Austria e Francia, dove incontrano Mondrian, Léger e Le Corbusier.

1929

Allestisce la **Sezione sovietica** alla mostra **Film und Foto (FiFo)** del Deutscher Werkbund a Stoccarda.

Progetta le scenografie per l'opera teatrale **Voglio un bambino** di Tret'jakov e realizza un modello per il teatro Mejerchol'd.

1930

Repressioni staliniste: è il tramonto della stagione delle avanguardie.

il VChUTEMAS-VChUTEIN chiude definitivamente.

Pubblica il volume **Russland**. Allestisce il **Padiglione Sovietico** all'Esposizione Internazionale della Pelliccia (**IPA**) di Lipsia.

Allestisce il **Padiglione Sovietico** all'Esposizione Internazionale dell'Igiene di Dresda. Partecipa al concorso per la progettazione della nuova sede **Pravda**.

1931

partecipa ai concorsi per la progettazione della **Casa della Cultura** al Parco Gor'kij e della **Casa dell'Industria Pesante**. Si trasferisce a Chodnja, fuori Mosca.

1932

Stalin scioglie tutte le associazioni artistiche indipendenti.

Collabora a **SSSR na strojke**.

Progressivo peggioramento delle condizioni di salute.

Fino al 1941, si dedica al fotomontaggio, realizza diversi album e manifesti propagandistici, come: **Potere Sovietico** (1932), **Armata Rossa** (1935), **L'industria del socialismo** (1937), **URSS** (1940).

1934

Progetta il **Padiglione Sovietico** per l'Esposizione Internazionale dell'Aviazione di Parigi.

1935

Fino al 1939, progetta il **Padiglione Sovietico** per l'Esposizione dell'Agricoltura dell'Unione.

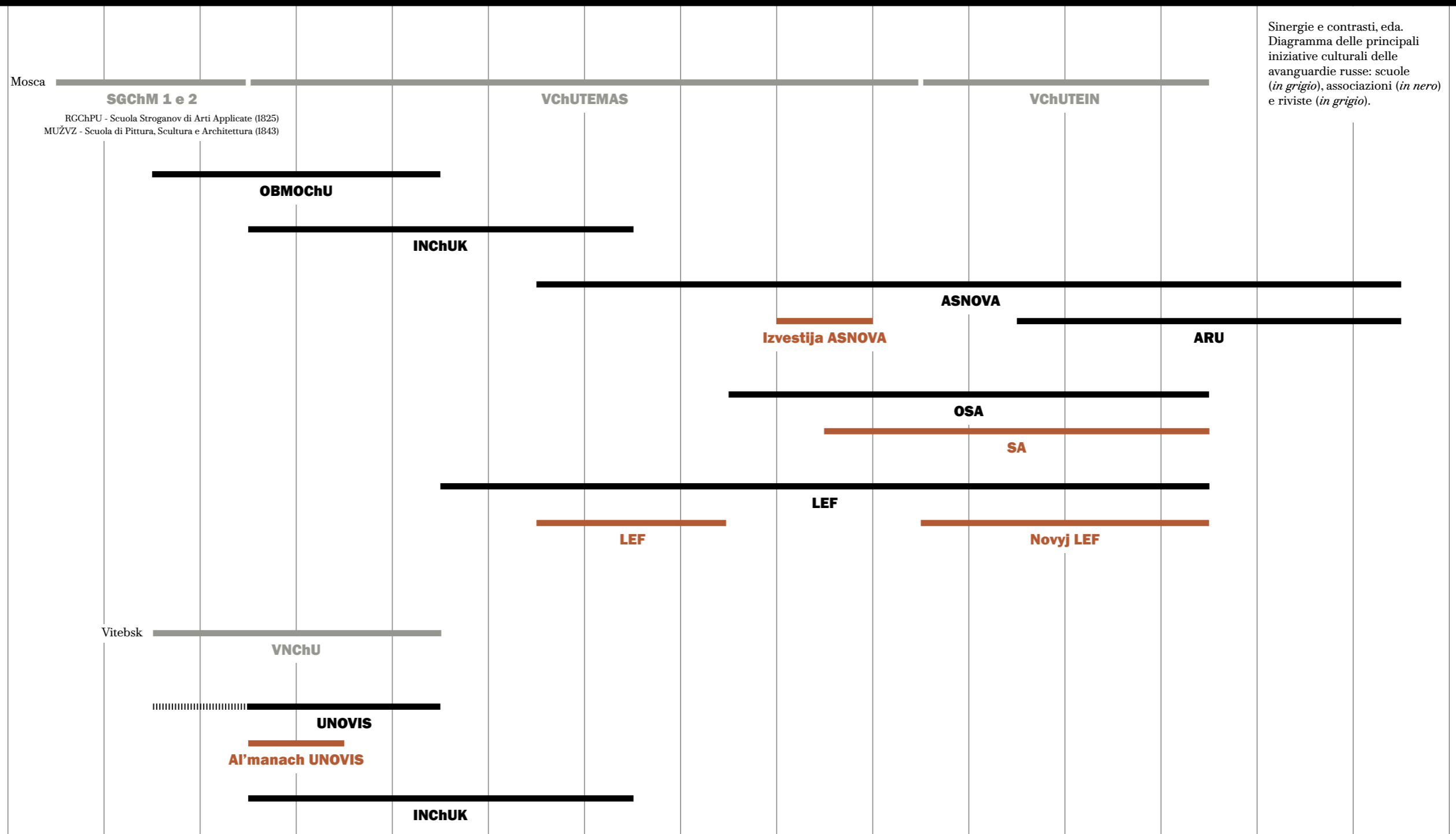
1941

Scoppio della II Guerra in URSS: la Germania nazista invade il fronte occidentale.

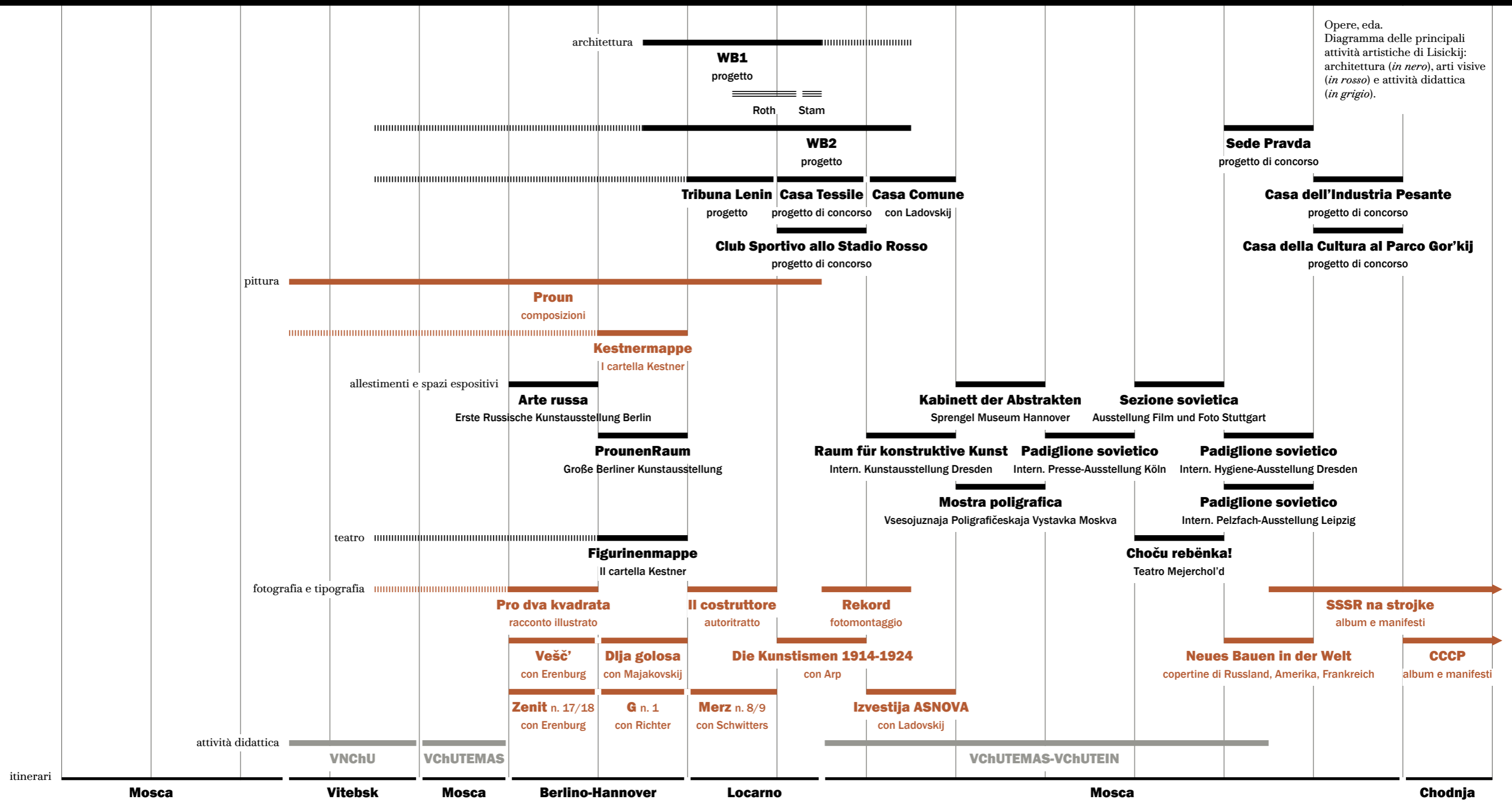
Progetta il **Padiglione Sovietico** per l'Esposizione Internazionale di Belgrado – mai tenutasi a causa della guerra. Muore a Mosca.

Biografia sintetica, eda. Vita (*in nero*), pratiche artistiche (*in rosso*), eventi storici (*in grigio*).

1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932



1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932



Opere, eda.
 Diagramma delle principali
 attività artistiche di Lisickij:
 architettura (*in nero*), arti visive
 (*in rosso*) e attività didattica
 (*in grigio*).

Itinerari, eda.
Mappa dei luoghi: permanenze
(in grassetto) e viaggi di Lisickij.



Rotterdam
Utrecht
Eindhoven
Brussel
Paris
Basel
Thun
Locarno
Venezia
Ravenna
Pisa
Hamburg
Hannover
Berlin
Weimar
Dresden
Vienna
Warszawa
Sankt-Peterburg
Riga
Vicebsk
Smolensk
Počinok
Moskva
Kyiv
Kremenchuk
Dnipro
Zaporizhzhia
Mykolaiv
Odesa
Kherson

Neva
Volga
Oka
Don
Danubio
Reno
Vistola
Daugava

Moscova
Kiev
Kremenčug
Dnipro
Zaporizhzhia
Zaporoz'e
Nikolaev
Cherson

Colonia
Stoccarda
Zurigo
Amburgo
Berlino
Dresda
Varsavia
Leningrad
Riga
Vitebsk
Mosca

1 Cfr. L. LISICKIJ, *Neue Russische Kunst* (conferenza dattiloscritta), 1923, RGALI, fon. 3145, inv. 2, doc. 675. Si veda S. LISSITZKY-KÜPPERS, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, Verlag der Kunst, 1967 (trad. it. *El Lisitskij. Pittore, Architetto, Tipografo, Fotografo. Ricordi, Lettere, Scritti*, Roma, Editori riuniti, 1967, p. 326).

2 L. LISICKIJ, *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion* (Neues Bauen in der Welt), 1/3 voll. Wien, Schroll, 1930 (trad. it. *La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929 e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, 1969, p. 13).

3 Riferimento alla traduzione italiana del titolo del saggio di Lisickij sul *Wolkenbügel* pubblicato sul numero unico di *Izvestija ASNOVA*. Si veda L. LISICKIJ, *Серия небоскребов для Москвы. WBI (1923-25)* [*Serija neboskrebov dlja Moskvy*], in "Известия АСНОВА" [*Izvestija ASNOVA*] n. 1, 1926, pp. 2-3 (trad. it. *Una serie di grattacieli per Mosca*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 50-51).

4 Lisickij accenna alla seconda serie di *Wolkenbügel* (WB2) in una nota a margine del saggio pubblicato su *Izvestija ASNOVA*. Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 3.

5 Nel periodo trascorso in Europa (1922-25), Lisickij intrattiene numerosi scambi epistolari con i protagonisti delle avanguardie russe ed europee. I principali carteggi sono conservati in diversi archivi: RGALI, NIR, RDK e VAM. Küppers – storica dell'arte, gallerista, nonché moglie di Lisickij – raccoglie e pubblica integralmente la corrispondenza intercorsa con Lisickij durante la permanenza in Germania e Svizzera. Si veda S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 11-96.

6 Le figure di Roth e Stam si legano al progetto del *Wolkenbügel* durante la permanenza elvetica di Lisickij (1924-25). I tre architetti condividono la partecipazione alle attività del gruppo ABC, tra cui la pubblicazione dell'omonima rivista *ABC. Beiträge zum Bauen*.

7 Витебское Народное Художественное Училище [Vitebskoe Narodnoe Chudožestvennoe Učilišče] Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk (VNChU).

8 Riferimento alla metodologia sulla percezione della forma, postulata da Ladovskij, di cui il *Wolkenbügel* ne assume taluni principi. Per approfondimenti sul metodo di Ladovskij, si vedano: N. LADOVSKIJ, *Основы построения теории Архитектуры (Под знаком рационалистической эстетики)* [*Osnovy postroenija teorii Architektury (Pod znakom racionalističeskoj estetiki)*], in "Известия АСНОВА" [*Izvestija ASNOVA*] n.1, 1926, pp. 3-6. (trad. it. *Fondamenti per l'elaborazione di una teoria dell'architettura*, in "Rassegna sovietica" n. 4, 1971); N. LADOVSKIJ, *Психо-техническая лаборатория архитектуры (В порядке постановки вопроса)* [*Psicho-techničeskaja laboratorija architektury (V porjadke postanovki voprosa)*], in "Известия АСНОВА" [*Izvestija ASNOVA*] n. 1, 1926, p. 7.

9 Высшие Художественно-Технические Мастерские [Vyššie Chudožestvenno-Tehničeskije Masterskie] Laboratori Artistico-Tecnici Superiori (VChUTEMAS). La scuola viene fondata a Mosca nel 1920 e, in seguito, vengono aperte ulteriori sedi in altre città del Paese; nel 1927 viene riorganizzata in Высший Художественно-Технический Институт [Vyššij Chudožestvenno-Tehničeskij Institut] Istituto Artistico-Tecnico Superiore (VChUTEIN).

10 O. RUBIO (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità*, Milano, Electa, 2014 (Rovereto, Mart, 15 feb. - 8 giu. 2014).

11 Проект Утверждения Нового [Proekt Utverždenija Novogo] Progetto per l'Affermazione del Nuovo (PROUN).

12 L. LISICKIJ, *Autobiografia* (documento dattiloscritto), 1926, RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 58. Si veda S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* p. 321.

13 Riferimento alla monografia di Küppers – *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf* – il cui titolo riassume la versatilità artistica di Lisickij. Il volume rappresenta uno dei lavori più completi sulla vita, nonché sulla vasta attività artistica, di Lisickij.

14 Lisickij pubblica quattro disegni contrastanti che mostrano chiaramente diverse iterazioni progettuali. Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, pp. 2-3.

15 La datazione di taluni disegni di Lisickij è spesso ampia o imprecisa. Nel caso del *Wolkenbügel* – ad eccezione delle lettere e dei disegni inviati con esse – la datazione dei disegni colloca la loro esecuzione tra il 1924 e il 1925, un dato che non soddisfa le domande sull'origine del progetto. Questo fattore è dovuto principalmente alla produzione di repliche per mostre, gallerie e collezionisti privati – come nei *proun* – e alla circolazione di riproduzioni su lettere, riviste e volumi dei medesimi disegni – come nel progetto del *Wolkenbügel*. La presenza di più riproduzioni della stessa opera o addirittura dello stesso disegno tende a generare confusione. Per questo motivo, le datazioni dei musei e degli archivi, presso i quali sono conservate le opere di Lisickij, spesso risultano in contrasto con le fonti primarie della ricerca storica.

16 Cfr. L. LISICKIJ, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne* (cartella in dieci litografie e frontespizio dello spettacolo *Vittoria sul Sole* per la Kestner-Gesellschaft), Hannover, Leunis & Chapman, 1923 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43).

17 Rivista edita dal gruppo ABC. Cfr. L. LISICKIJ, H. MEYER, E. ROTH, H. SCHMIDT, M. STAM (a cura di), *ABC. Beiträge zum Bauen* nn. 1-6, 1-4, Zürich, Basel, 1924-28.

18 Per approfondimenti sulla bibliografia si veda *Strumenti*, pp. 403-17.

19 Lisickij pubblica su *Izvestija ASNOVA* lo schema della forma a seconda delle direzioni. Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 3.

20 Cfr. L. LISICKIJ, *ProunenRaum. Grosse Berliner Kunstausstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 1, 1923 (trad. it. *Ambiente dei proun*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 354).

21 Tra il 1918 e il 1921, Rodčenko realizza tre serie di *costruzioni spaziali – пространственных конструкций [prostranstvennych konstrukcij]* – che espone alla II mostra primaverile del gruppo OBMOChU (Mosca, maggio-giugno 1921).

22 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 2.

23 Ibidem.

24 Ivi, p. 3.

25 La rivista è solita proporre progetti alternativi in risposta critica alle soluzioni contemporanee.

26 Lettere di Roth a Lisickij, novembre-febbraio, 1924-25. RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 48.

27 Cfr. J. BÜRKLE, *Die Entstehung eines horizontalen Hochhauses*, in J. BÜRKLE, W. OECHSLIN, *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel*, Zurich, GTA, 1991, pp. 32-40.

Capitolo



Origine





Est

*Il suprematismo ha spostato il vertice della piramide ottica finita della prospettiva nell'infinito.
Ha sfondato l'azzurro paralume del cielo.*

L. LISICKIJ, *K. und pangeometrie*, 1925.

Prospettive inedite

I principi compositivi del *Wolkenbügel* derivano dalle molteplici esperienze – attività artistiche, didattiche, editoriali e culturali – che Lisickij intraprende nel giro di pochi anni. Nonostante la formazione, Lisickij si dedica al progetto di architettura soltanto nel 1923, dopo aver sperimentato prevalentemente gli ambiti della pittura, dell'illustrazione e della tipografia. Il *Wolkenbügel* si configura come una sintesi di esperienze: nel progetto convergono tutti i principi – spaziali, visivi e formali – esperiti da Lisickij nei vari ambiti artistici. Tali esperienze risultano fondamentali per lo sviluppo del pensiero artistico e architettonico dell'autore, nonché per la genesi del *Wolkenbügel*, il cui processo progettuale si lega strettamente alle prospettive inedite conferite dalle vicende sovietiche ed europee.

L'esperienza sovietica di Lisickij – antecedente il progetto – risale agli anni trascorsi a Vitebsk e Mosca (1919-21), durante i quali l'autore si confronta apertamente con le emergenti correnti suprematiste e costruttiviste ed elabora le proprie teorie artistiche all'interno delle scuole d'avanguardia, in cui si formano le prime associazioni artistiche e le riviste di settore.

L'esperienza europea, invece, si riferisce a due periodi – antecedenti e coincidenti con il progetto – quello trascorso tra Berlino e Hannover (1922-23), durante il quale l'autore entra in contatto con diversi esponenti dell'avanguardia europea e promuove la cultura artistica sovietica in Europa, e quello passato in Svizzera (1924-25), in cui si concentra la maggior parte dell'attività progettuale del *Wolkenbügel*. Quest'ultimo periodo coincide con l'adesione al gruppo ABC e con una densa attività editoriale – teorica e grafica – in cui Lisickij pubblica alcuni dei testi più significativi, come *1924 √+∞=NASCI*,²⁸ numero speciale di *Merz, Die kunstismen*²⁹ e *K. und pangeometrie*.³⁰

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Proun 3A*, 1920,
45x34,2 cm, litografia/carta, MoMA.
Estratto da *PROUN* (Lisickij, 1920).



Esperienza sovietica

L'esperienza sovietica di Lisickij si concentra in due momenti distinti: nel periodo trascorso alla Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk (VNChU)³¹ – tra il 1919 e il 1920 – e in quello, più breve, passato nei Laboratori Artistico-Tecnici Superiori (VChUTEMAS)³² di Mosca – durante il 1921, prima del trasferimento in Europa. Lisickij partecipa attivamente alle nuove correnti artistiche d'avanguardia: in particolare, a Vitebsk si avvicina al suprematismo di Malevič, a Mosca, invece, osserva le prime sperimentazioni costruttiviste. Il confronto diretto con le scuole d'avanguardia rappresenta un momento cruciale nella formulazione dei principi teorici dell'autore.

Lisickij approda a Vitebsk nel maggio del 1919, su espresso invito di Chagall,³³ per insegnare *architettura e arti visive* presso la Scuola d'Arte Popolare, fondata e diretta dallo stesso Chagall. Durante l'autunno del medesimo anno l'invito viene esteso a Malevič.³⁴ L'incompatibilità tra l'approccio – *classico e figurativo* – di Chagall e quello – *innovativo e astratto* – di Malevič si manifesta chiaramente nel contrasto fra i dipinti colorati e fiabeschi del primo e le *figure nere* del secondo. Durante il periodo trascorso al VNChU, Lisickij è tanto maestro quanto allievo, assimila e rielabora ogni postulato teorico di Chagall e Malevič, i quali alimentano il fervido dibattito artistico di Vitebsk, una città lontana dall'influenza dei grandi centri urbani che diventa teatro di sperimentazione delle visioni per il nuovo mondo. Da un lato, Lisickij condivide con Chagall le origini, il credo e la formazione presso l'*atelier* di Pen,³⁵ dall'altro, Malevič rappresenta le ambizioni delle avanguardie con l'abbandono dell'arte figurativa. La discendenza artistica di Lisickij

dal suprematismo è incontestabile, tuttavia l'evoluzione è graduale, infatti, «gran parte della grafica libraria di Lisickij dedicata ai racconti popolari ebraici vede la luce durante e subito dopo il fatidico ottobre: tra il 1917 e il 1922, insieme a Chagall, è uno dei maggiori esponenti della rinascita dell'arte ebraica russa. L'atmosfera festosa di rivincita sulla repressione percorre gli acquerelli con cui compone le sue fiabe incantate. La produzione di libri ebraici per l'infanzia continua fino al periodo berlinese, quando già da tempo dipinge i *proun*, le composizioni astratte ispirate al suprematismo, tanto da far pensare ad una intenzione di mettere la pittura (astratta o figurativa che sia) contemporaneamente al servizio della rivoluzione socialista e del movimento culturale ebraico».³⁶ Dall'opera di Lisickij – in ultima battuta – emerge chiaramente il trionfo dell'arte astratta, tuttavia la scelta di sperimentare entrambi gli approcci pittorici ben rappresenta la complessità dell'artista.

Il piano suprematista

Nell'estate del 1920 Chagall lascia la scuola, Malevič ne assume la direzione e fonda il gruppo UNOVIS³⁷ – *Sostenitori della Nuova Arte* – cui aderiscono, tra gli altri, Ermolaeva, Lisickij, Čašnik e Chidekel'. In questo periodo Lisickij si confronta direttamente con la teoria suprematista di Malevič ed elabora i propri principi artistici. Malevič dedica gli anni di Vitebsk alla didattica e al proseguimento di una ricerca teorica già ben avviata. Infatti, la prima enunciazione della teoria suprematista viene pubblicata nel 1915, insieme all'esposizione delle prime *figure nere*, in occasione dell'*Ultima mostra di pittura futurista: 0,10* con l'articolo *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura*.³⁸ Tra dicembre e gennaio 1915-16 Malevič espone a San-Pietroburgo (Pietrogrado) trentanove opere suprematiste. Il rifiuto categorico dell'arte figurativa è evidente, nelle opere esposte appaiono solamente campiture geometriche: «questi semplici elementi, per maggior parte di colore rosso e nero, rettangoli, quadrati, linee rette, curve, cerchi, volteggiano e si accavallano in uno spazio che sembra infinito. Caricate d'elettricità ad alto voltaggio, spinte da non so che forza cosmica, queste semplici geometrie seguono un movimento ora centrifugo, ora centripeto, facendo scoppiare il quadro, e superano nella loro corsa scatenata i limiti della cornice».³⁹ Nel 1915, attraverso il celebre *quadrato nero su fondo bianco*, Malevič raggiunge il culmine dell'espressività suprematista: il dipinto rappresenta la ricerca di un'estetica pura e la definitiva eliminazione dell'arte figurativa. «Il suprematismo è più di un'arte: è un'apoteosi dell'era meccanica, la profezia dello *Sputnik*».⁴⁰

nella pagina a fianco
Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk
ВНХУ [VNChU], 1919, MIC.
da destra a sinistra in prima fila
Kazimir Malevič, Vera Ermolaeva,
Lazar' Zuperman, Marc Chagall,
David Jakerson, Judel' Pen.



Ultima mostra di pittura futurista:
0,10, San-Pietroburgo, dicembre-
gennaio 1915-16, CGAKFFD.
Fotografia della sezione suprematista
della mostra con alcune delle opere
esposte da Malevič (21/39).

Malevič, tramite la rimozione di ogni elemento superfluo, opera un processo di estrema sintesi, da cui ricava l'essenza dell'arte suprematista: il rapporto tra colore puro – contrastato, ridotto all'impiego di poche tonalità, come bianco, nero, rosso, giallo, blu – e forma pura – data da geometrie elementari, come quadrati, rettangoli, croci e cerchi. Il «cromatismo spinto, violento e popolare, opposto all'uso tonale e raffinato del colore neoclassico delle mezze tinte e delle ombre ancora presenti entro i tracciati ermetici della scuola cubista francese, discende dall'impegno a radicare l'avanguardia in un totalitarismo collettivo colmo di tradizione e insieme di libertà; i colori sono quelli del mondo russo orientale, quegli stessi turchini, rossi, verdi, e gialli che incantano nei costumi e negli oggetti dell'arte popolare». ⁴¹ Malevič, tramite il rifiuto della tradizione pittorica, intraprende una profonda riflessione sull'essenza dell'arte pura e, soprattutto, sul ruolo che queste deve ricoprire nella contemporaneità. Il suprematismo valica i confini prestabiliti della secolare tradizione artistica: è il trionfo del quadrato sul mondo. Il *quadrato nero su fondo bianco* (1915) e – il successivo e ancor più estremo – *quadrato bianco su fondo bianco* (1916-18) rappresentano una rivoluzione dell'arte senza precedenti, con evidenti ripercussioni anche sulle altre discipline artistiche.



Kazimir Malevič, *Figure nere*, 1923,
olio/tela, GRM.
da sinistra a destra
Quadrato nero, 106x106 cm;
Croce nera, 106x106,5 cm;
Cerchio nero, 105,5x106 cm.
Le prime figure nere di Malevič
risalgono al 1915.

Mi sono trasformato nello zero delle forme e sono uscito dallo zero nella creazione, cioè nel suprematismo, il nuovo realismo della pittura, la creazione non-oggettiva. Il suprematismo è l'inizio di una nuova cultura [...] Il quadrato non è una forma subconscia. È la creazione della ragione intuitiva. Il volto della nuova arte! [...] Il mondo dell'arte è diventato nuovo, non-oggettivo, puro. Tutto è scomparso, è rimasta la massa del materiale col quale si costruirà la nuova forma. Nell'arte del suprematismo le forme vivranno, come tutte le forme vive della natura. Ogni forma è libera e individuale. Ogni forma è un mondo [...] Noi, suprematisti, vi apriamo la strada. Sbrigatevi! Perché domani non ci riconoscerete. ⁴²

L'azzurro del cielo è stato vinto dal sistema suprematista, si è lacerato, è penetrato nel bianco come autentica e reale rappresentazione dell'infinito e con ciò si è liberato dal fondo colorato del cielo [...] Tutto ciò che vediamo è sorto da una massa di colore trasformata in piano e volume, ed ogni macchina, casa, persona, tavola è un sistema pittorico di volumi, predisposto per scopi precisi [...] Sarò libero soltanto quando la mia volontà potrà estrarre da ciò che esiste la prova dei nuovi fenomeni, su base critica e filosofica. Ho lacerato l'abat-jour azzurro delle limitazioni di colore, sono uscito nel bianco; dietro di me, compagni aviatori, navigate nell'abisso, io ho alzato i semafori del suprematismo. Ho vinto l'involucro colorato del cielo, l'ho strappato e nella sacca che si è formata ho messo il colore e fatto un nodo. Navigate! Il bianco abisso libero, l'infinito, sono davanti a noi. ⁴³

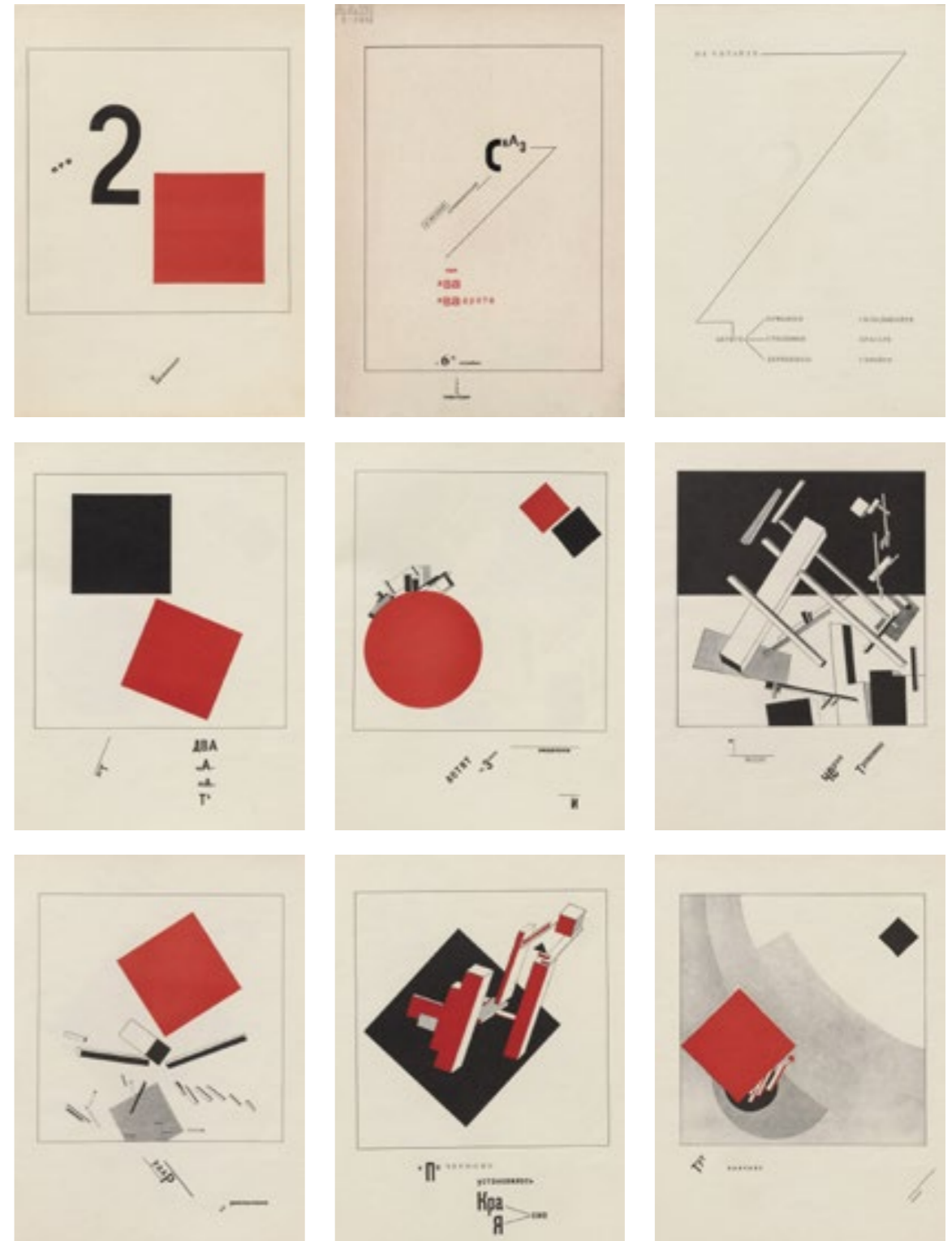


Kazimir Malevič, *Masse colorate nella quarta dimensione*, 1915, olio/tela, 71,1x44,5 cm, MoMA.

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Storia di due quadrati. Racconto suprematista in 6 costruzioni*, 1922. da sinistra a destra Copertina, frontespizio e costruzioni (6). I disegni risalgono al 1920, al periodo trascorso a Vitebsk con il gruppo UNOVIS.

Tra pittura e architettura: Proun, Planit e Architekton

L'influenza suprematista si evince in molte opere di Lisickij, tra cui *Pro dva kvadrata*,⁴⁴ un racconto illustrato pubblicato nel 1922, i cui disegni risalgono al 1920, al periodo trascorso a Vitebsk, come evidenzia il frontespizio del racconto con il logotipo del gruppo UNOVIS. Come indica il titolo, *Pro dva kvadrata*, è la storia di due quadrati, uno rosso e uno nero, che trasformano il mondo: è un'allegoria della vittoria della quarta dimensione. I protagonisti del racconto – il quadrato rosso e il quadrato nero – sono elementi geometrici che ricorrono frequentemente nell'espressività suprematista di Malevič. Il quadrato rosso rappresenta il nuovo mondo sovietico, il nero, invece, il vecchio mondo: i due quadrati arrivano sulla terra, le due realtà si incontrano, si scontrano ed esplodono nel caos. La rinascita del quadrato rosso rappresenta la vittoria sovietica, il trionfo dell'avanguardia sul passato, del suprematismo sulla tradizione artistica. *Pro dva kvadrata* è un'opera politica, il richiamo all'ideologia, nonché al linguaggio, del manifesto *Spezza i bianchi col cuneo rosso* (1919) è evidente. Le composizioni geometriche del racconto illustrato assumono la configurazione del *proun*. Lisickij traduce e rielabora l'esperienza suprematista di Vitebsk nel *proun*, «una tappa intermedia tra l'anticipazione pittorica e la progettazione architettonica».⁴⁵ Secondo Lisickij, tale evoluzione artistica si manifesta in tre momenti. La prima fase «è quella della pittura suprematista, lo zero della serie discendente, che è anche l'inizio di una serie ascendente». La maggiore conquista di questa fase particolare è data dalla fondazione di una concezione segnica».⁴⁶ Il periodo suprematista rappresenta la scoperta di una prospettiva inedita, di un mondo dalle infinite possibilità spaziali. La seconda fase – *oggettuale* – coincide con la stagione di *proun* e *controrilievi*. L'invenzione di Lisickij si presenta come naturale avanzamento della teoria suprematista di Malevič, tramite personale interpretazione. «Il *proun* si preannuncia come *costruzione* di segni, opera di assemblaggio delle componenti della nostra epoca».⁴⁷ Questa fase si accompagna alla ricerca sull'oggetto, non a caso, con Erenburg, Lisickij pubblica nel 1922 la rivista *Вещь / Gegenstand / Objet [Vešč']*,⁴⁸ un riflesso del periodo produttivista. Ambedue le prime fasi si pongono come intermedie: sanciscono l'inizio della costruzione di un nuovo linguaggio, tramite la ricerca di nuove forme e segni. Lisickij giunge all'architettura, la terza ed ultima fase, proprio attraverso il *proun*. In più occasioni, le composizioni dei *proun* trovano un riscontro formale nei progetti di architettura di Lisickij – dal progetto di concorso per un *Club Sportivo* al *Wolkenbügel*. «Il *proun* costituisce già dunque un'immagine embrionale, un'ipotesi sintetica a priori da cui deduttivamente



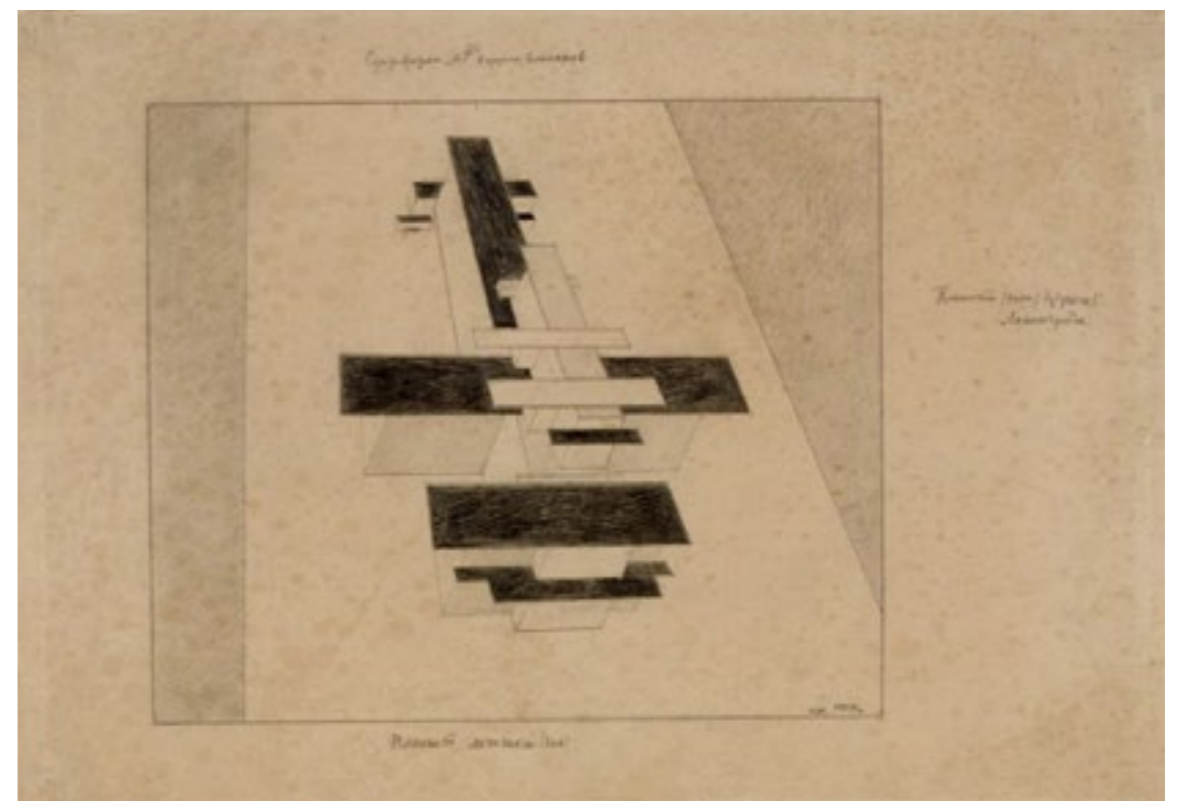
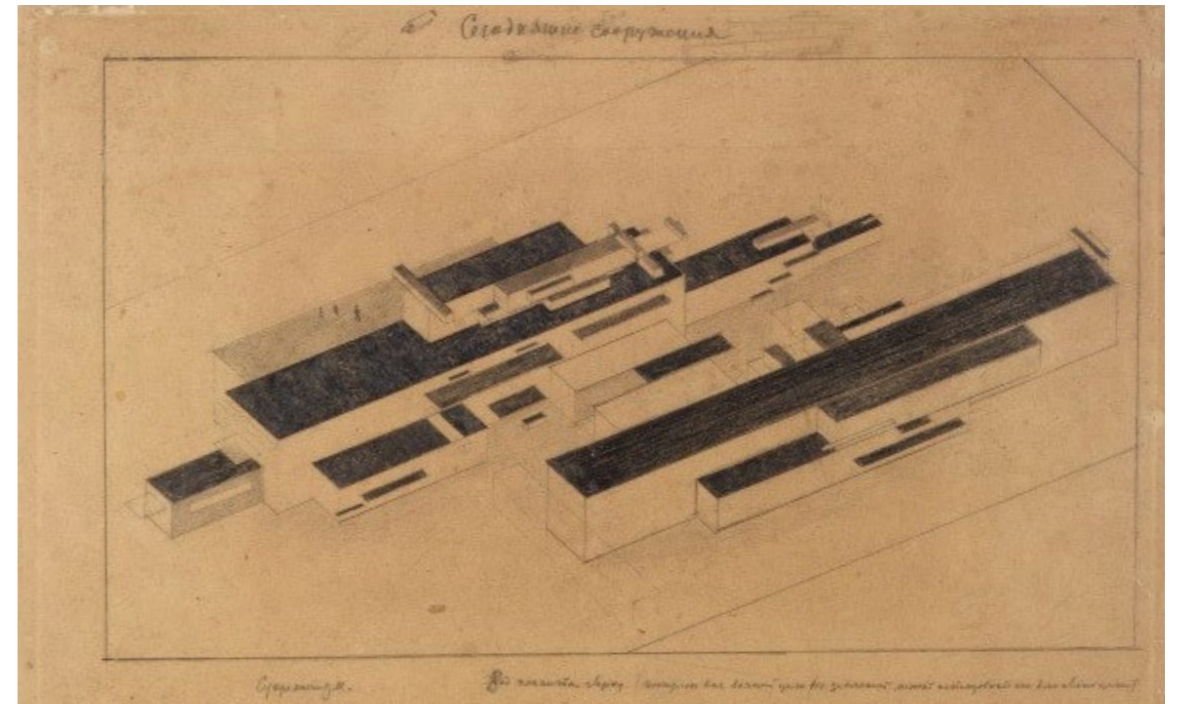


Kazimir Malevič, *Composizioni*, 1915-16, grafite/carta, SMA.
da sinistra a destra
Composizione 9H, 9x9 cm;
Composizione 9K, 7,1x6,1 cm;
Composizione 9T, 6x6,5 cm.

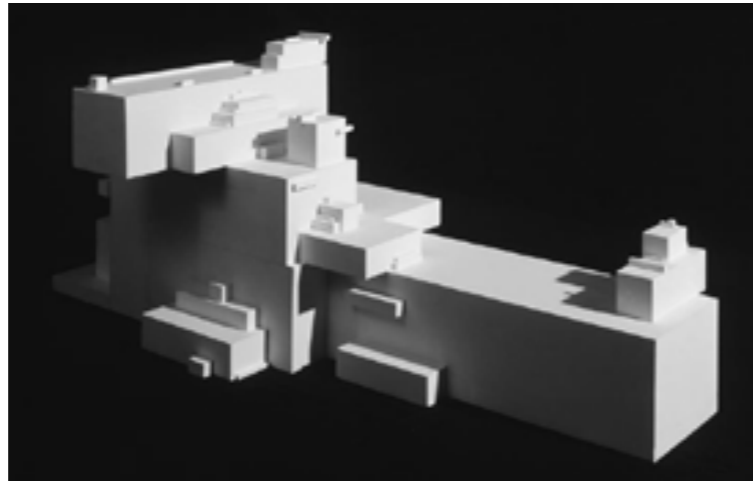
nella pagina a fianco
Kazimir Malevič, *Planit*, 1920-24, grafite/carta, SMA.
dall'alto
Costruzioni moderne, 1920, 36x53,5 cm;
Planit futuri per Leningrado. La casa dell'aviatore, 1924, 30,5x45 cm.

discenderà il progetto o, piuttosto, un telaio formale, la chiave semantica cui si dovrà riferire il progetto entro ampi margini di variabilità? Certo è, comunque, che tra la creatività pura, il metodo puramente intuitivo, che presiede alla nascita del *proun*, e la previsione o progettazione concreta ed *oggettiva* del tema si instaura un rapporto solo vagamente analogico, allusivo. Ed il progetto, a sua volta, si sublima in una *costruzione piuttosto astratta di segni*, in zone e campiture di profondità ed intensità più o meno accentuata. Risulta, insomma, chiara la difficoltà a trasferire in campo architettonico, per via diretta, un metodo formale-semantico senza incorrere nel contrasto con il sistema organico ed *interiore* delle funzioni, rispetto alle quali i *segni del proun* restano sovrastrutturali». ⁴⁹

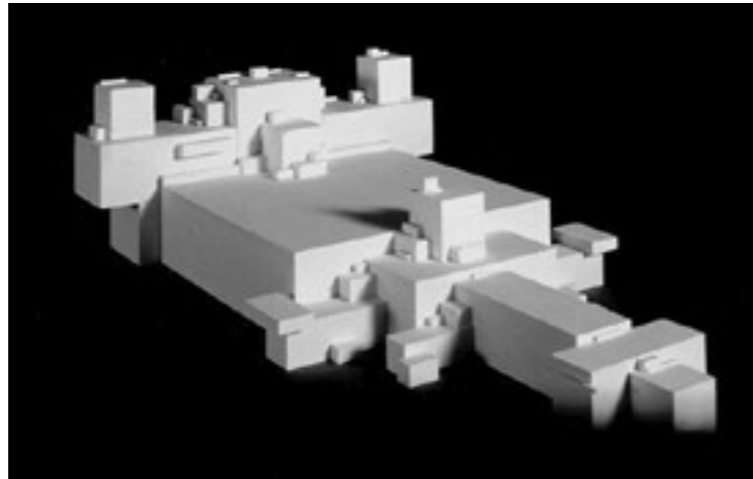
Con l'arrivo a Vitebsk Malevič si orienta verso l'architettura e sperimenta la tridimensionalità suprematista. La prima invenzione di questo tipo è il *planit*, una costruzione fluttuante nel cosmo, di cui produce diverse configurazioni. Successivamente, a partire dal 1923, Malevič si rivolge alla composizione scultorea e vaglia fisicamente le possibilità della terza dimensione, attraverso la matericità del gesso degli *architekton*. Le due sperimentazioni – *planit* e *architekton* – rappresentano il tentativo di Malevič di tradurre la dimensione cosmica del suprematismo in architettura: sono congegni architettonici fluttuanti – rigorosamente bianchi e neri – basati sulla variazione di volumi elementari. Ogni elemento di *planit* e *architekton*, tramite estrema sintesi, è riconducibile al cubo, quindi al quadrato nero. Come per l'arte pittorica, la concezione architettonica di Malevič ha connotati astratti: «l'architettura è, nei suoi elementi fondamentali, una forma d'arte pura (architettonica), che il divino quaggiù è in questa purezza e che questa forma è compresa dai nostri sguardi solo se non abbiamo altri bisogni, giacché tutto ciò che serve ai nostri utili bisogni non può provenire dal divino.



Kazimir Malevič, *Architekton Alfa*,
1923-24 ca. gesso, 31,5x80,5x34 cm,
GRM.



Kazimir Malevič, *Architekton Beta*,
1926 ca. gesso, 27,3 x59,5x99,3 cm,
CNAC. Ricostruzione di
Poul Pedersen del 1978.



nella pagina a fianco
Kazimir Malevič,
Architekton Gota, 1924-25 ca. gesso,
85,3x56x52,5 cm, GRM.

Ed è per questo che nessuna oggettività potrà darci ciò che ci da l'arte. Le locomotive, gli aeroplani, le radio non ci condurranno nella terra promessa. Nella mia architettura suprematista vedo il rinnovamento di una architettura classica che, da lungo tempo, crea solamente bellezza. E l'Arte dà sempre il Presente in tutto il Passato e in tutto il Futuro». ⁵⁰ Queste sperimentazioni rappresentano una prefigurazione del futuro, in cui Malevič immagina i dettami del nuovo mondo creato dall'uomo. Seppur ancorati alla bidimensionalità del supporto, i *planit* sono composizioni volumetriche con una precisa funzione: l'abitazione per l'uomo del futuro. Malevič li accompagna a planimetrie schematiche e brevi annotazioni testuali che forniscono maggiori dettagli sulla tipologia abitativa. I *planit* restituiscono un fattore dimensionale grazie alla presenza di pochi – ma significativi – elementi, come parapetti, pensiline e figure umane. Al contrario, negli *architekton* Malevič non conserva tali elementi,





Kazimir Malevič,
Costruzione suprematista tra i
grattacieli americani.
Estratto da *Praesens* n. 1, 1926.

infatti, non è possibile evincerne con certezza la scala, pertanto ne derivano composizioni volumetriche *cieche* e *mute* – secondo il linguaggio suprematista – prive di una determinata funzione.⁵¹ «*Architekton Alfa e Beta* sono basati sul ribaltamento del quadrato in cubi e parallelepipedi organizzati intorno a un asse di simmetria tale e quale a *Supremus n. 56* costruito con asimmetrie bilanciate su una diagonale spezzata in tre tratti fra loro traslati. La loro sovrapposizione dei temi nel ritmo delle traslazioni e delle rotazioni corrisponde al ruolo che il contrappunto ha nella composizione musicale. [...] Il più importante capitolo della modernità inventato dal suprematismo è costituito dalla rarefazione nel numero e nella gamma delle combinazioni. È la conquista di una nuova *iconicità* che effettivamente crea nel vuoto gli archetipi di una *non-oggettualità*».⁵² Nonostante le variazioni geometriche – rotazioni, traslazioni, ribaltamenti – in entrambe le tipologie di composizioni – *planit* e *architekton* – si evince il prevalere di una direzionalità accentuata – sia essa orizzontale o verticale. In relazione al progetto del *Wolkenbügel*, questo aspetto risulta particolarmente interessante: infatti, a differenza di *planit* e *architekton*, nel *Wolkenbügel* prevalgono spiccatamente le tensioni di ambedue le direzionalità – orizzontale e verticale.

Si è mai chiesto il costruttore cosa sia una stazione? Evidentemente no. Ha forse capito che la stazione è una porta, una galleria, il pulsare nervoso del fremito, il respiro della città, una vena viva, un cuore palpitante?

Espressi a dodici ruoti vi si riversano come meteore, ansimando si riversano nella laringe della gola di cemento armato, altri si lanciano fuori dalla gola della città portando con sé una moltitudine di persone che, come i vibrioni, si agitano nell'organismo della stazione e dei vagoni.

Fischi, strepito, gemito di locomotive, respiro pesante e fiero, sbuffa come un vulcano il vapore della locomotiva, disperdendo la propria leggerezza fra i tetti elastici della volta, le rotaie del semaforo, suoni, segnali, cataste di valigie, facchini, tutto ciò è legato al movimento, che accelera il tempo, e le infuriate lancette dell'orologio irritato dalla lenta partenza delle locomotive e dei treni che distribuiscono i movimenti ai loro corpi.

La stazione è un vulcano di vita, non ha posto per la quiete.

E questa fonte ribollente di rapide è ricoperta dai tetti di vecchi monasteri.

Il ferro, il cemento, il cemento, l'elettricità sono oltraggiati, come una fanciulla dall'amore di un vecchio. [...]

Le avanguardie delle distruzioni rivoluzionarie avanzano in tutta la grandezza del mondo, la vita si libera dalla vecchia muffa e sulle piazze dei campi rivoluzionari devono alzarsi costruzioni corrispondenti.

Noi siamo il punto culminante della corsa moderna, l'impero delle macchine, dei motori, il loro funzionamento sulla terra e nello spazio.

Noi ci liberiamo dalle catene della terra, di giorno in giorno i nostri motori avanzano negli abissi dello spazio, siamo lo slancio e tutto ciò che esiste sulla terra deve essere costruito a forma di slancio. Abbasso le cupole, le volte celesti che sbarrano la strada al vapore impetuoso; la via cuneiforme fende il petto dello spazio. Possa da oggi ogni creazione creare la forma di ciò che si allontana.

Guglie elevate, case volanti, ci si prepari al volo.

I chirurghi devono estrarre dal nostro corpo le schegge delle rovine greche. Il nostro nuovo architetto sarà colui che rifiuterà la Grecia e Roma e con talento nuovo e potente parlerà il nuovo linguaggio dell'architettura.

Le città devastate aspettano i vostri miracoli, le vostre nuove idee. Ma per l'amor di Dio non portate le copertine di vecchie bibbie e antichi testamenti.

E noi pittori dobbiamo prendere le difese delle nuove costruzioni e per ora rinchiudere o addirittura far saltare l'istituto dei vecchi architetti, bruciare nei crematori i resti dei greci per incitare al nuovo, perché sia pura immagine dell'oggi forgiata a nuovo.⁵³



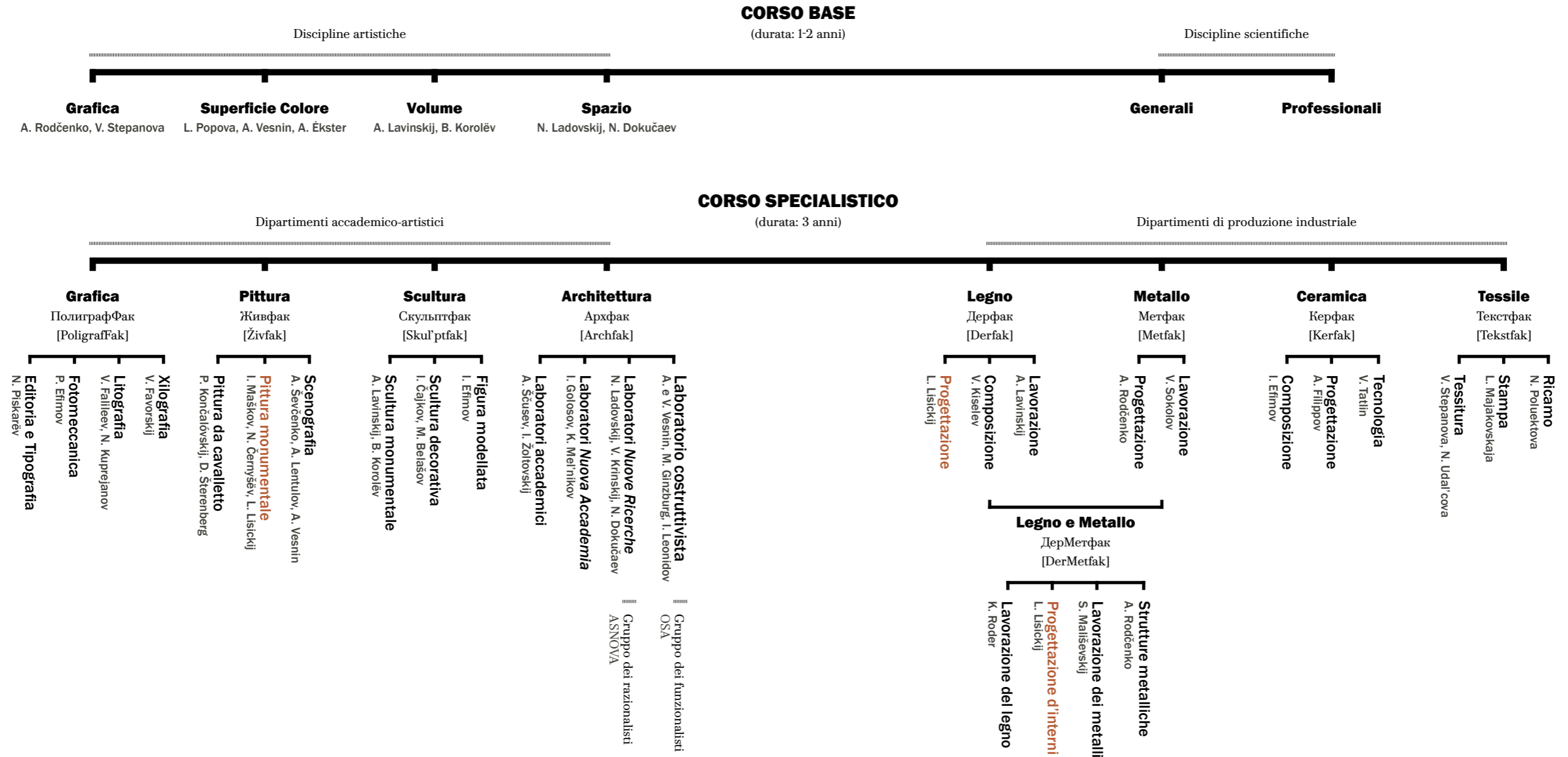
Lo spazio costruttivista

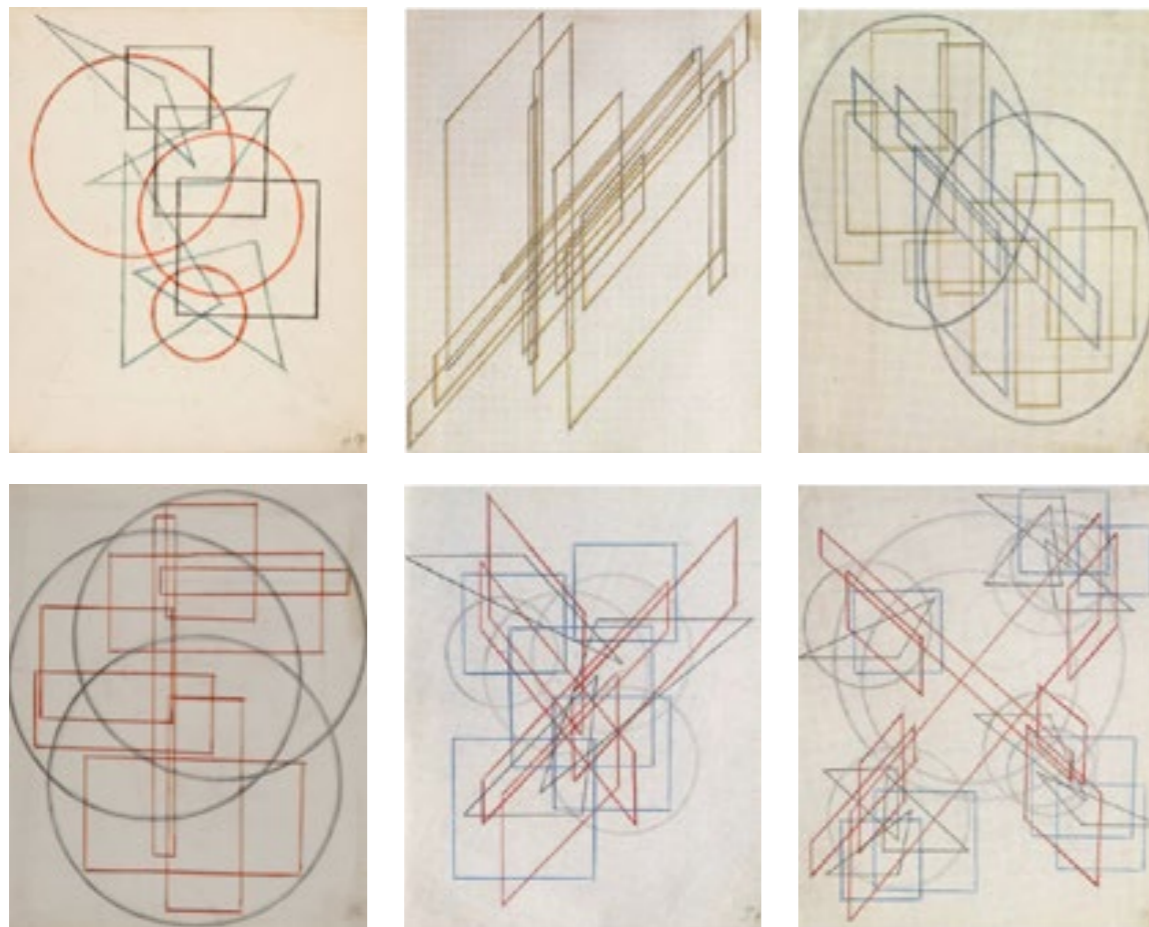
All'inizio del 1921 Lisickij si trasferisce a Mosca, dove per circa un anno insegna *Pittura monumentale* alla facoltà di Pittura [*ZivFak*] del corso specialistico del VChUTEMAS.⁵⁴ Qualche anno più tardi – nel 1925 – su espresso invito di Ladovskij, Lisickij ritorna al VChUTEMAS per insegnare *Progettazione* nella facoltà di lavorazione del Legno [*DerFak*] – a partire dal 1926, unificata alla facoltà di lavorazione del Metallo [*MetFak*] nella facoltà di lavorazione del Legno e del Metallo [*DerMetFak*]⁵⁵ – dove eredita l'impronta costruttivista di Rodčenko, capofila del dipartimento dei metalli. Durante il soggiorno moscovita, Lisickij entra in contatto con diversi esponenti delle avanguardie russe, tra cui Rodčenko, Ladovskij e Popova: qui assiste alle prime sperimentazioni costruttiviste e partecipa alle iniziative culturali promosse da gruppi e associazioni artistiche. «La complessità del movimento costruttivista non si arresta ai contributi di Rodčenko, Ladovskij o Krinskij, ma si articola e si arricchisce lungo il percorso dell'apporto di altri artisti e architetti, in una sfera di influenze che da Tatlin, il santo del *komfuturismo*, va fino a quella di Malevič, il padre del *suprematismo*. Ed è proprio Lisickij, coadiutore di Malevič a Vitebsk, a recuperare il suprematismo alle istanze progettuali, indicandolo come sbocco architettonico-spaziale per il costruttivismo».⁵⁶ Nell'autunno del 1920, a Mosca, nasce l'INChUK⁵⁷ – *Istituto di Cultura Artistica* – un'organizzazione cui aderiscono pittori, architetti, scultori, grafici, storici dell'arte e, l'anno seguente, lo stesso Lisickij. L'istituto organizza dibattiti e mostre con lo scopo di indagare il rapporto fra *costruzione* e *composizione*. Tra le sperimentazioni formali del VChUTEMAS e i dibattiti dell'INChUK, Mosca si configura come uno dei principali centri di ricerca artistica, nonché teorica, della nuova cultura sovietica: la città diventa campo fertile di intersezioni tra arte, architettura e produzione industriale. In particolare, all'interno del VChUTEMAS si sviluppano diverse ricerche estetiche tramite lo studio – propedeutico – dei mezzi compositivi, come spiega Vesnin: la didattica della scuola pone in primo piano lo studio degli *elementi di base della plasticità* – materiale, colore, linea, piano, trama.⁵⁸ Se, da un lato, il gruppo suprematista UNOVIS si occupa del rapporto tra *materiale* e *superficie*, dall'altro, il gruppo costruttivista OBMOChU⁵⁹ – *Società dei Giovani Artisti* – lavora sulla relazione tra *materiale* e *spazio*. In tale contesto, l'ampia circolazione di Lisickij gli consente di esperire più prospettive artistiche, nonché metodologie didattiche, che indagano nuovi linguaggi. Lisickij elabora una sintesi – teorica e operativa – dei principi suprematisti e costruttivisti che prefigura la genesi del *Wolkenbügel*.

nella pagina a fianco
Catalogo dei lavori della facoltà di Architettura del VChUTEMAS, 1920-27 (Novickij, Dokučaev, 1927). Copertina di Lisickij.

nelle pagine seguenti
VChUTEMAS-VChUTEIN: Struttura didattica, eda.
L'elaborato mostra la divisione in due sezioni, corso base e specialistico, con relative facoltà e insegnamenti. Lo schema riporta i nomi dei principali docenti (*in grigio*) ed evidenzia i corsi tenuti da Lisickij (*in rosso*): (1921) Facoltà di Pittura, corso di *Pittura monumentale*; (1925-30) Facoltà di lavorazione del Legno, poi DerMetFak, corso di *Progettazione degli interni*. L'elaborato riprende uno schema di Maurizio Meriggi, pubblicato in *Moisej Ja. Ginzburg, architetto e teorico costruttivista e il suo insegnamento al VChUTEMAS-VChUTEIN* (Meriggi 2024), in cui l'autore sintetizza graficamente l'organizzazione del VChUTEMAS descritta in *Il costruttivismo* (Quilici, 1991).

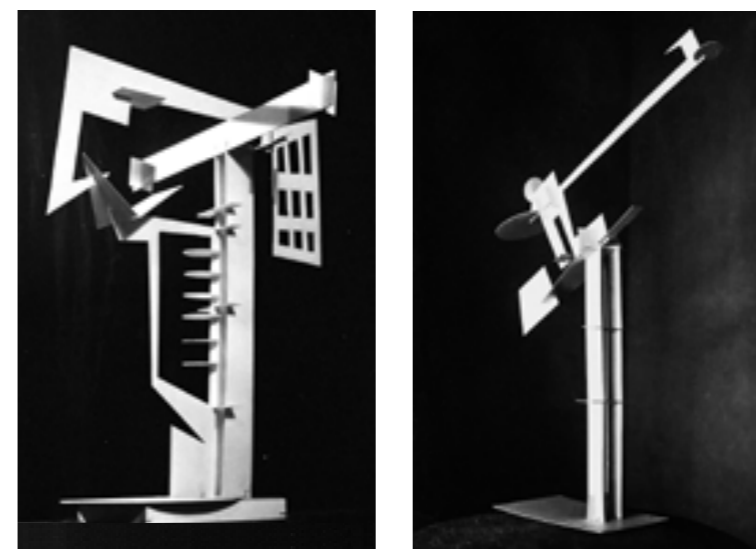
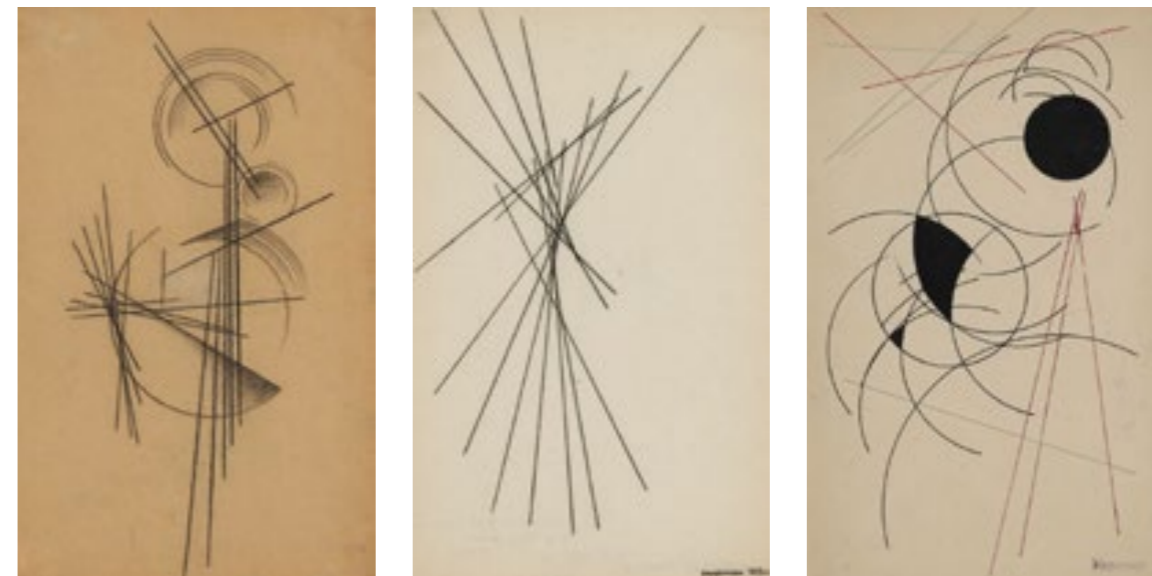
VChUTEMAS (1920-27) - VChUTEIN (1927-30)





Anastasija Achtyrko, *Composizioni*, 1921. Esercizi del corso base di Rodčenko al VChUTEMAS di *Costruzione grafica sul piano*. Estratti da *Avant-garde as method. Vkhutemas and the pedagogy of space. 1920-1930* (Bokov, 2020).

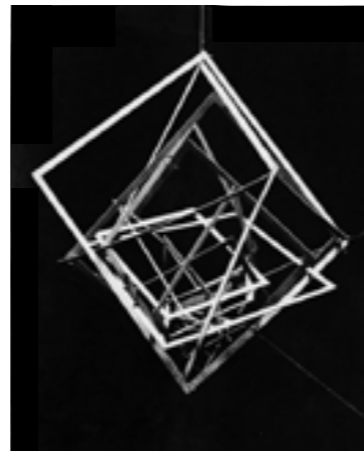
Tra il 1918 e il 1921 Rodčenko⁶⁰ studia il rapporto tra *materiale* e *spazio* attraverso l'elaborazione di tre serie di *costruzioni spaziali*. Ogni serie si occupa di indagare la forma e lo spazio che questa genera. In relazione al progetto del *Wolkenbügel*, le *costruzioni spaziali* risultano particolarmente interessanti per due aspetti: da un lato, evidenziano il breve periodo di permanenza simultanea al VChUTEMAS dei due autori, dall'altro, condividono il principio compositivo della variazione di elementi geometrici semplici per l'articolazione di spazi complessi. Rodčenko implementa tale approccio nella metodologia didattica: la costruzione grafica assume i caratteri di un sistema compositivo. Rodčenko sviluppa un ciclo di esercizi, dalla progressiva difficoltà compositiva, per gli studenti del VChUTEMAS, dove insegna *Costruzione grafica sul piano* nell'ambito del corso base. Il primo esercizio si occupa della costruzione di una composizione lineare, tramite l'uso di forme geometriche semplici – rettangolo, quadrato, cerchio, triangolo. Le forme si orientano lungo i propri assi principali – verticale, orizzontale o trasversale



Aleksandr Rodčenko, *Composizioni* (Serie *Linizm*), 1919-20, GTG (*sopra*). *da sinistra a destra*
Composizione, 1919, grafite/carta, 34,7×22,1 cm;
Composizione, 1920, grafite/carta, 34,6×21,9 cm;
Composizione, 1920, china e grafite/carta, 32,5×20,2 cm.

Aleksandr Rodčenko, *Costruzioni spaziali: sculture bianche* (Serie I), 1918 (*a lato*). *da sinistra a destra*
Costruzione n. 5;
Costruzione n. 6.
 Estratti da *Kino-Fot* n. 5, 1922;
Zenit n. 17-18, 1922.

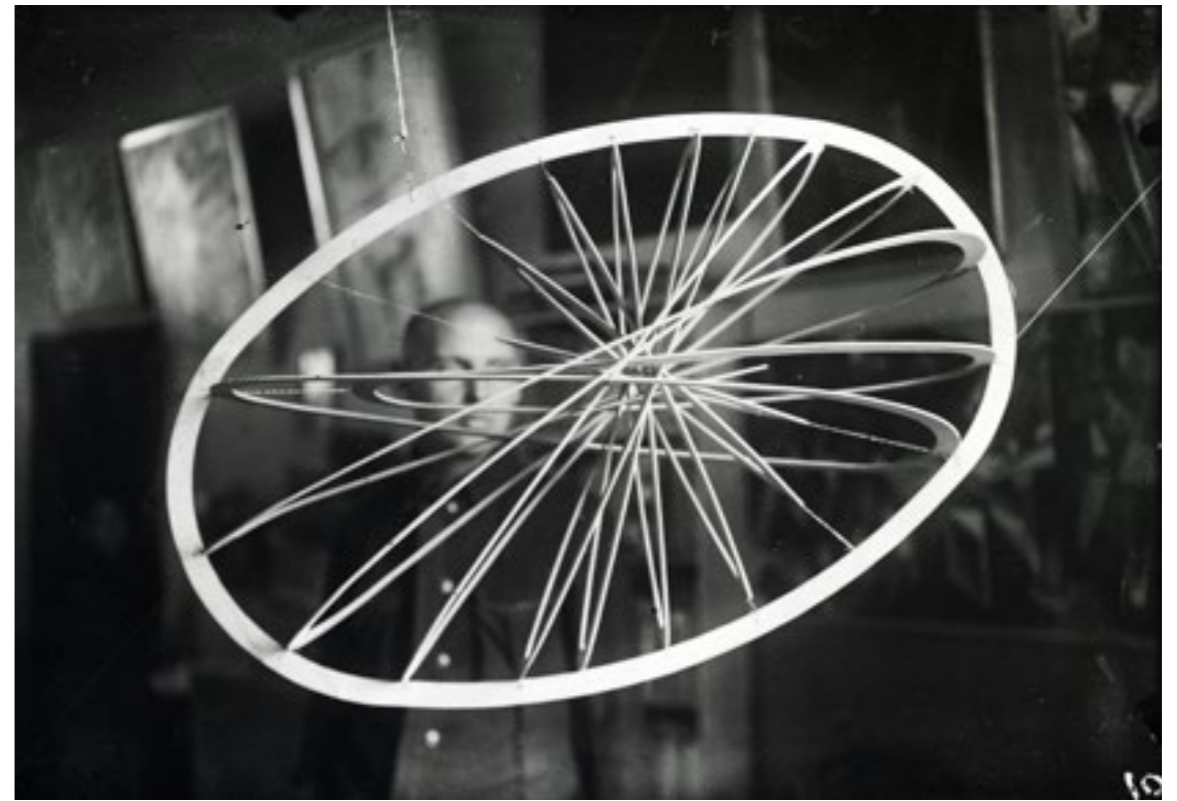
– e vengono disposte liberamente nel piano pittorico. La composizione è subordinata alla scelta dell'asse di riferimento e all'intersezione reciproca degli elementi geometrici. Per rendere l'esercizio più complesso, Rodčenko suggerisce di raddoppiare alcuni elementi. Il secondo esercizio riguarda la risoluzione dei problemi compositivi. In questo secondo caso cambia la configurazione del piano pittorico: il rettangolo contenente le forme diventa romboidale, circolare, ellittico o triangolare e, alle figure geometriche della composizione, si aggiungono le linee, rette o spezzate, inscritte nelle forme o nei piani pittorici. Il terzo esercizio indaga il tema della profondità spaziale. La



Aleksandr Rodčenko,
Costruzioni spaziali secondo il principio delle forme equivalenti (Serie II), 1920-21.
da sinistra a destra
Cerchio, *Costruzione n. 9*;
Esagono, *Costruzione n. 10*;
Quadrato, *Costruzione n. 11*.
Estratti da *Kino-Fot* n. 2-4, 1922.

profondità della costruzione si evince in tre modi: dall'uso del colore – che differenzia i contorni degli elementi, conferendogli una gerarchia cromatica – dalla costruzione assonometrica – che interseca piani ed elementi geometrici, secondo una precisa sequenza tridimensionale – oppure dalla combinazione dei due sistemi.⁶¹ In questo modo, l'uso del colore e lo spessore del tratto definiscono la relazione spaziale tra elementi geometrici sovrapposti, sia se rappresentati con le linee di intersezione, sia se rappresentati senza. Anche in questo caso è possibile complicare l'esercizio, infatti, l'intersezione di due piani pittorici genera nuove interazioni spaziali delle costruzioni piane che, a loro volta, configurano una nuova composizione.⁶²

Le *costruzioni spaziali* di Rodčenko si caratterizzano, da un lato, per la progressiva tensione dinamica, dall'altro, per la notevole complessità visiva. Tuttavia, nonostante l'elevata articolazione formale, il processo ideativo di tali costruzioni si fonda su una logica compositiva semplice, facilmente deducibile, basata sulle leggi geometriche più elementari. La complessità visiva che ne deriva si articola nelle configurazioni che, a loro volta, si moltiplicano in varianti sempre nuove, tramite schemi compositivi caratterizzati dall'equilibrio della costruzione di piani solidi. Le sperimentazioni di Rodčenko illustrano le proprietà combinatorie delle forme, attraverso semplici regole di costruzione e ripetizione. Infatti, l'autore ottiene una notevole varietà di costruzioni complesse tramite l'iterazione di forme elementari. In virtù dell'estrema replicabilità dell'esercizio – idealmente – tali costruzioni possono ripetersi infinite volte e, applicando tale principio all'architettura, diventa altresì possibile ottenere illimitati tipi e funzioni. In particolare, nella seconda serie di *costruzioni spaziali*, a partire da elementi geometrici semplici – come cerchio esagono, quadrato ed ellisse – Rodčenko dimostra, tramite il principio delle forme equivalenti, come ottenere una serie di costruzioni complesse.⁶³ Una volta stabilito

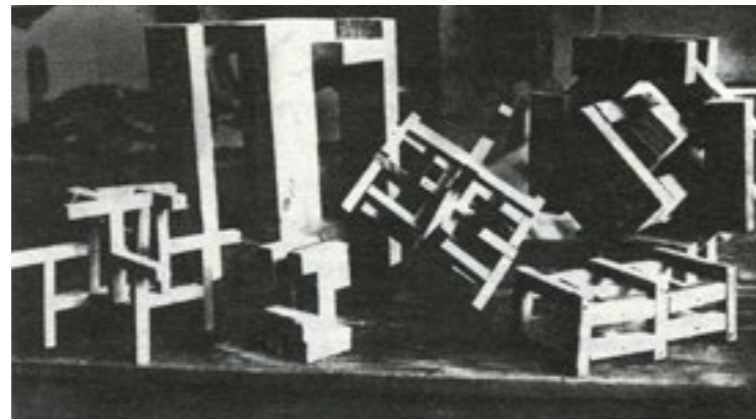


il procedimento compositivo, la realizzazione è elementare: consiste nel tagliare diverse forme concentriche della stessa figura geometrica da un pannello di legno, al fine di ottenere una forma tridimensionale, interamente pervasa dallo spazio, grazie alla rotazione degli elementi concentrici sui diversi assi di rotazione. Dopo aver posizionato gli elementi concentrici, il filo di ferro arresta la configurazione definitiva della composizione, il cui dinamismo viene ulteriormente accentuato dalla sospensione. Con un procedimento analogo, nella terza serie di *costruzioni spaziali*, Rodčenko individua alcuni elementi standard, dal carattere fortemente architettonico, al fine di ottenere configurazioni inedite tramite iterazione degli elementi. Le opere dell'ultima serie presentano gli elementi costruttivi propri dell'architettura e richiamano avveniristicamente gli oggetti delle costruzioni moderne. Queste sperimentazioni di Rodčenko, a differenza delle opere suprematiste di Malevič, si presentano come l'esternazione concreta di metodi razionali. Nel 1921, a Mosca, Rodčenko espone alcune *costruzioni spaziali* della seconda serie durante la seconda mostra primaverile del gruppo OBMOChU, cui partecipano Ioganson, Medunckij e i fratelli Stenberg con *costruzioni* altrettanto complesse. L'allestimento della mostra si presenta come un laboratorio di

Aleksandr Rodčenko, *Ellisse*, *Costruzione n. 12* (Serie II), 1920, gelatina ai sali d'argento/carta, 16,3×23,5 cm, MNG.

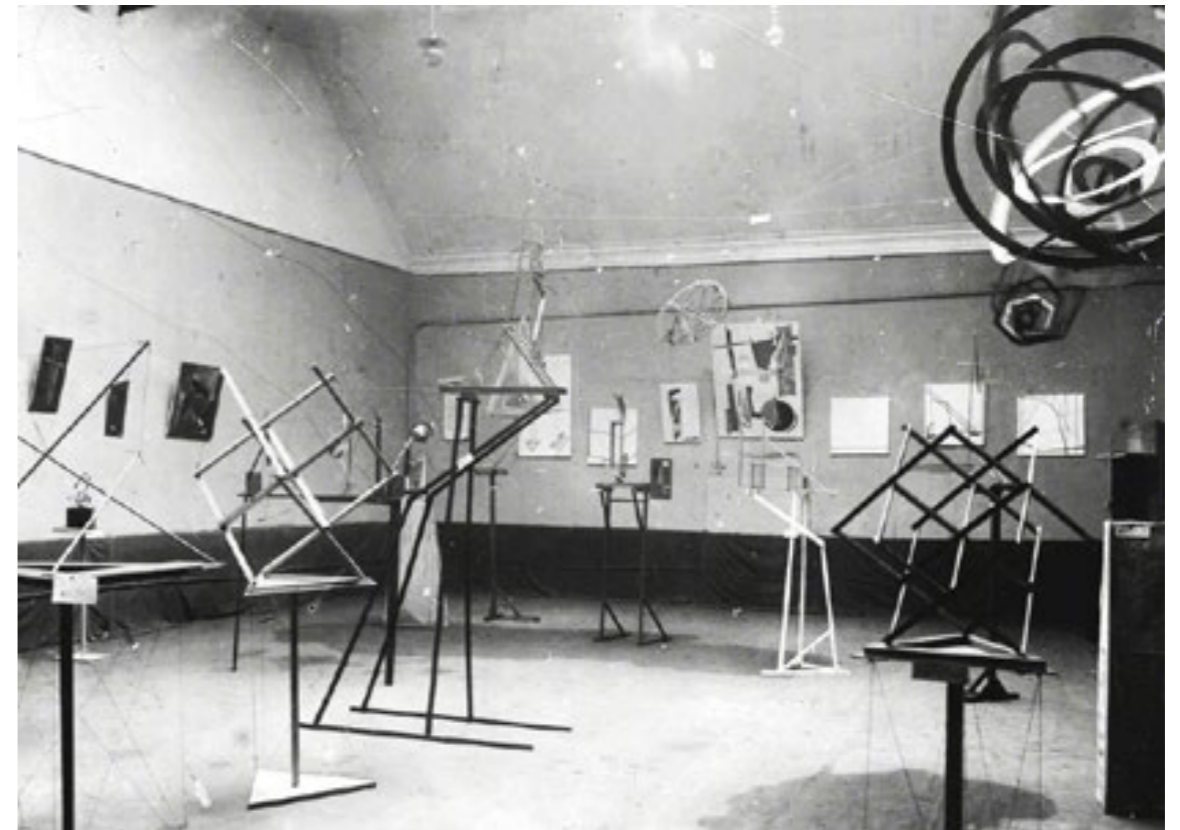


Aleksandr Rodčenko,
*Costruzioni spaziali a partire da
 elementi standard* (Serie III), 1921.
 da sinistra a destra
Costruzione n. 9;
*Vista d'insieme della terza serie di
 costruzioni spaziali.*
 Fotografie di Rodčenko, 1924,
 MAMM.



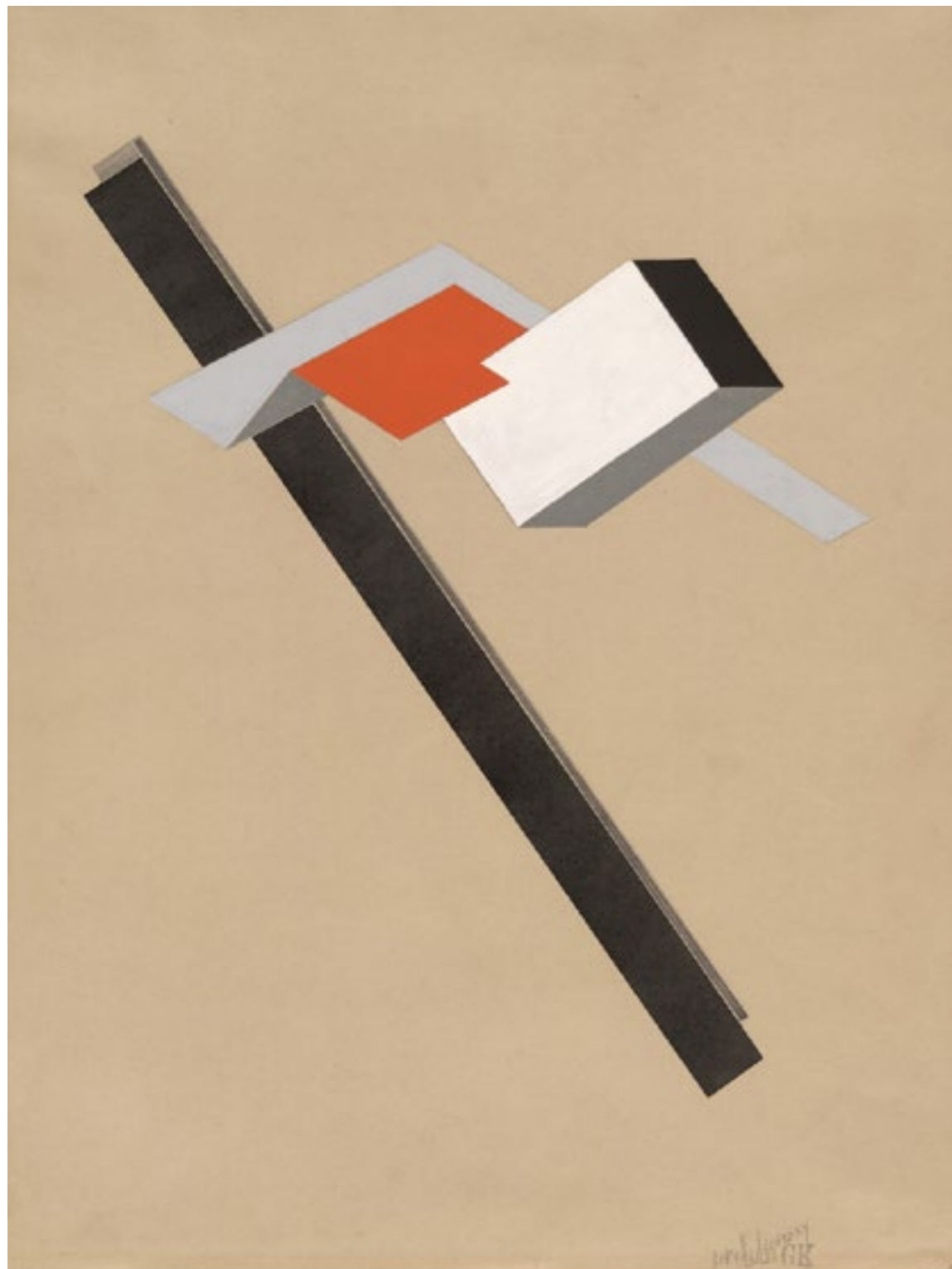
oggetti, non necessariamente compiuti, il cui intento è quello di evidenziare la genesi formale delle opere, traducendo il *processo compositivo* in *processo costruttivo*. Se, da un lato, Rodčenko espone la trasposizione tridimensionale di forme bidimensionali elementari, dall'altro, i fratelli Stenberg presentano cavi d'acciaio e costruzioni reticolari come risultato dell'estrema sintesi della costruzione: la struttura. Ioganson adotta un procedimento analogo di sottrazione: il linguaggio costruttivo delle opere è dato dall'interazione di poche linee dinamiche. Le *costruzioni* di Ioganson si fondano sulla tensione lineare di strutture filiformi in costante – ma apparentemente precario – equilibrio. Infine, Medunecij, tramite l'impiego di leghe metalliche opportunamente lavorate, evidenzia i contrasti formali di elementi sospesi, piegati e intersecati.

Le tracce storiche non registrano una correlazione diretta tra il progetto del *Wolkenbügel* e le *costruzioni spaziali* del gruppo OBMOChU: l'unico dato certo è la presenza simultanea degli autori all'interno del medesimo circolo didattico e culturale – VChUTEMAS e INChUK. Ciononostante, il progetto di Lisickij evidenzia il recupero di alcune istanze dell'esperienza costruttivista: analogamente alla terza serie di *costruzioni spaziali a partire da elementi standard* di Rodčenko, il *Wolkenbügel* si compone di elementi geometrici semplici che si articolano, tramite iterazione, in una costruzione spazialmente complessa. Inoltre, l'interesse di Lisickij per il sistema costruttivo del WB1 – che si riscontra ampiamente nel contributo progettuale di Roth – richiama l'esplicitazione del *processo compositivo* nel *processo costruttivo* della mostra del gruppo OBMOChU. Similmente, il sistema costruttivo del WB2 sperimenta il tema della tensione strutturale, secondo il principio di tensesgrità delle *costruzioni* di Ioganson. Tale prospettiva riflette la propensione di Lisickij ad assimilare influenze eterogenee, coerentemente con la metodologia costruttivista, in cui la contaminazione tra linguaggi, discipline e materiali rappresenta una parte del processo ideativo.



Tutto è esperimento. [...] *La forza della creazione pittorica (come probabilmente di ogni altra) consiste nella sua capacità di impadronirsi sempre di nuove e nuove possibilità di espressione. [...]* Invece la pittura torna indietro. Come la vita, essa avanza incessantemente e il suo apparente ritorno non è altro che un movimento a spirale, che si allarga verso il futuro. La forma della pittura si muove, e ogni volta si lancia sempre più in avanti. Così anche la composizione, cioè l'elaborazione della forma, deve avanzare secondo un processo parallelo a quello della forma stessa. E ciò vale anche se la realizzazione della forma viene compiuta utilizzando nuovi strumenti della tecnica moderna, senza contentarsi del semplice pennello. [...] *La tradizione è il banco di prova per l'innovatore e per l'inventore... Il timore di oltrepassare quanto è stato consacrato dai secoli indubbiamente ostacola l'artista nel suo progresso... L'arte del futuro non servirà ad abbellire appartamenti per famiglie. Sarà necessariamente l'arte dei grattacieli di quarantotto piani, si adeguerà a ponti grandiosi, al telegrafo senza fili, all'aeronautica, ai sottomarini.*⁶⁴

Il mostra primaverile del gruppo OBMOChU, Mosca, maggio-giugno 1921. Partecipano alla mostra: Karl Ioganson, Konstantin Medunecij, Aleksandr Rodčenko, Vladimir e Georgij Stenberg. Estratto da *Ėgység* n. 2, 1922.



Ovest

Proun chiamiamo noi la stazione sulla via costruttiva della nuova configurazione, la quale sorge sulla terra concimata dai cadaveri dei dipinti e dei loro artisti. Il dipinto è crollato insieme alla chiesa e al suo dio, a cui serviva da proclama, insieme al palazzo e al suo re, a cui serviva per contornare il trono, insieme al sofà e al suo filisteo, per cui era icona di beatitudine. Come il dipinto: così anche il suo artista.

L. LISICKIJ, *PROUN*, in "De Stijl" n. 5:6, 1922.

Esperienza europea

Sul finire del 1921 Lisickij si trasferisce a Berlino, uno dei principali centri culturali dell'avanguardia europea del dopoguerra. Favorito dalla conoscenza della lingua tedesca, parte con il preciso incarico – affidatogli da Lunačarskij, direttore del Narkompros – di promuovere la cultura artistica sovietica in Germania. Durante il 1922 Lisickij soggiorna a Berlino, dove nello stesso periodo si trovano diversi altri artisti sovietici, tra cui Erenburg, Kozincova, Pevsner, Gabo, Majakovskij, Brik, Šklovskij e Pasternak.⁶⁵ La parentesi berlinese rappresenta un frangente ricco di incontri e collaborazioni, dalla rivista *Vešč'*, edita con Erenburg, a *Dlja golosa*,⁶⁶ raccolta grafica delle poesie di Majakovskij pubblicata l'anno successivo. *Vešč'* – *Oggetto* – è la prima rivista di artisti sovietici pubblicata in Europa, edita prevalentemente in russo con contributi in tedesco e francese. La rivista ha il duplice compito di trasmettere l'opera artistica e letteraria russa nell'Europa occidentale e viceversa: è un ponte fra due culture. La composizione grafica rappresenta un incredibile esempio di avanguardia editoriale: Lisickij integra immagini e testi in un'unica sequenza dinamica che supera i modelli editoriali tradizionali. La struttura è definita da elementi architettonici – carattere, griglia, forma – che compongono le diverse configurazioni di ogni pagina. *Dlja golosa* è una rivoluzionaria opera letteraria che raccoglie tredici poesie di Majakovskij e altrettante composizioni tipografiche di Lisickij. Come suggerisce il titolo, *Per la voce* è un libro recitativo da declamare a voce alta, i cui testi sono brevi e incisivi.

Lazar' Lisickij, *Proun GK*, 1922-23 ca. gouache, grafite e china/carta, 65,6x50 cm, MoMA.

Lazar' Lisickij, Il'ja Erenburg, *Вещь / Gegenstand / Objet [Věšč']*, Berlino, 1922. Copertine di Lisickij.



La parola di *Dlja golosa* è militante: scuote gli animi e mobilita. Lisickij progetta un piccolo libro tascabile, in cui la scalettatura del margine laterale cataloga, in ordine progressivo, i titoli dei tredici componimenti di Majakovskij come una sorta di rubrica poetica. Questa scelta formale dimostra che Lisickij intende il libro come uno strumento pratico, di uso quotidiano, coerentemente con l'intento propagandistico majakovskiano. *Per la voce* è uno strumento teatrale da osservare, leggere, declamare e ascoltare, in cui ogni componimento poetico è accompagnato da una composizione tipografica. L'uso del colore, limitato al nero e al rosso, si alterna tra i segni delle composizioni geometriche e i caratteri privi di grazie. «*Per la voce*, infatti, illustra [...] i postulati formalistici del costruttivismo di cui Lisickij si dimostra il rappresentante più raffinato: è il contenuto a determinare la forma; il ritmo delle sequenze verbali è espresso con l'aiuto di una disposizione dinamica, regolata da un ritmo plastico corrispondente alla struttura del ritmo poetico. [...] Le sequenze visive si susseguono di pagina in pagina senza interruzione, poiché il libro è concepito in modo cinetico. Per la prima volta l'aspetto spaziale della parola [...] è sincronizzato con il valore sonoro, l'aspetto temporale.»⁶⁷ In quest'opera Lisickij adotta un nuovo linguaggio visivo che, se possibile, potenzia il contenuto dei testi di Majakovskij, ridefinendo il rapporto tra testo, voce e immagine in una sequenza *bioscopica*.⁶⁸

L'esperienza berlinese di Lisickij segna un momento decisivo nel processo di circolazione e contaminazione tra le avanguardie sovietiche ed europee: la capitale tedesca accoglie rifugiati e intellettuali russi in un fervente clima di sperimentazione artistica e ideologica, dove l'autore introduce ad *alta voce* le istanze radicali di suprematismo e costruttivismo. A Berlino Lisickij costruisce una salda rete di legami artistici internazionali e partecipa a diverse attività culturali e mostre: intrattiene



Vladimir Majakovskij, Lazar' Lisickij, *Dlja golosa*, Berlino, 1923. da sinistra a destra Sequenza della raccolta: esordio dei tredici testi di Majakovskij con le composizioni tipografiche di Lisickij.

Primo Congresso Internazionale degli Artisti Progressisti, Düsseldorf, maggio-giugno 1922, RDK.
da sinistra a destra
 Werner Gräff, Raoul Hausmann, Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Nelly van Doesburg, Federico De Pistoris,⁷ Lazar' Lisickij, Ruggero Vasari, Otto Freundlich,⁷ Hannah Höch, Franz Seiwert, Stanisław Kubicki.



rapporti con i maggiori esponenti di dadaismo e neoplasticismo; nel 1922 partecipa al Primo Congresso Internazionale degli Artisti Progressisti a Düsseldorf, tenutosi tra maggio e giugno; a settembre dello stesso anno i protagonisti delle avanguardie sovietiche ed europee si riuniscono a Weimar, al Congresso Internazionale di Costruttivisti e Dadaisti; il 15 ottobre si tiene l'inaugurazione della *Erste Russische Kunstausstellung*, la prima mostra d'arte russa, curata da Šterenberg con la collaborazione dello stesso Lisickij, cui partecipano, tra gli altri, Ekster, Ermolaeva, Gabo, Ioganson, Kandinskij, Klucis, Ladovskij, Lentulov, Lisickij, Malevič, Meduneckij, Pevsner, Popova, Rodčenko, Stenberg, Stepanova e Tatlin; in autunno van Doesburg pubblica la traduzione olandese del racconto illustrato, *Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata v 6-ti postrojkach*, su *De Stijl*,⁶⁹ con la collaborazione di Erenburg, oltre a *Vešč'*, Lisickij pubblica un intero numero dedicato all'arte russa sulla rivista, *Zenit*, di Micić; Lisickij visita Amsterdam in compagnia di van Doesburg, dove incontra Oud, van Esteren, Stam, Huszár e Vantongerloo; frequenta i caffè letterari berlinesi con Moholy-Nagy, Hausmann, Höch, Richter e Gräff; nel luglio del 1923 esce il primo numero della rivista di Richter, *G. Material zur elementaren Gestaltung*, curato da Lisickij e Gräff, con un saggio di Mies van der Rohe; nello stesso anno pubblica *Dlja golosa* con Majakovskij e inizia il sodalizio artistico con la Kestner-Gesellschaft di Hannover.⁷⁰ Questo breve resoconto restituisce parte dell'assiduo impegno e dell'attiva partecipazione di Lisickij alle iniziative europee. Tali esperienze si rivelano di cruciale importanza ai fini della circolazione dell'arte sovietica, nonché al consolidamento di una rete artistica internazionale

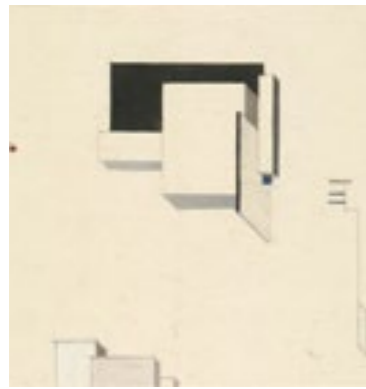


nella Berlino dei primi anni Venti. I legami che Lisickij instaura contribuiscono a definire i fondamenti di una ricerca – condivisa e transnazionale – sull'uso di nuovi linguaggi, dati dalla contaminazione di più ambiti e discipline artistiche. Parallelamente alle esperienze europee, Lisickij prosegue il lavoro – iniziato a Vitebsk nel 1919 – di ricerca formale tramite il *PROUN – Progetto per l'Affermazione del Nuovo*.⁷¹ Il *proun* rappresenta il personale tentativo dell'autore di trasportare il suprematismo bidimensionale di Malevič alla terza dimensione dell'architettura. La parola *proun* indica un sistema artistico che combina i postulati della geometria piana e solida in un inedito sistema di riferimento costruttivo. Il progetto del *Wolkenbügel*, tra le altre cose, rappresenta la traduzione architettonica delle premesse contenute nei *proun*. In particolare, la sovversione tipologica del grattacielo – il WB1 si sviluppa verticalmente per conquistare un piano orizzontale sospeso sopra lo spazio urbano – manifesta una logica spaziale affine ai *proun*, in cui lo spazio grafico si trasforma in spazio architettonico: le relazioni dinamiche ipotizzate sul piano pittorico si convertono in relazioni spaziali sul piano urbano. L'elevazione della massa architettonica del WB1 riflette il principio di rovesciamento degli elementi formali dagli assetti tradizionali, così come le figure suprematiste si emancipano dalla rappresentazione figurativa. *Proun* e *Wolkenbügel* evidenziano una continuità concettuale e operativa: a partire dal piano suprematista astratto, la ricerca di spazialità inattese attraversa la sperimentazione pittorica dei *proun* e approda a una formulazione architettonica compiuta che ridefinisce il rapporto tra *forma* e *spazio*: è il passaggio dal piano grafico della linea al piano della città.



Catalogo della mostra *Russische Kunstausstellung*, Berlino, 1922, SMA. Copertina di Lisickij.

a sinistra
 Congresso Internazionale di Costruttivisti e Dadaisti, Weimar, settembre 1922, SMA.
in prima fila da sinistra a destra
 Werner Gräff, Hans Richter, Tristan Tzara, Sophie Taeuber, Hans Arp;
in seconda fila
 Alexa Röhl, Nelly e Theo van Doesburg;
in terza fila
 Max Burchartz, Harry Scheibe, Hans Vogel, Karl Röhl;
in quarta fila,
 Lotte Burchartz, Lazar' Lisickij, Cornelis van Eesteren, Bernhard Sturtzkopf;
in quinta fila
 Lucia Moholy, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy.



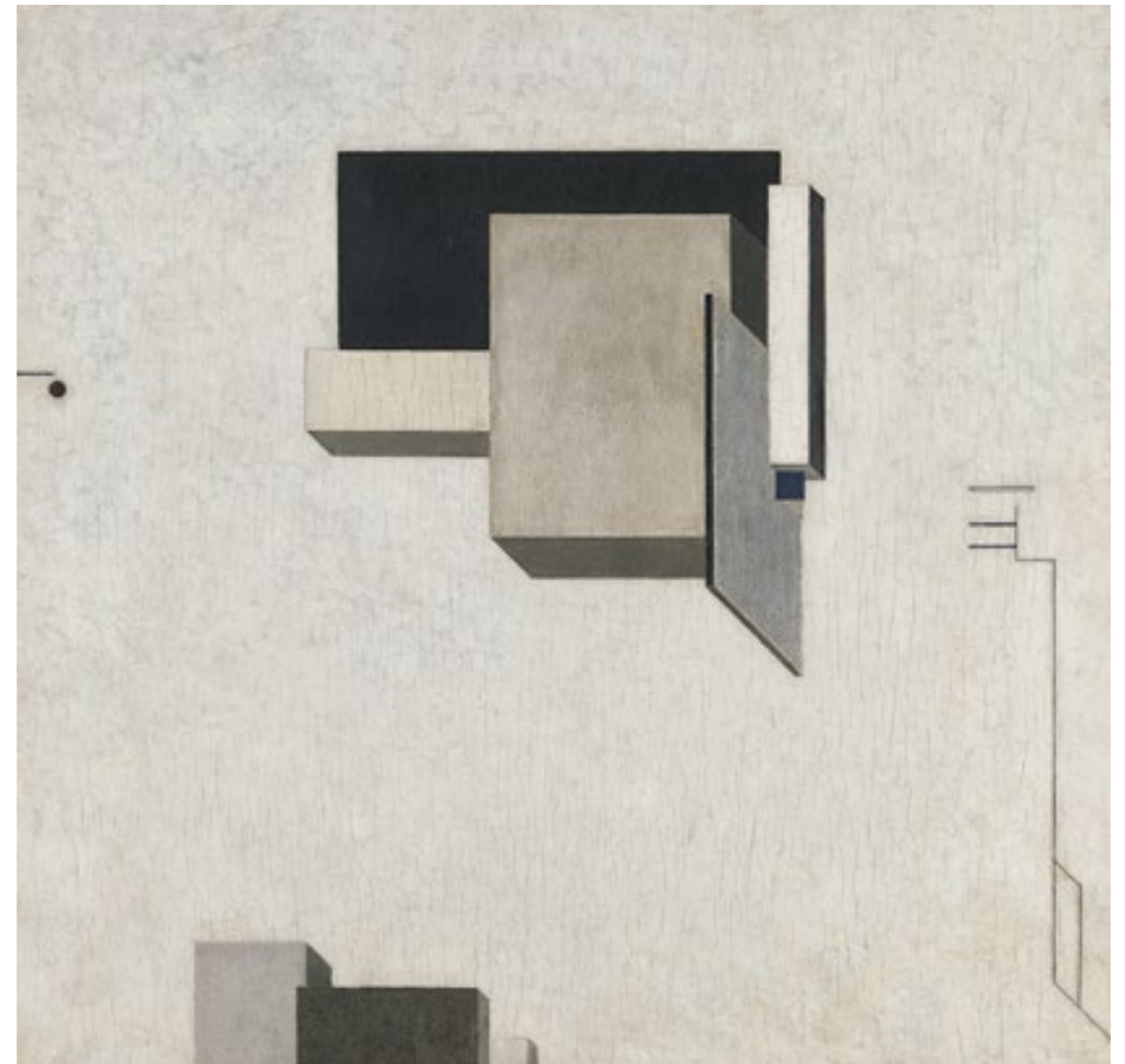
Lazar' Lisickij, *Proun 1C*, 1919, grafite, china e gouache/carta, 23,8x18,1 cm, GTG. Schizzo preparatorio.

Proun è la configurazione creativa (dominio dello spazio) per mezzo della costruzione economica del materiale mutato di valore. La via del proun non passa attraverso le limitatissime e disperse singole discipline scientifiche – il costruttore le centralizza tutte nella sua attività sperimentale. La configurazione al di fuori dello spazio = 0. La configurazione al di fuori del materiale = 0.

Configurazione	=	Massa
Materiale	=	Energia

Il materiale riceve forma attraverso la costruzione. Le esigenze attuali e l'economia di mezzi sono scambievolmente necessarie. Abbiamo esaminato i primi gradini dello spazio, limitato a due dimensioni, della nostra costruzione e abbiamo trovato che è altrettanto solido e resistente quanto la terra. Ma qui si costruisce come nello spazio tridimensionale, e perciò [...] si devono mettere a confronto le tensioni delle singole parti. Nel proun viene in luce in modo nuovo la sintesi delle risultanti delle singole forze. Vediamo che la superficie esterna del proun cessa di essere un dipinto, diviene una costruzione che si deve osservare girando da tutti i lati, guardarla da sopra, esaminarla da sotto. La conseguenza è che viene distrutto l'asse unico del dipinto, perpendicolare all'orizzonte. Girando ci avviamo nello spazio. Abbiamo messo in moto il proun e otteniamo così un maggior numero di cose in proiezione; noi vi stiamo in mezzo e le separiamo tra loro. [...] La costruzione e la scala della massa di segni caratterizzanti dà allo spazio una determinata tensione. [...]

Le configurazioni, con le quali il proun intraprende l'attacco contro lo spazio, sono costruite nel materiale e non nell'estetica. Tale materiale è nella prima fase il colore. Questo è assunto nel suo stato d'energia come il più puro stato della materia. Nelle ricche miniere del colore abbiamo preso quella vena che maggiormente è liberata dalle qualità soggettive. Nel suo completarsi il suprematismo si libera dall'individualismo dell'arancio, verde, blu e giunge al nero e al bianco. In questi vediamo la purezza della forza dell'energia. La forza dei contrasti o l'accordo di due gradi di nero, bianco o grigio, ci dà il conforto dell'accordo o del contrasto di due materiali tecnici, come per esempio alluminio e granito oppure calcestruzzo e ferro. Questa proporzionalità si estende nel corso ulteriore a tutti i settori dell'arte e della scienza. Il colore diviene un barometro del materiale, e ne risulta una lavorazione completamente nuova. In tal modo il proun crea attraverso una forma nuova nuovo materiale: se quella non può essere prodotta col ferro, questo dev'essere trasformato in acciaio-bessemer, o in acciaio al tungsteno, oppure in un tipo che oggi ancora non c'è.



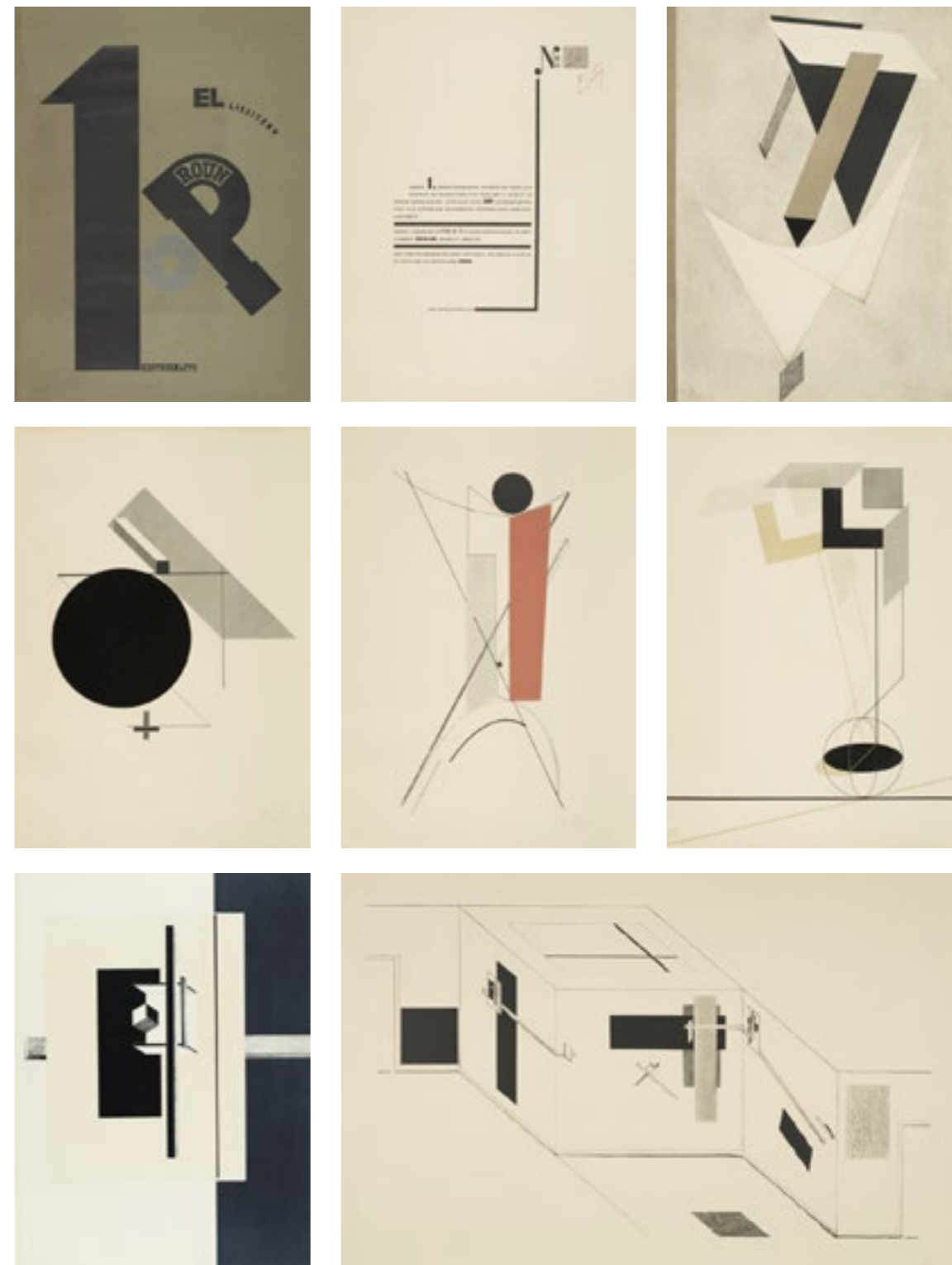
La forma materiale si muove nello spazio secondo assi determinati: attraverso le diagonali e spirali delle scale, nella verticale dell'ascensore, sull'orizzontale delle rotaie, in quello della linea retta o delle curve dell'aeroplano, la forma materiale dev'essere foggata in corrispondenza al suo moto nello spazio: questa è la costruzione. [...] Il dipinto è in sé un termine, completo in sé e conchiuso. Il proun si muove da una stazione all'altra. [...] Il proun introduce nella creazione il plurale, abbracciando ad ogni svolta una nuova collettività creativa. Il proun comincia dalla superficie, procede verso la costruzione di modelli spaziali e quindi verso la costruzione di tutti gli oggetti della vita comune.⁷²

Lazar' Lisickij, *Proun 1C* (casa fuori terra), 1919, olio/tavola, 68x68 cm, MNT. Il *Proun 1C* accompagna il saggio dell'autore pubblicato su *De Stijl* n. 5:6 del 1922. *Proun 1C* compare anche sulla cartolina della mostra, *El Lissitzky: Prounen, Aquarelle, Graphik, Theaterfiguren*, tenutasi presso la Kestner-Gesellschaft di Hannover nel gennaio del 1923.

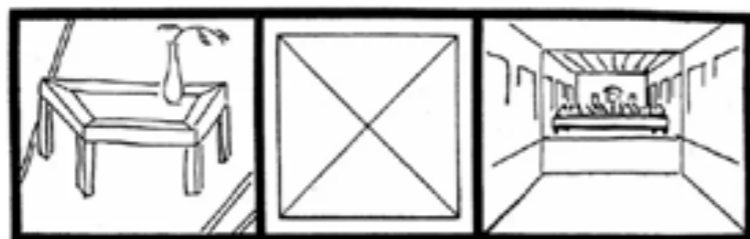
nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, 1° *Kestnermappe Proun*, Hannover, Leunis & Chapman, 1923.
da sinistra a destra
Sequenza della I cartella Kestner: copertina, frontespizio, litografie dei sei *proun*. Come riportato nel frontespizio, i *proun* sono stati eseguiti tra il 1919 e il 1923.

Simultaneità visiva: Cartelle Kestner e ProunenRaum

Nel 1923 Lisickij si dedica a tre opere strettamente correlate fra loro che ben sintetizzano le esperienze sovietiche ed europee: si tratta delle due cartelle di litografie prodotte per la Kestner-Gesellschaft – *Kestnermappe Proun* e *Figurinenmappe* – e del *ProunenRaum*, uno spazio espositivo interamente dedicato al *proun*, allestito presso la *Große Berliner Kunstausstellung*. Queste tre opere risultano di fondamentale importanza nella comprensione del pensiero artistico dell'autore, nonché dei principi teorici del *proun* che costituiscono le fondamenta sulle quali Lisickij getta le basi concettuali del *Wolkenbügel*. Le opere introducono una figura centrale nella vita professionale e personale dell'autore: Küppers,⁷³ compagna insostituibile negli anni di una produzione artistica senza tregua, nonché futura moglie. Küppers incontra Lisickij nell'ottobre del 1922, quando Schwitters accompagna alla galleria Kestner un gruppo di esponenti delle avanguardie, tra cui Arp, Theo e Nelly van Doesburg e lo stesso Lisickij. Küppers intuisce immediatamente il valore artistico dell'opera di Lisickij, tanto da proporre l'organizzazione di un'esposizione presso la galleria. Nel gennaio del 1923 la Kestner-Gesellschaft ospita la mostra *El Lissitzky: Prounen, Aquarelle, Graphik, Theaterfiguren*. Lisickij espone diversi *proun*, dai quali si evince la lezione suprematista. Se negli stessi anni Malevič sperimenta la composizione volumetrica di forme geometriche elementari per le abitazioni del futuro attraverso i *planit*, i *proun* di Lisickij rappresentano, a tutti gli effetti, nuovi modelli architettonici che saggiano inediti accostamenti geometrico-spaziali. «Sono proiezioni assonometriche di diverse forme geometriche senza una base d'appoggio che aspirano a navigare in uno spazio cosmico. Per Lisickij, come per tutti gli artisti di sinistra impegnati nel sistema progressista postrivoluzionario, la figura del pittore da cavalletto non ha più alcun senso perché l'artista deve invece essere il costruttore di un nuovo mondo di oggetti. Il *proun* cammina verso la costruzione dello spazio, lo articola attraverso gli elementi di tutte le dimensioni e costruisce una nuova multilaterale, ma organica forma della natura».⁷⁴ Lisickij concepisce il *proun* come una «stazione di transito dalla pittura all'architettura»⁷⁵ che getta le fondamenta di un edificio possibile. Infatti, alcuni elementi geometrici dei *proun*, dal carattere fortemente costruttivo, confluiscono direttamente nel progetto di architettura, come nel *Wolkenbügel*, oppure assumono configurazioni dal connotato tettonico, finanche nel nome, come i *proun 1A – ponte – 1C – casa fuori terra – 1E – città – 23 – arco*. Il 5 marzo 1923, ancora una volta su invito e suggerimento di Küppers, Lisickij tiene una conferenza, dal titolo *Nuova arte russa*,⁷⁶ per esplicitare

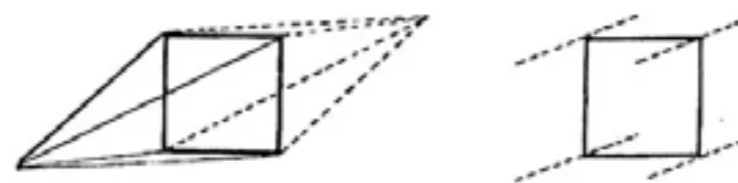


Lazar' Lisickij, *La piramide ottica*.
Dove si trova il vertice?
Davanti o dietro?
Prospettiva orientale e occidentale.
 Estratto da *K. und pangeometrie*,
 1925.



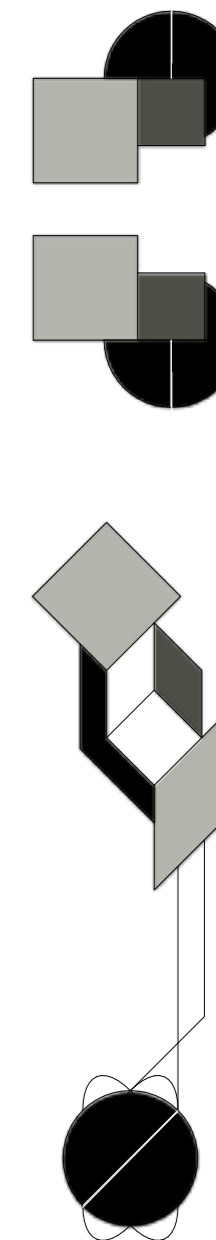
nella pagina a fianco
 Costruzione geometrica del
proun della quarta litografia della
Kestnermappe, dda.
 Ricostruzione planimetrica
 e assonometrica. Dalla sola
 rappresentazione assonometrica non
 è possibile evincere se il cubo sia
 proteso in avanti o indietro rispetto
 al piano dell'elemento ad *L*.
 Invece, con la rappresentazione
 planimetrica è possibile chiarire
 dove si colloca il cubo rispetto
 all'elemento ad *L*. A seconda del
 punto di vista – dal basso verso l'alto
 o dall'alto verso il basso – si ricava la
 medesima proiezione assonometrica,
 nonostante i piani degli elementi si
 collochino in differenti posizioni.

più chiaramente il pensiero che accompagna le sue opere, così fortemente legato alle nuove teorie artistiche elaborate in Russia. «A livello della *strumentazione di base* dell'architettura costruttivista, i *proun* rappresentano il possibile punto di contatto tra i *planit*, muti e impermeabili alle esigenze contingenti, e la verifica delle volumetrie in chiave funzionale: i *proun* si configurano così come un momento irrinunciabile al fine di tradurre, nell'ambito architettonico, l'idea in progetto». ⁷⁷ La mostra e la conferenza ottengono riscontri positivi, tanto che la Kestner-Gesellschaft commissiona a Lisickij la composizione di una cartella di litografie per i soci della galleria. La prima cartella Kestner – dedicata interamente ai *proun* – contiene sei litografie e viene stampata in tiratura limitata di cinquanta copie e pubblicata nella primavera del 1923. In tutte le composizioni della cartella, Lisickij manifesta una concezione audace dello spazio, in cui si evince l'ambiguità dell'orientamento spaziale. Infatti, l'uso della proiezione assonometrica consente una duplice lettura della geometria per estensione positiva o negativa. Sostanzialmente, il punto di vista dell'osservatore determina il sistema di riferimento spaziale. Tale processo definisce un nuovo paradigma visivo, in cui la spazialità non è inequivocabile perché presenta la simultaneità visiva di più punti di osservazione. Il principio spaziale che ne deriva non è altro che un richiamo alla teoria malevičana, in cui il punto di riferimento spaziale è dato dalla superficie del quadro (0): tutto ciò che sta al di là dello zero definisce lo spazio negativo (-); tutto ciò che sta al di qua dello zero definisce lo spazio positivo (+), o viceversa. ⁷⁸ La concezione suprematista tende a superare lo spazio planimetrico bidimensionale e lo spazio prospettico tridimensionale in favore di uno spazio *irrazionale* di infinita estensione. In molte rappresentazioni geometriche di Lisickij, così come nei *proun* della cartella, persiste questo tipo di reversibilità spaziale, infatti, non è mai possibile risolvere razionalmente le relazioni spaziali semplici, come quelle derivanti dai basilari concetti di sopra e sotto. In particolare, nella quarta litografia della *Kestnermappe* diversi elementi formano la matrice di un cubo in proiezione assonometrica, in cui il quadrato si alterna tra primo e secondo piano, a seconda della lettura della relazione con l'elemento ad *L*. Senza un preciso sistema di

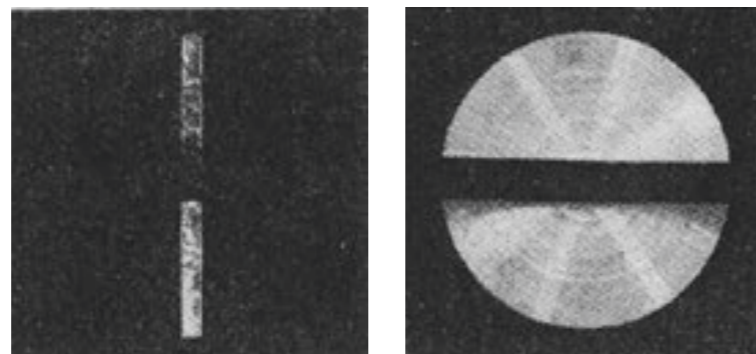


Lazar' Lisickij, *Prospettiva finita e prospettiva infinita della piramide ottica*. Estratto da *K. und pangeometrie*, 1925.

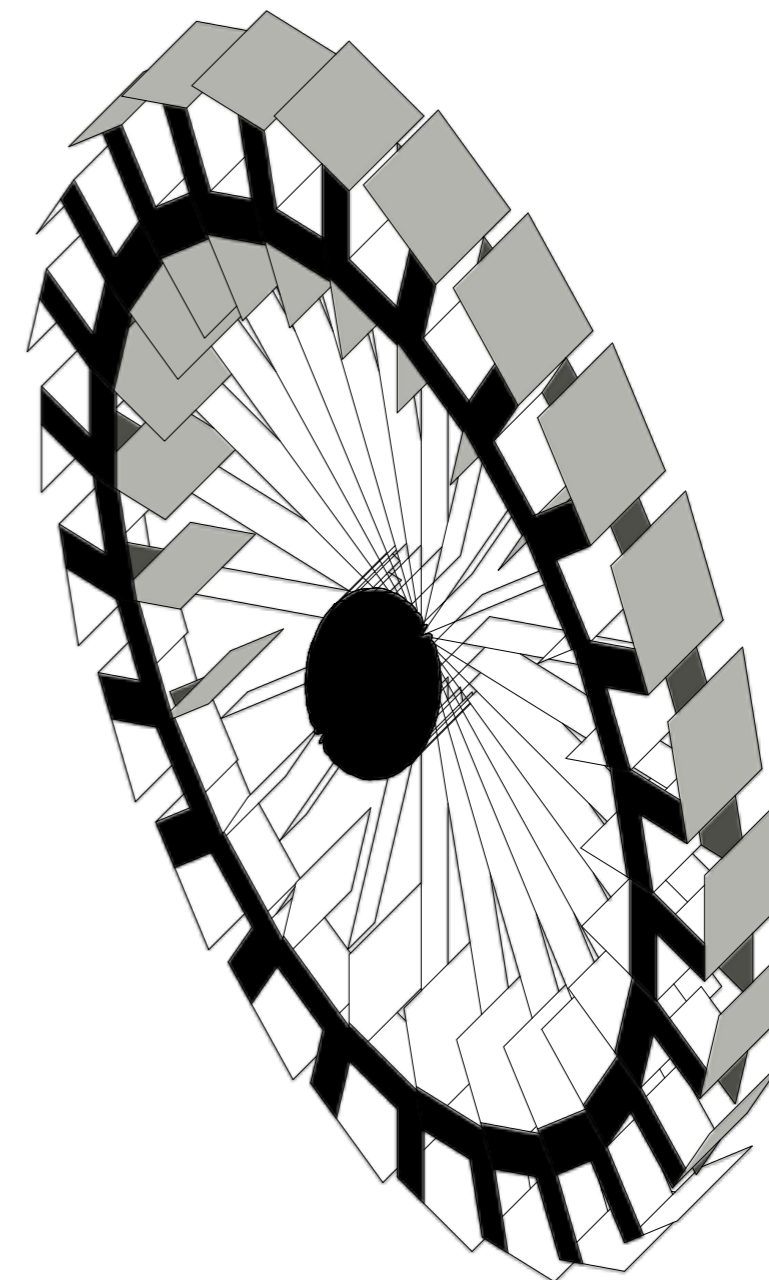
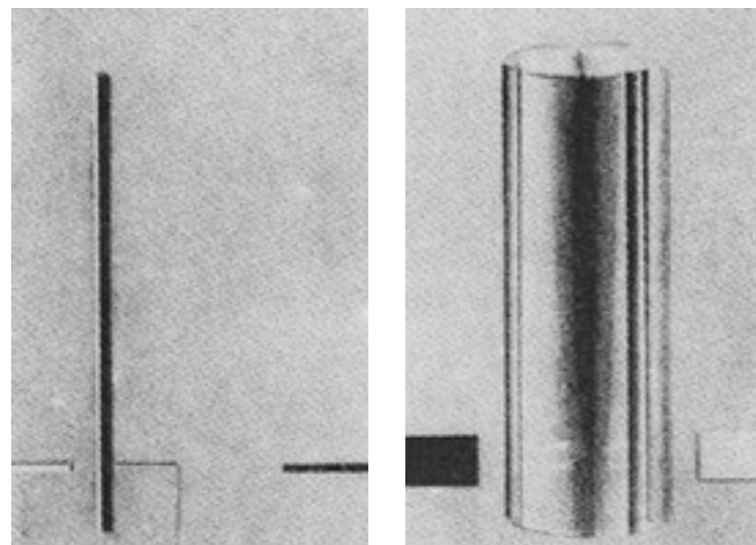
riferimento di coordinate spaziali, la lettura risulta ambivalente: il piano del quadrato – poi cubo – si colloca davanti o dietro il piano dell'elemento ad *L*? In altre parole, il quadrato si trova al di là o al di qua dello zero malevičano? Le soluzioni risultano ugualmente valide, in quanto si tratta di una figura ambivalente, al pari del cubo di Necker o della scala di Schröder: nella rappresentazione assonometrica, queste figure ammettono una doppia lettura percettiva. Tuttavia, se rappresentate planimetricamente, le figure non risultano più ambivalenti, ma appare chiaro che gli elementi geometrici assumono due diverse configurazioni, a seconda della lettura spaziale. Viceversa, passando dalla rappresentazione planimetrica a quella assonometrica, è possibile ottenere la medesima proiezione geometrica alterando il punto di vista. Quest'ultimo determina il sistema di riferimento spaziale: nel primo assetto planimetrico – con il quadrato in posizione avanzata rispetto all'elemento ad *L* – il punto di vista è posto dal basso verso l'alto; nella seconda configurazione – con il quadrato in posizione arretrata rispetto all'elemento ad *L* – il punto di vista è posto dall'alto verso il basso. Di conseguenza, la proiezione assonometrica risulta uno strumento fondamentale nella ricerca di questo tipo di ambiguità visiva, infatti, diviene uno dei metodi di rappresentazione privilegiati da Lisickij, così come da molti altri esponenti delle avanguardie, in quanto metodo di rappresentazione *perfetto*, il cui centro di proiezione è posto all'infinito. Lisickij adotta il principio di simultaneità visiva anche nel *Wolkenbügel*, ma lo declina in modo diverso: se nei *proun* il principio emerge come una percezione simultanea di più punti di vista che genera ambiguità spaziale, nel WB1 tale simultaneità restituisce una spazialità univoca. In particolare, il WB1 presenta un *sistema spaziale univoco* ⁷⁹ che Lisickij esprime attraverso lo *schema della forma a seconda della direzione*. Lo schema analizza e astrae graficamente la forma *univoca* assunta dal piano sopraelevato del WB1 in relazione alle visuali primarie di Mosca. Il *Wolkenbügel* sperimenta il principio di simultaneità visiva, mutuato dal linguaggio del cinema, tramite la sequenza dinamica delle direzioni primarie – *da sopra, da sotto, verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il bul'var e nella direzione opposta* ⁸⁰ – che riproduce il movimento – nel tempo – dell'osservatore nella città.



Lazar' Lisickij, *Superfici di rotazione immaginarie. Stato di quiete e stato di rotazione.* Estratto da *K. und pangeometrie* (Lisickij, 1925).



Lazar' Lisickij, *Corpi di rotazione immaginari. Stato di quiete e stato di rotazione.* Estratto da *K. und pangeometrie* (Lisickij, 1925).



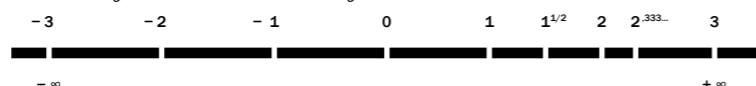
nella pagina a fianco
 Interpretazione spaziale del
proun della quarta litografia della
Kestnermappe, dda.
 La rappresentazione assonometrica
 esaspera lo stato di rotazione che
 Lisickij accenna nel *proun*.

La prospettiva ha limitato lo spazio, lo ha reso finito, circoscritto. [...]

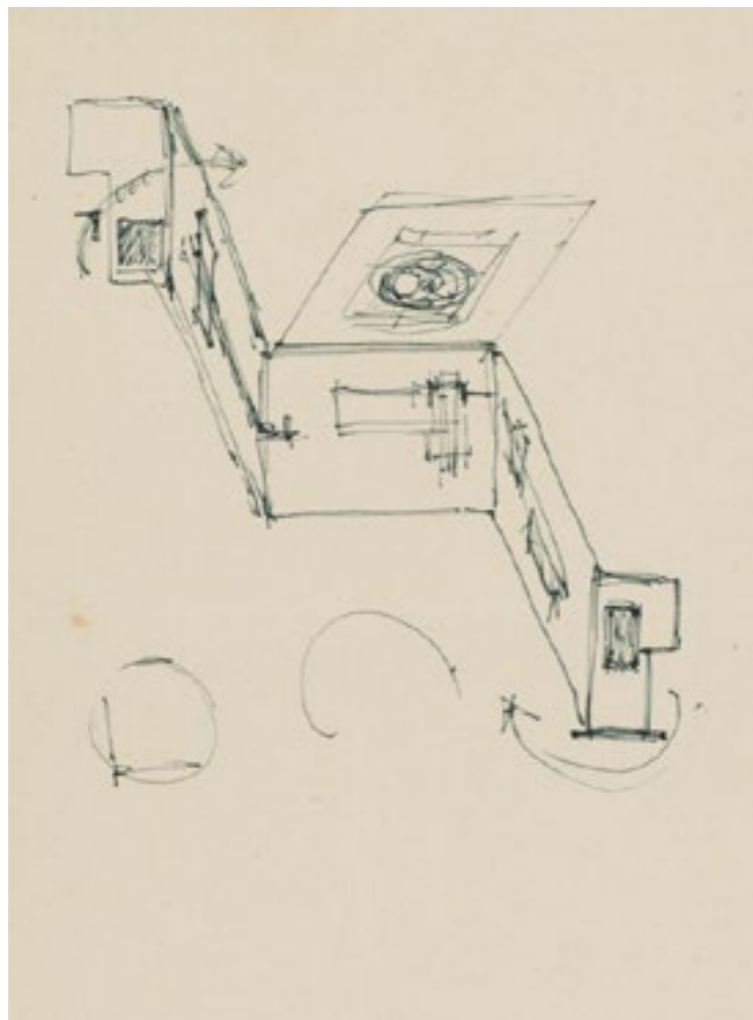
Il suprematismo ha spostato il vertice della piramide ottica finita della prospettiva nell'infinito.

Ha sfondato l'azzurro paralume del cielo. Per il colore dello spazio non ha preso il singolo raggio azzurro dello spettro, ma tutta l'unità: il bianco.

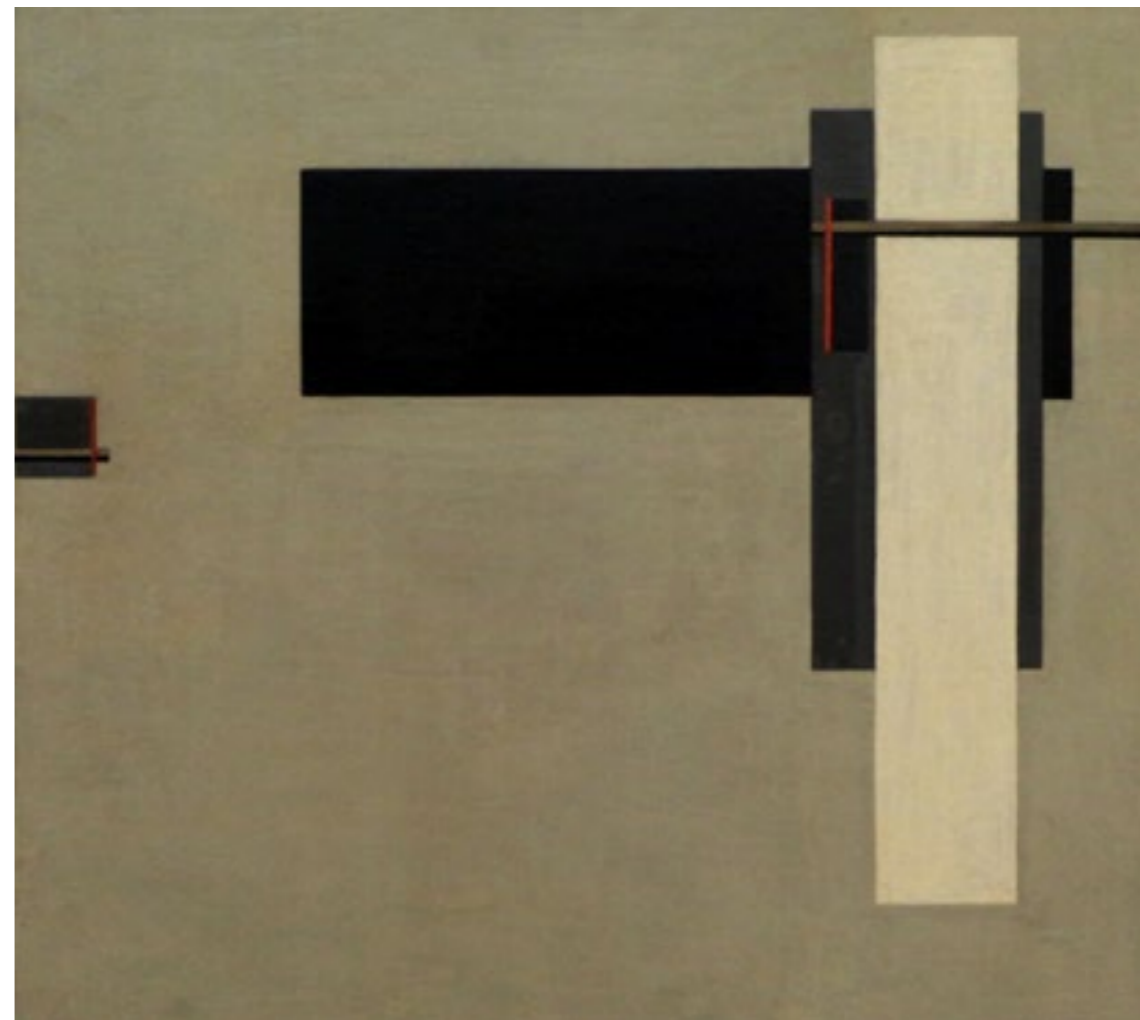
Lo spazio suprematista si può configurare sia in avanti dalla superficie, e sia verso il fondo. Se indichiamo con 0 la superficie del quadro, possiamo definire la direzione in profondità - (negativa) e la direzione in avanti + (positiva), o viceversa. Così il suprematismo ha spazzato via dalla superficie le illusioni dello spazio planimetrico bidimensionale e quelle dello spazio prospettico tridimensionale, e ha creato l'ultima illusione dello spazio irrazionale di infinita estensione nel fondo e in avanti.⁸¹



Lazar' Lisickij, *ProunenRaum*, 1923,
grafite e china/carta, 20x12,6 cm,
GTG. Schizzo.



La facoltà visiva è limitata nella percezione del movimento [...] per esempio: un moto intermittente con un periodo minore di 1/30 secondo suscita l'impressione di un moto costante. Il film è costruito su questa proprietà. [...] Si tratta del primo passo verso la costruzione dello spazio immaginario, ma il film è solo una proiezione piana dematerializzata. [...] Sappiamo che un punto materiale può formare una linea, [...] che il movimento di una linea materiale suscita l'impressione di una superficie e di un corpo. Questa è solo un'indicazione di come si possa costruire con corpi elementari un oggetto materiale tale che, in stato di quiete, costituisca un'unità nello spazio tridimensionale e, messo in movimento, produca un oggetto del tutto nuovo, vale a dire una nuova espressione spaziale, la quale dura quanto dura il movimento e dunque è immaginaria.⁸²



Lazar' Lisickij, *Proun GBA*, 1923,
olio/tela, 77,5x82,7 cm, KMH.
Questa composizione è presente nel
ProunRaum allestito presso la *Grosse
Berliner Kunstausstellung*.

Nella teoria costruttivista il principio di rotazione degli elementi, volto a generare spazialità inattese, ricorre frequentemente in molte opere ed è altresì possibile ricondurre tale principio alla rotazione degli assi cartesiani nelle rappresentazioni assonometriche. Nel *proun* della quarta litografia della *Kestnermappe*, Lisickij raddoppia la costruzione geometrica principale, la ruota in senso antiorario e la pone in secondo piano con l'uso di linee più leggere e colori meno saturi. Attraverso questa semplice operazione, Lisickij introduce l'inizio di un moto rotatorio: un breve accenno risulta perfettamente sufficiente a suggerire la rotazione dell'intera composizione. L'invenzione del *proun* appare come un tentativo di ampliare i confini teorici di Malevič, di rapportare il concetto di spazialità suprematista alla realtà e, in ultima battuta, di svilupparne



Große Berliner Kunstausstellung, Berlino, maggio-settembre 1923. Estratto dal catalogo della mostra: pianta con le sale espositive. Lisickij partecipa alla mostra nella sezione dedicata al Novembergruppe. Le opere che riconducono al *ProunenRaum* – schizzi, *proun*, litografie, collage – sono temporalmente molto vicine: la *Kestnermappe* viene pubblicata nella primavera del 1923; la mostra d'arte di Berlino con il *ProunenRaum* viene inaugurata a maggio; il collage fotografico del *ProunenRaum* viene pubblicato su *G. Material zur elementaren Gestaltung* a luglio.

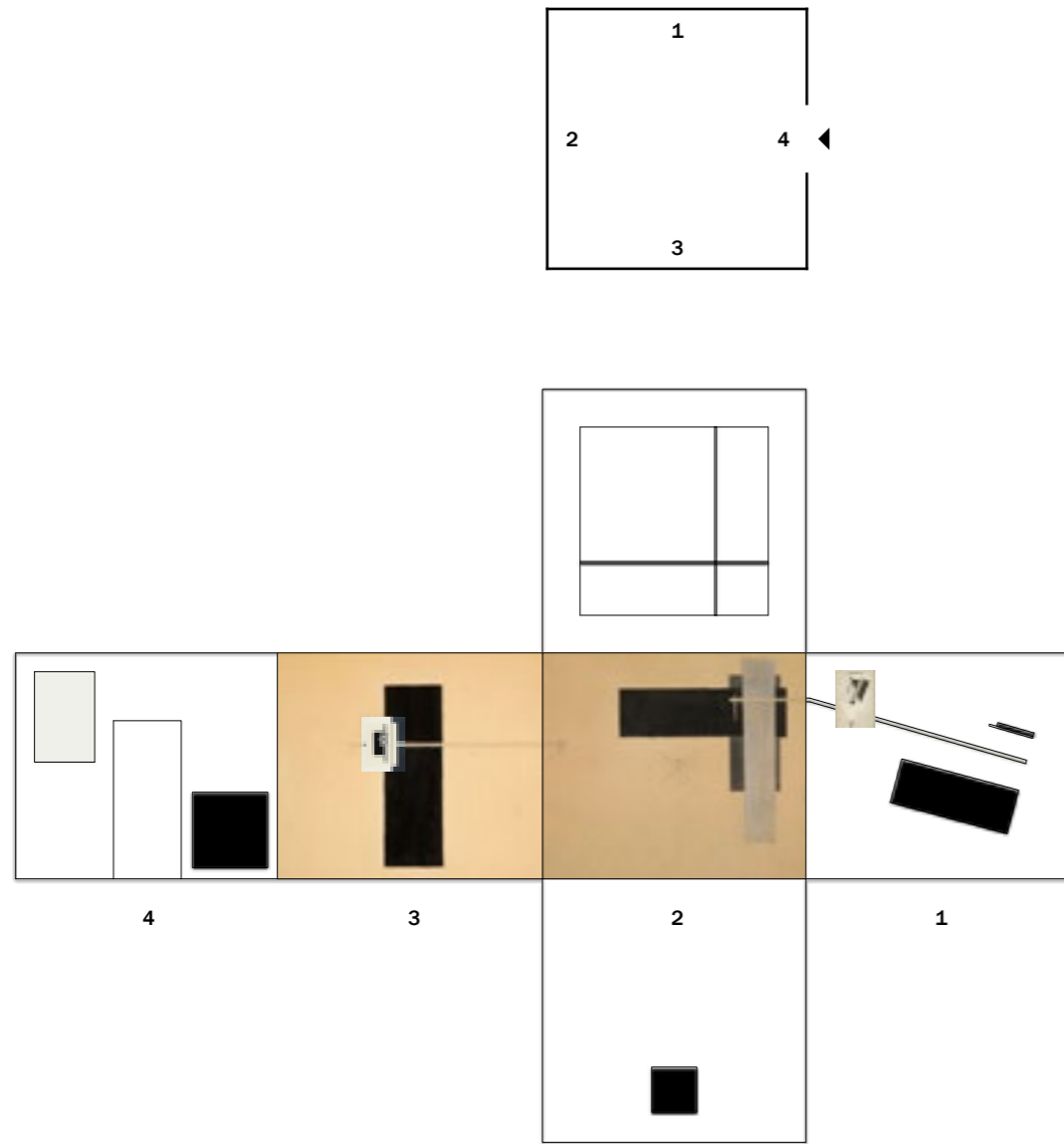
i principi in chiave architettonica. L'uso della proiezione assonometrica sovverte la razionalità interpretativa della rappresentazione prospettica: l'ambiguità spaziale, data dal tipo di rappresentazione, aumenta la complessità visiva e obbliga l'osservatore a procedere per continua interpretazione e verifica dell'immagine. In questo modo, l'assonometria si configura come uno strumento tanto rappresentativo quanto percettivo. Infatti, nei *proun* di Lisickij difficilmente è possibile evincere a prima vista quali siano le reali relazioni spaziali degli elementi: è una rappresentazione che esige molteplici visioni. Questo aspetto è presente anche nel *Wolkenbügel*: nonostante il *sistema spaziale univoco*, la complessità visiva del progetto richiede una visione da molteplici punti di osservazione che coincidono con le visuali di Mosca identificate dall'autore.

In occasione della *Große Berliner Kunstausstellung* del 1923, Lisickij realizza l'allestimento di un piccolo ambiente interamente dedicato ai *proun* – *ProunenRaum* – nella sezione espositiva del Novembergruppe.⁸³ L'ultima litografia della *Kestnermappe* riporta uno studio per questo ambiente, in cui Lisickij ricorre, ancora una volta, alla proiezione assonometrica. La litografia del *ProunenRaum*, unitamente al relativo schizzo preparatorio, illustra la sequenza di tutte le pareti interne della stanza, verticali e orizzontali: ogni superficie viene svolta e sviluppata assonometricamente in una rappresentazione ideale e simultanea dello spazio. Questo metodo consente di ottenere una visione dell'intero ambiente, altrimenti impossibile da ricavare. Dal pavimento al soffitto, Lisickij distende sul foglio tutte le pareti descritte dal parallelepipedo immaginario della stanza. Il *ProunenRaum* è uno *spazio dimostrativo* in cui l'autore traspone la stessa teoria plastica di costruzione dello spazio dei *proun* alla dimensione reale e materiale di una stanza di circa 3x3,5x3,5 metri, pertanto l'ambiente è da intendersi come uno spazio fortemente unitario, organizzato come un *proun* e dai *proun* stessi. Infatti, sono i *proun* a determinarne l'orientamento spaziale, il ritmo e il percorso da seguire, che si traduce in un movimento in senso antiorario lungo le superfici della stanza. L'equilibrio spaziale dell'ambiente è dato dall'accostamento di elementi geometrici elementari, puntualmente sopposti nella scelta di forma, materiale e colore. Lisickij organizza lo spazio espositivo come sintesi plastica tra *oggetto d'arte* e *ambiente*, come se l'*oggetto d'arte* diventasse parte integrante dell'*ambiente*, e l'*ambiente*, a sua volta, diventasse *oggetto d'arte* nella composizione di un unico spazio coerente dove non esiste più distinzione tra *contenuto* e *contenitore*. Lisickij impiega due diversi metodi di rappresentazione per la restituzione del *ProunenRaum*: lo sviluppo assonometrico simultaneo e il collage fotografico. Quest'ultimo appare sul primo numero di *G. Material zur elementaren Gestaltung*,⁸⁴ accanto a un saggio



dell'autore che descrive l'opera. Lisickij accompagna il montaggio fotografico a uno schema planimetrico dell'ambiente, in cui identifica ogni parete della stanza con un numero (1, 2, 3, 4) che fornisce il sistema di riferimento spaziale. Il collage è dato dal montaggio di tre fotografie (A, B, C) della mostra, ognuna delle quali rappresenta una differente ripresa delle pareti. La composizione delle due fotografie principali inquadra centralmente gli angoli della stanza, proprio nel punto d'incontro tra le superfici verticali (A:2-1; B:3-2). Questo approccio frammenta la visione prospettica in favore di una maggiore continuità spaziale: il montaggio fotografico risulta quasi filmico, l'ambiente si sviluppa secondo una precisa sequenza temporale. Il collage del *ProunenRaum* richiama in modo evidente il disegno assonometrico – una rappresentazione *irrazionale* per l'occhio umano – nel tentativo di superare la rappresentazione tradizionale. Al contrario, le riprese fotografiche restituiscono una rappresentazione assolutamente *razionale*: altezza, campo visivo e profondità imitano la vista dell'occhio umano che si muove ordinatamente nello spazio dell'ambiente.

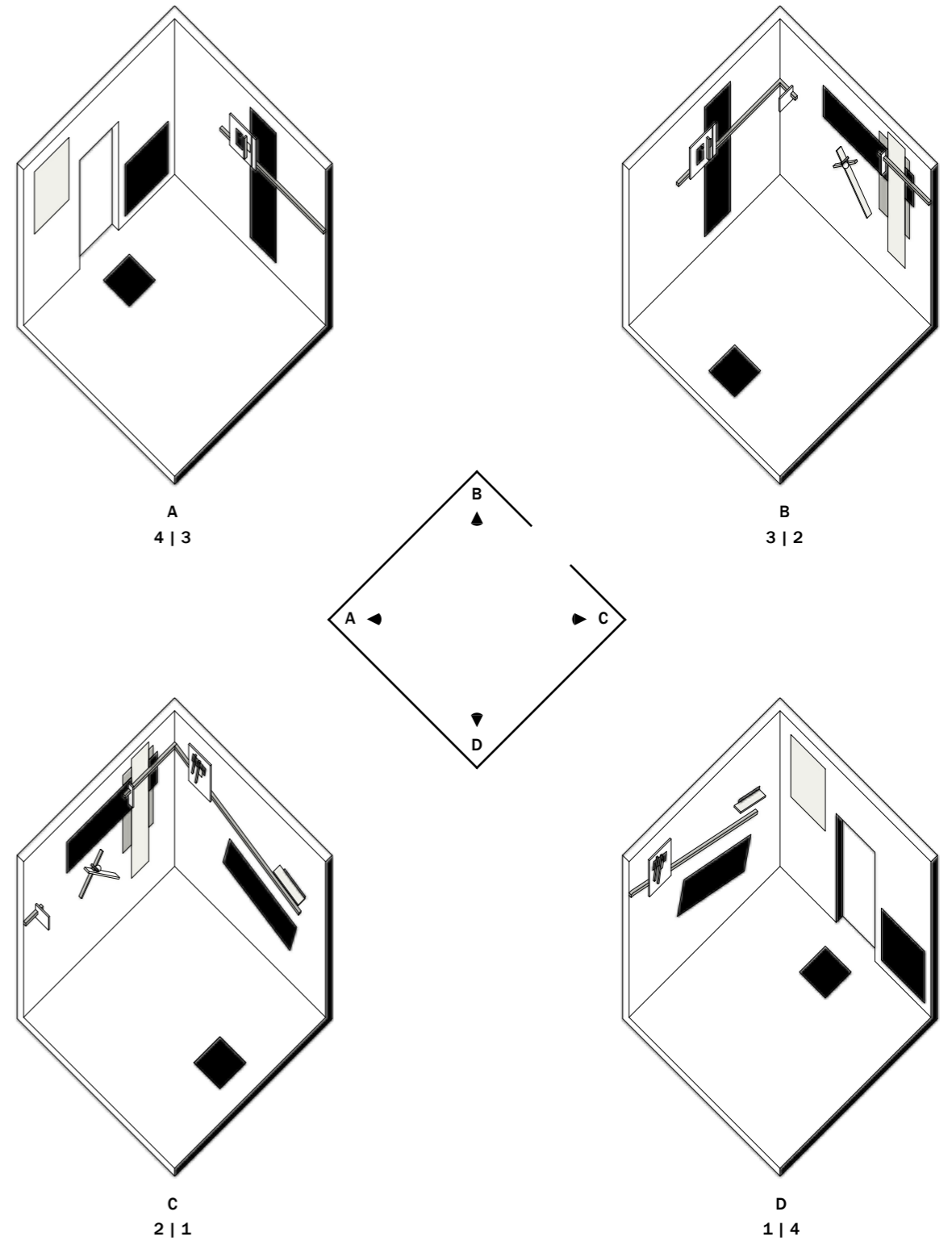
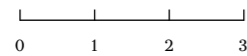
Lazar' Lisickij, *ProunenRaum*. *Große Berliner Kunstausstellung*. Estratto da *G. Material zur elementaren Gestaltung* n. 1, 1923. I numeri indicano le pareti dell'ambiente espositivo; le lettere indicano le riprese fotografiche del montaggio.



Sviluppo lineare del *ProunenRaum*, dda. Pianta e prospetti con il montaggio dei *proun* di Lisickij (*Kestnermappe*, *GBA*, *4B*).

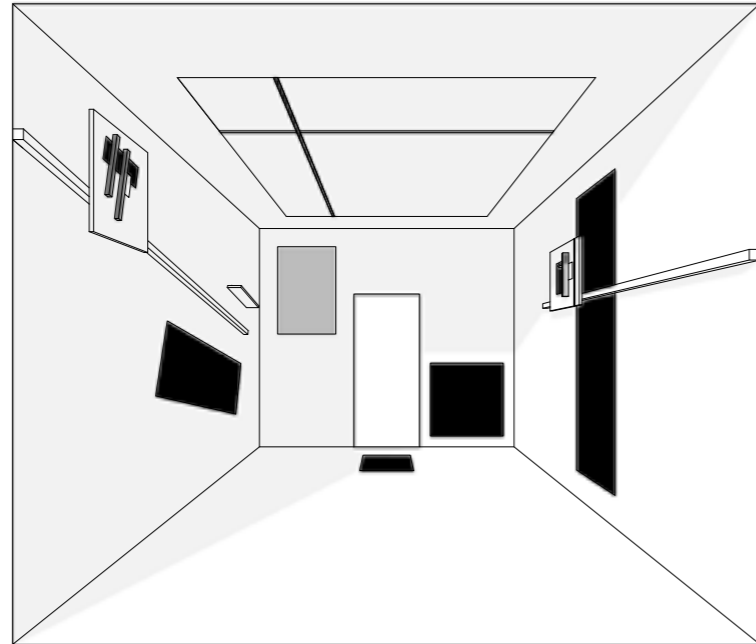
La combinazione dei metodi rappresentativi di Lisickij genera una sequenza di viste *irrazionali* e *razionali* che mettono in evidenza, da un lato, la percezione unitaria dello spazio, dall'altro, le relazioni tra gli elementi. Ogni elemento definisce la sequenza spaziale del percorso: diagonale (1), orizzontale (2), verticale (3), quadrato (4). Tramite un semplice processo di astrazione, è possibile descrivere il *ProunenRaum* per segni elementari che ricalcano le linee di forza, date dalle geometrie primarie dei *proun*, ed enfatizzano la circolarità del percorso:

nella pagina a fianco
Spaccati assonometrici, dda.
La sequenza evidenzia le relazioni
tra superfici contigue.

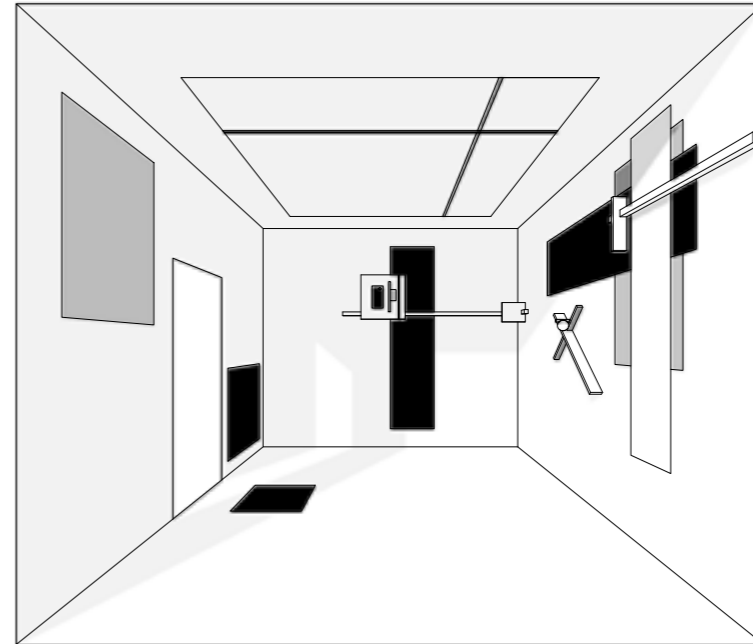




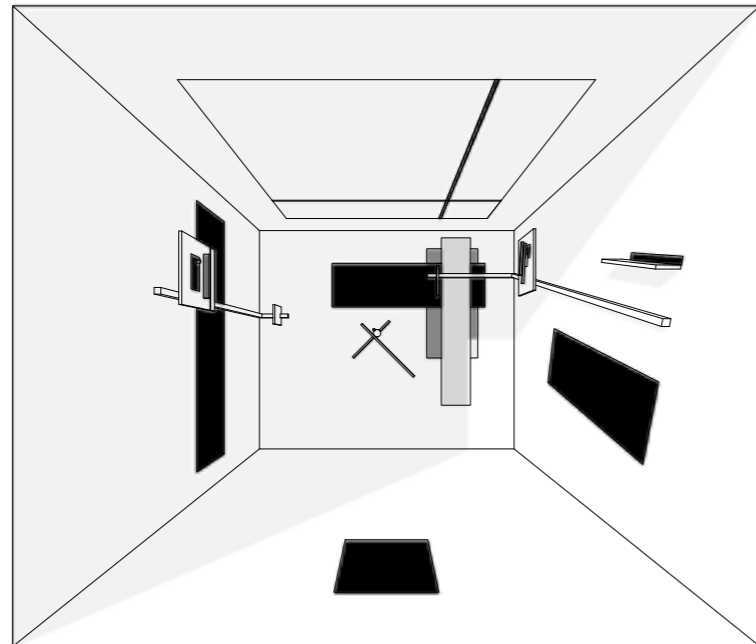
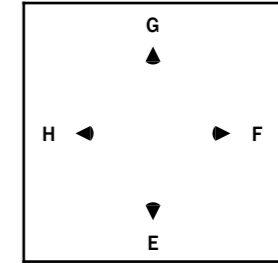
Sequenza spaziale del *ProunerRaum*,
dda. Viste. La pianta indica i punti di
presa. Le viste evidenziano rapporti
e relazioni tra superfici adiacenti e
contrapposte.



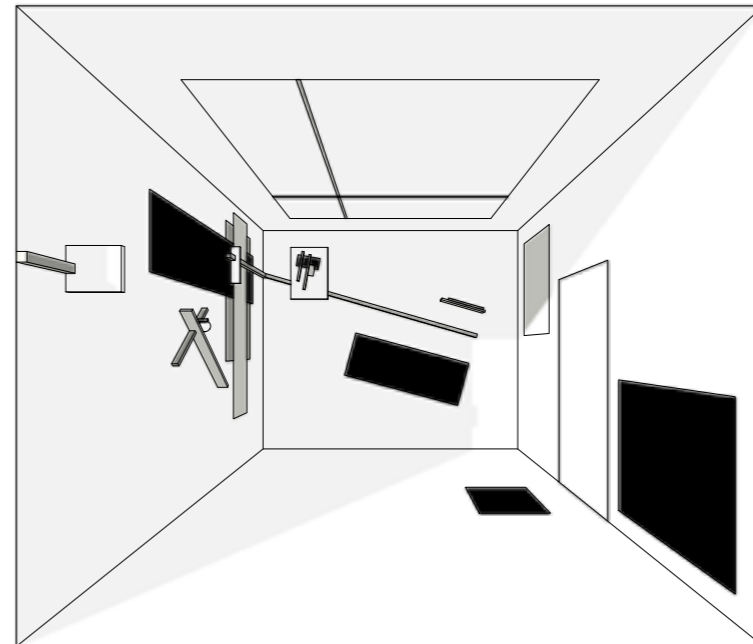
H
1 | 4 | 3



G
4 | 3 | 2



F
3 | 2 | 1



E
2 | 1 | 4

Spazio: ciò che si guarda non attraverso il buco della serratura, né attraverso la porta aperta.

Lo spazio non esiste solo per gli occhi, non è un'immagine; lì dentro uno ci vuole vivere.

In quell'anticaglia che è il padiglione delle mostre al Lehrter Bahnhof sono inscatolati diversi spazi. Una scatola mi è stata gentilmente messa a disposizione. Le 6 superfici (pavimento, 4 pareti, soffitto) sono date; devono ricevere una forma. Non deve essere un salotto, c'è invece un'esposizione. In un'esposizione ci si gira intorno. Perciò il locale dev'essere così organizzato, che uno sia portato dal locale stesso a girare intorno.

La prima forma, che conduce dentro coloro che vengono dalla sala grande, è posta in diagonale e conduce alla grande orizzontale della parete di fronte e di lì alla terza parete con la verticale. All'uscita: ALT! sotto, il Quadrato, l'elemento originario di tutta la strutturazione. Il rilievo al soffitto, giacente nello stesso campo visuale, ripete il movimento. [...]

Lo spazio (come spazio d'esposizione) è configurato con forme e materiali elementari: linea, superficie e segmento, cubo, sfera e nero, bianco, grigio e legno; e superfici che sono verniciate piatte sulla parete (colore), e superfici che sono messe verticalmente alla parete (legno). I due rilievi alle pareti danno la problematica e la cristallizzazione di tutte le superfici murali. (Il cubo alla parete sinistra in relazione alla sfera della parete di fronte e questa in relazione al segmento della parete destra). – Il locale non è un salotto. – Qui ho indicato gli assi della mia configurazione spaziale. Voglio ora dare i principi che ritengo necessari per una elementare organizzazione dello spazio in sé. In questo spazio già dato io tento di portare a evidenza quei principi tenendo conto in particolare del fatto che qui si tratta di un locale per mostre, per esposizioni, cioè per me di uno spazio dimostrativo.

L'organizzazione della parete dunque non deve essere interpretata come un quadro-dipinto. È ugualmente sbagliato sia che noi dipingiamo le pareti e sia che vi appendiamo quadri. Il nuovo spazio non ha bisogno né vuole quadri: non è un quadro che viene trasposto in superficie. In tal modo si spiega l'inimicizia dei pittori di quadri verso di noi: noi distruggiamo la parete intesa come letto per i loro quadri. [...]

L'equilibrio che voglio raggiungere nello spazio dev'essere mobile ed elementare, così da non venir disturbato da un telefono o da un normale mobile per ufficio. Lo spazio è per l'uomo, non l'uomo per lo spazio. I metri cubi necessari all'uomo per il riposo, il lavoro, la vita sociale, devono essere portati a unità, e tale unità deve poter essere mossa a seconda delle occorrenze mediante un elementare sistema di articolazione. Non vogliamo più uno spazio che sia un sarcofago dipinto per i nostri corpi vivi.⁸⁵

La reciprocità tra *Kestnermappe* e *ProunenRaum*⁸⁶ è evidente: sono opere complementari che perseguono il medesimo lavoro di ricerca formale. In modo analogo, la seconda cartella Kestner – *Figurinenmappe*⁸⁷ – prosegue lo studio del *proun* ed evidenzia l'approccio di Lisickij alla reinvenzione. Questo metodo delinea un processo compositivo, nonché ideologico, presente sia nell'opera di Lisickij, sia in quella di Malevič, coerentemente con una metodologia comune a molti protagonisti delle avanguardie, di cui è indubbio «l'intento rifondativo dell'arte e delle coscienze».⁸⁸ Un esempio del processo di reinvenzione – e reinterpretazione – è dato dalla *Vittoria sul sole*,⁸⁹ un'opera del teatro futurista del 1913, in cui «poesia, musica, costumi, scenografia e recitazione si fondono in un'opera d'arte totale. [...] L'opera è divisa in due atti o agimenti, rispettivamente di quattro e due scene di lunghezza diseguale detti quadri, introdotte da un fantasmagorico gioco di parole, il prologo di Chlebnikov».⁹⁰ *Vittoria sul sole*⁹¹ è un'opera iconica e rivoluzionaria che preannuncia l'inevitabile cambiamento sociale, politico e culturale che, nell'ottobre del 1917, divampa in tutta la Russia. Nell'opera «una banda di superuomini futuristi rompe tutte le regole e sfida e conquista il sole, la musica avanza in parallelo con dissonanze semicromatiche di quinta e di ottava, le immagini centrali dell'opera come baionette, pesci, una sega e le chiavi del pianoforte ricorrono nei dipinti di Malevič come le ruote incuneate di un aeroplano precipitato durante l'azione. Alla luce, da tutti desiderata, subentra l'oscurità, nel quadrato nero tutte le forme e tutti i colori si annullano, poiché è il sole che ha perso. A partire dalla scena V il quadrato scuro scende dentro il quadrato del palcoscenico, prima è come una tenda che si abbassa sulla diagonale, poi è come una palpebra che si chiude».⁹² La metafora è chiara: il sole rappresenta il tramonto della tradizione, del vecchio mondo sconfitto dal nuovo, dal vento di rivoluzione, dal sorgere di una nuova epoca e, con essa, di una nuova società. *Nero* contro *rosso*, *tradizione* contro *avanguardia*, *zar* contro *bolscevichi*: tutti questi elementi appartengono alla stessa simbologia che ricorre in molte opere delle avanguardie, come nello scontro fra due mondi in antitesi di *Pro dva kvadrata*. Un ulteriore tema ricorrente è quello «dell'eliomachia, la vittoria della tecnica sulle forze cosmiche; l'assalto dell'universo e la conquista degli astri [...], un segnale di rivolta contro l'ordine costituito e i valori della tradizione. L'astro splendente, simbolo della vecchia estetica e della gretta razionalità matematica, è combattuto e sconfitto nell'opera di Kručënych. [...] Nell'ambito del *futurismo* russo si sviluppa proprio in questo periodo la componente *cosmista*, che mira a trascendere i limiti spazio-temporali per sconfinare nello spazio cosmico ed aspirare a

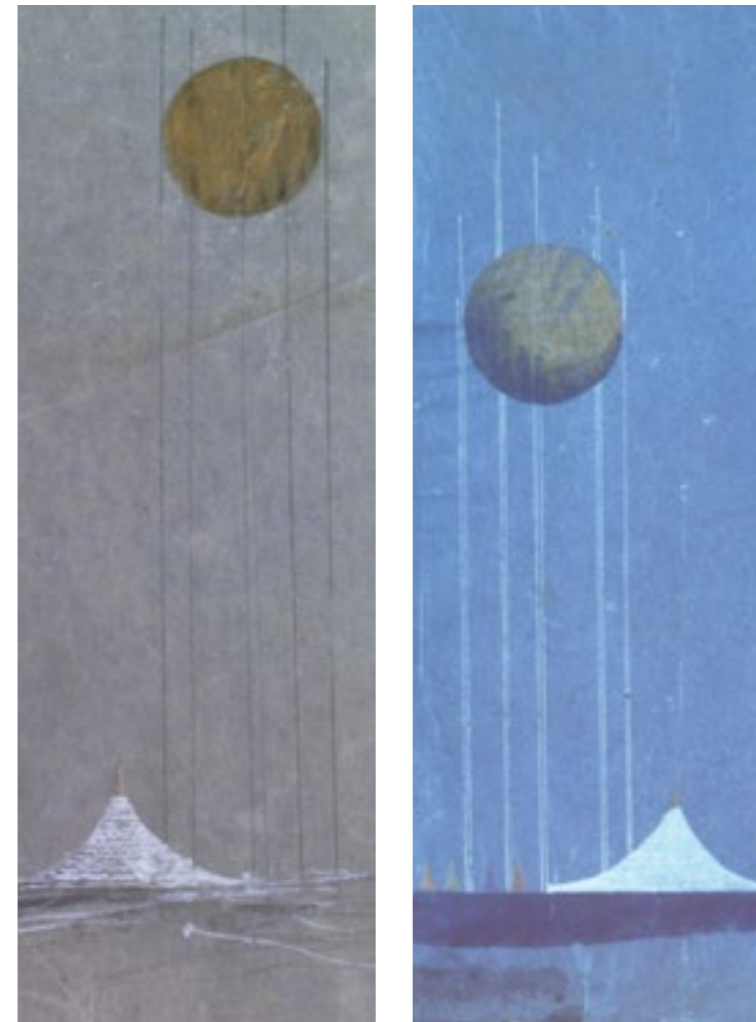


Libretto di *Vittoria sul Sole*
Победа над Солнцем
[*Pobeda nad Solncem*],
San-Pietroburgo, 1913.

Opera teatrale di Aleksej Kručënych, musiche di Michail Matjušin, prologo di Velimir Chlebnikov, scenografie e costumi di Kazimir Malevič. Il libretto sperimenta la lingua trasmentale *zaum*. In copertina, un bozzetto di Malevič per il primo agimento, quadro quarto.



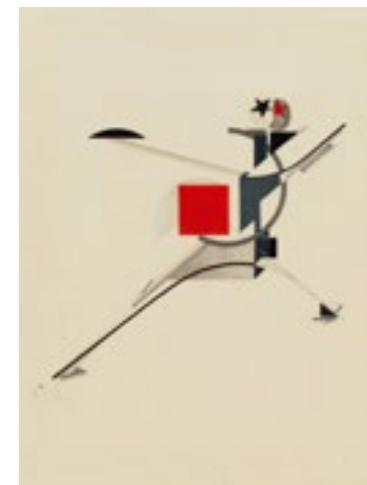
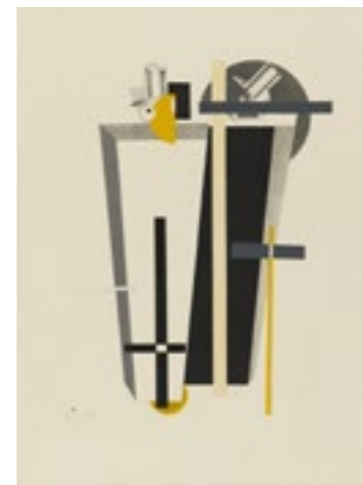
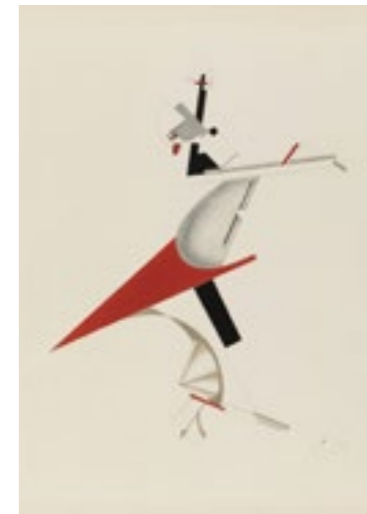
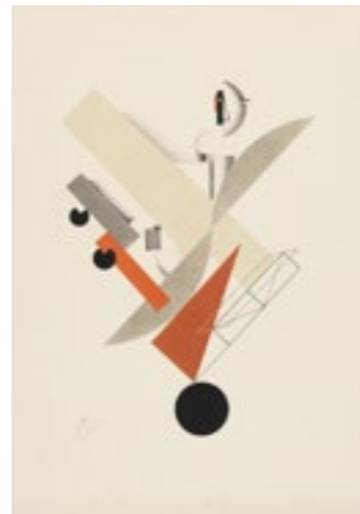
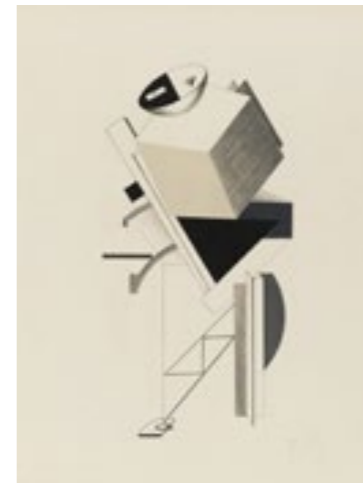
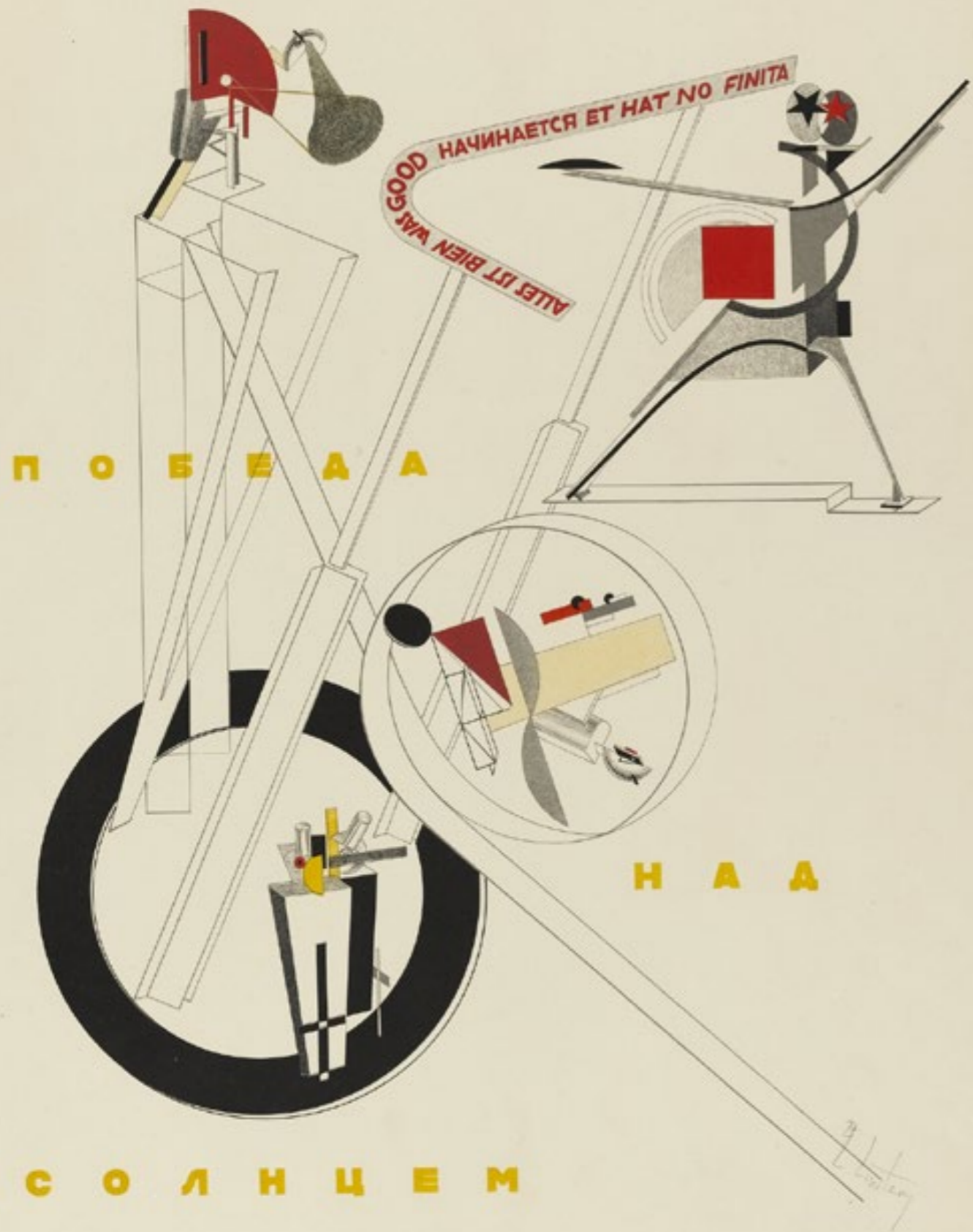
diventare immortali attraverso l'arte. [...] Il Sole nero ritorna in molte opere: il grande disco nero che fa da sfondo alla costruzione scenica per *Le Cocu Magnifique* di Popova reinterpreta il *Quadrato Nero* di Malevič; sul cerchio come elemento base di composizione si fonda l'assidua ricerca di Rodčenko; per Kandinskij un cerchio è un punto che cresce e diventa superficie; [...] un grande Sole nero [...] domina le visioni utopistiche della *Città del Sole* di Leonidov degli anni Quaranta, che si ispira all'omonima città del filosofo Campanella: una nuova icona per un uomo nuovo.⁹³ Nel 1920, a Vitebsk, Malevič rimette mano alla *Vittoria sul sole* e, con il gruppo UNOVIS e gli allievi della scuola, ne rielabora le scenografie, i costumi e le coreografie per la messa in scena di una nuova rappresentazione suprematista, di cui Lisickij realizza i bozzetti dei costumi, originariamente disegnati da Malevič.⁹⁴ Lisickij conclude i disegni



nel 1921 e li pubblica nel 1923, a Berlino, nella seconda cartella Kestner – *Figurinenmappe* – in cui include un breve saggio – *Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau «Sieg über die Sonne»*.⁹⁵ Lisickij scompone i costumi degli attori in forme geometriche elementari e le integra nello spazio *elettromeccanico* della scena: nella struttura visiva che ne deriva, geometria, volume e movimento sintetizzano elementi del teatro e dell'architettura. Lisickij adotta un processo reinterpretativo che altera la configurazione iniziale in una del tutto nuova: «qui, come in tutti i miei lavori, l'obiettivo non è la riforma di ciò che già esiste, ma di dar luogo a un'altra entità». ⁹⁶ Quest'operazione trasmette un dato fondamentale: Lisickij recupera, riprende, rielabora e, infine, reinventa. Tale approccio è presente in molte opere, come nel WB2, la cui struttura è una reinterpretazione della macchina scenica presente nel primo bozzetto.

Ivan Leonidov, *Città del Sole*, 1943-59
ca. grafite, matite colorate, acquerello
e tempera/carta, MAŠ.

nelle pagine seguenti
Lazar' Lisickij, *Figurinen*, 1923.
da sinistra a destra
Sequenza della II cartella Kestner:
1 *Teil der Schaumaschinerie als Titelblatt* – Parte della Macchina-Scenica come Frontespizio;
2 *Ansager* – Declamatore;
3 *Posten* – Sentinella;
4 *Ängstlich* – Codardi;
5 *Globetrotter (in der Zeit)* – Viaggiatore (nel Tempo);
6 *Sportsmänner* – Sportivi;
7 *Zankstifter* – Agitatore;
8 *Alter (Kopf 2 Schritt Hinten)* – Vecchio (con la Testa 2 Passi Indietro);
9 *Totengräber* – Becchini;
10 *Neuer* – Uomo Nuovo.





Convergenze

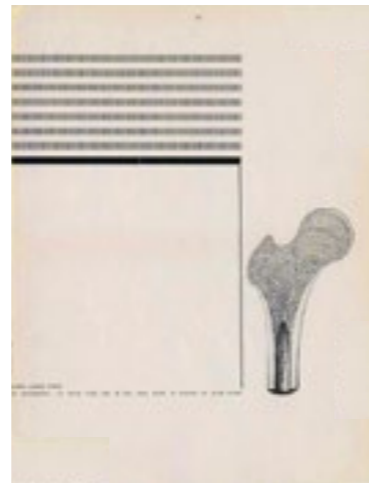
*L'arte moderna è giunta, per vie del tutto intuitive e autonome, ai medesimi risultati della scienza moderna. Come la scienza, ha scomposto la forma fino ai suoi elementi fondamentali, per ricostruirla secondo le leggi universali della natura. E ambedue sono pervenute alla medesima formula:
OGNI FORMA È L'ISTANTANEA CRISTALLIZZATA DI UN PROCESSO, QUINDI L'OPERA È UNA TAPPA DEL DIVENIRE E NON UN FINE CRISTALLIZZATO.*

L. LISICKIJ, 1924 √+∞--=NASCI, in "Merz" n. 8/9, 1924.

Permanenza elvetica

All'inizio del 1924 Lisickij si trasferisce in Svizzera con il sostegno di Küppers e della Kestner-Gesellschaft. Il motivo dello spostamento è la recente diagnosi di tubercolosi che gli impone il ricovero in sanatorio. Küppers e Schwitters dispongono i preparativi del viaggio: il 9 febbraio 1924 Lisickij arriva alla stazione di Zurigo, dove incontra Arp, Taeuber e Stam, con i quali collabora per l'intera durata del soggiorno elvetico, fino al rientro in Russia nel giugno 1925.⁹⁷ Nonostante la tubercolosi, tra pensioni e sanatori, la Svizzera segna un periodo di intensa attività e di molteplici collaborazioni con l'avanguardia europea. Tra il 1924 e il 1925, con passate e nuove conoscenze, Lisickij pubblica numerose riviste e saggi, tra cui si segnalano: il numero speciale di *Merz* – rivista di Schwitters; la partecipazione, con la pubblicazione di numerosi articoli e progetti, alla redazione di *ABC Beiträge zum Bauen* – rivista dell'omonimo collettivo, di cui fanno parte Stam, Schmidt, Roth, Mayer, Wittwer, Artaria e lo stesso Lisickij; *Die kunstismen / Les ismes de l'art / The isms of art 1914-1925* – antologia sulle correnti artistiche moderne edita con Arp; il saggio *K. und pangeometrie* – pubblicato su *Europa Almanach*.⁹⁸ Questi scritti offrono una prima sintesi teorica dei principi – formali, spaziali, visivi – sperimentati da Lisickij tra Russia ed Europa. Rispetto ai testi dei primi anni Venti, tale fase rivela una maturità crescente, in cui Lisickij articola con maggiore chiarezza espressiva le questioni relative alla nuova arte e alla nuova architettura.

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Tribuna Lenin*, 1924, grafite, china, gouache e collage/ cartone, 63,9x48 cm, GTC.
Come riporta il disegno – УНОВИС [UNOVIS] 1920 – il progetto è una rielaborazione della *Tribuna per oratori per la Piazza Rossa di Smolensk* di Il'ja Čašnik, allievo della scuola di Vitebsk, nonché membro del gruppo UNOVIS.



Ora BASTA, sempre MACCHINA
MACCHINA
MACCHINA

quando si parla della moderna produzione artistica. La macchina non è altro che un pennello, e anche assai primitivo, con cui viene dipinta la tela del quadro mondiale. [...] La nostra opera non è una filosofia, né un sistema di scienza naturale, è un'articolazione della natura e appunto come tale può essere solo oggetto della scienza. È un tentativo di mostrare la volontà collettiva che già comincia a guidare la produzione artistica internazionale del presente. È ancora una guerra civile di opposti. Oggi questa guerra civile è la lotta per la vita o la morte dell'arte. Nell'anno 1924 la radice $\sqrt{\quad}$ di tutto ciò che accade nell'infinito ∞ oscilla tra + e - sensato, si chiamerà: NASCI.⁹⁹

Definire in assoluto che cosa sia il proun è per me impossibile, perché questo lavoro non è ancora giunto al termine. [...] Il mio obiettivo [...] non è rappresentare, ma costituire. [...] A questa cosa io ho dato il nome autonomo di proun. Quando la sua vita sarà compiuta, e si giacerà dolcemente nella fossa della storia dell'arte, allora questo concetto verrà definito. È una vecchia verità, caro amico, che se io avessi definito in assoluto questo concetto da me creato, non avrei bisogno di far luogo a tutto il mio lavoro plastico. [...]

Il creatore di proun concentra in sé tutti gli elementi del sapere moderno, tutti i sistemi e metodi, e ne configura gli elementi plastici i quali esistono similmente a elementi della natura come H, O, S. [...] Forse tutto questo lavoro è un laboratorio. Ma non produce preparati scientifici [...]. Produce corpi vivi [...] i cui effetti non sono misurabili né con un amperometro né con un manometro.¹⁰⁰

Secoli hanno portato i segni della nostra linea di demarcazione. In essi riconosceremo le imperfezioni che hanno portato alla divisione e alla contraddizione. Da qui in poi prenderemo solo la contraddizione per costruire. [...]

SUPREMATISMO

La mezzanotte dell'arte risuona. L'arte è bandita. [...] Il Suprematismo imprime l'intera pittura in un quadrato nero su una tela bianca.

COSTRUTTIVISMO

I miei vedono solo la macchina. Il costruttivismo dimostra che i limiti tra matematica e arte, tra un'opera d'arte e un'invenzione tecnica non possono essere fissati.¹⁰¹

nella pagina a fianco Lisickij e le collaborazioni editoriali durante la permanenza elvetica. dall'alto Merz n. 8/9, 1924.

Numero speciale della rivista di Schwitters con il saggio di Lisickij $\sqrt{+\infty} = \text{NASCI}$. Copertina e doppia pagina con il progetto del 1923 di Oud per la *Directieket* nel quartiere Oud-Mathenesse di Rotterdam e il progetto del 1922 di Mies van der Rohe per il *Grattacielo di vetro* a Berlino;

ABC Beiträge zum Bauen, 1924-28. Il primo numero della rivista, pubblicato nel 1924, riporta il saggio di Lisickij *Element und erfindung*. Copertina e doppia pagina di *ABC* n. 2:2, 1926 con progetti di Gabo, Malevič, Lisickij e i saggi, *Die Neue Gestaltung* e *Aus einem Briefe*, di Tschichold e Lisickij;

Die kunstismen 1914-1924, 1925. Volume di Arp e Lisickij dedicato agli *ismi* dell'arte. Copertina e doppia pagina con il *Proun P23* e il progetto per la *Tribuna Lenin* di Lisickij.



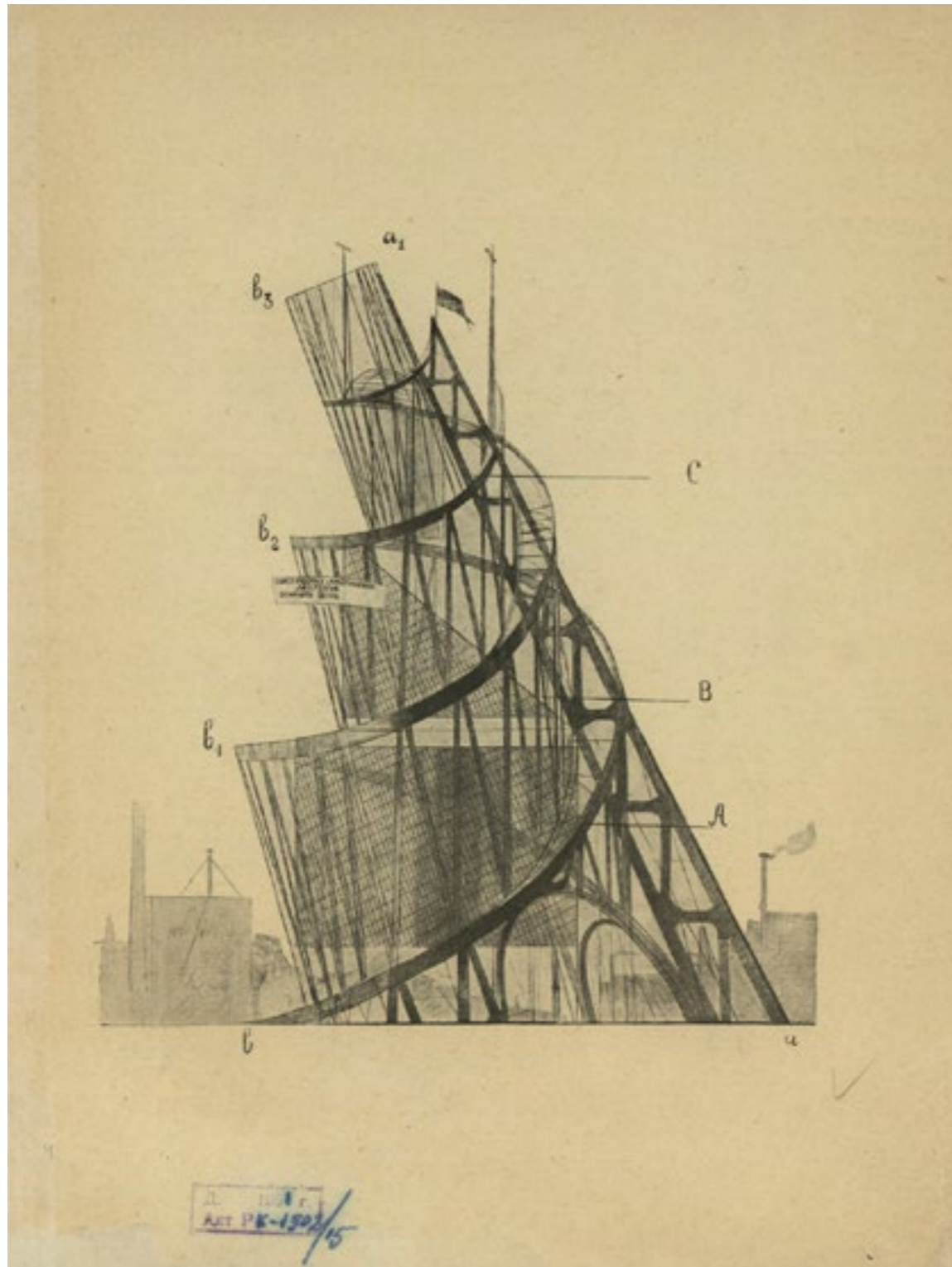
Dai progetti di Čašnik e Tatlin alla *Tribuna Lenin*

Per Lisickij il soggiorno elvetico è un periodo cruciale che sancisce il ritorno al progetto di architettura. La corrispondenza con ASNOVA¹⁰² sugli sviluppi di Mosca – tra le notizie dei primi grandi concorsi, delle recenti pubblicazioni e mostre – rappresenta grande un incentivo per l'autore.¹⁰³ Infatti, nonostante la tbc, è proprio in Svizzera – tra Ambri, Minusio, Locarno, Thun e Zurigo – che Lisickij sviluppa la *Tribuna Lenin* e gran parte del progetto per il *Wolkenbügel*. Analogamente alla seconda cartella Kestner, il progetto della tribuna evidenzia l'approccio alla rielaborazione di Lisickij. In particolare, la *Tribuna Lenin* deriva direttamente dall'esperienza di Vitebsk: il progetto originale risale al 1920, quando Lisickij propone ai suoi studenti di progettare una «tribuna di marchio suprematista». La tribuna è tra le prime applicazioni dell'estetica suprematista in direzione tridimensionale: non più il quadrato di Malevič, ma il cubo di Lisickij. Il traliccio che si alza diagonalmente non è altro che la proiezione assonometrica di una delle superfici quadrate del cubo nero che sta alla sua base.¹⁰⁴ Nel 1924, a Locarno, Lisickij rielabora il progetto della *Tribuna per oratori per la Piazza Rossa di Smolensk* di Čašnik – ex studente UNOVIS di Malevič e Lisickij – con l'intento di pubblicare il progetto nell'antologia sull'architettura moderna di Behne.¹⁰⁵ Inoltre, Lisickij attribuisce un preciso valore storico alla tribuna, infatti, la colloca tra i progetti all'origine della moderna sperimentazione architettonica sovietica, insieme al



Monumento alla III^a Internazionale di Tatlin e alle scenografie di Popova, Vesnin, Ekster e Stepanova.¹⁰⁶ Un ulteriore dato significativo è che Lisickij riconosce una certa *collettività* del progetto, infatti, l'unico disegno della tribuna – una prospettiva – riporta la dicitura UNOVIS 1920, come segno di legittimazione del lavoro di Čašnik, nonché del gruppo UNOVIS e della scuola di Vitebsk.¹⁰⁷ Lisickij presenta il progetto della tribuna all'*Esposizione Internazionale delle Nuove Tecnologie Teatrali di Vienna* del 1924, curata da Kiesler, dove include anche la rielaborazione dei bozzetti di *Vittoria sul Sole*.¹⁰⁸ La tribuna di Lisickij esplicita il dialogo con due esperienze progettuali del 1920. Se, da un lato, la *Tribuna Lenin* prosegue la logica compositiva della *Tribuna per oratori per la Piazza Rossa di Smolensk* di Čašnik, dall'altro, assume taluni principi formali del *Monumento alla III^a Internazionale* di Tatlin. L'approccio di Lisickij alla reinvenzione appare evidente: si tratta di un processo di rielaborazione critica – presente anche nel *Wolkenbügel* – che si fonda sull'interpretazione e la variazione. Nell'opera di Lisickij, tale rielaborazione assume il carattere di una precisa metodologia volta a generare configurazioni inedite.

Pubblicazione della *Tribuna Lenin* di Lisickij. Il progetto riporta la dicitura UNOVIS 1920. La stessa pagina riporta il progetto del *Padiglione Izvestija* di Aleksandra Ekster per la Prima Esposizione Panrusa dell'Agricoltura e dell'Artigianato del 1923. Estratto da *Der Moderne Zweckbau* (Behne, 1926).



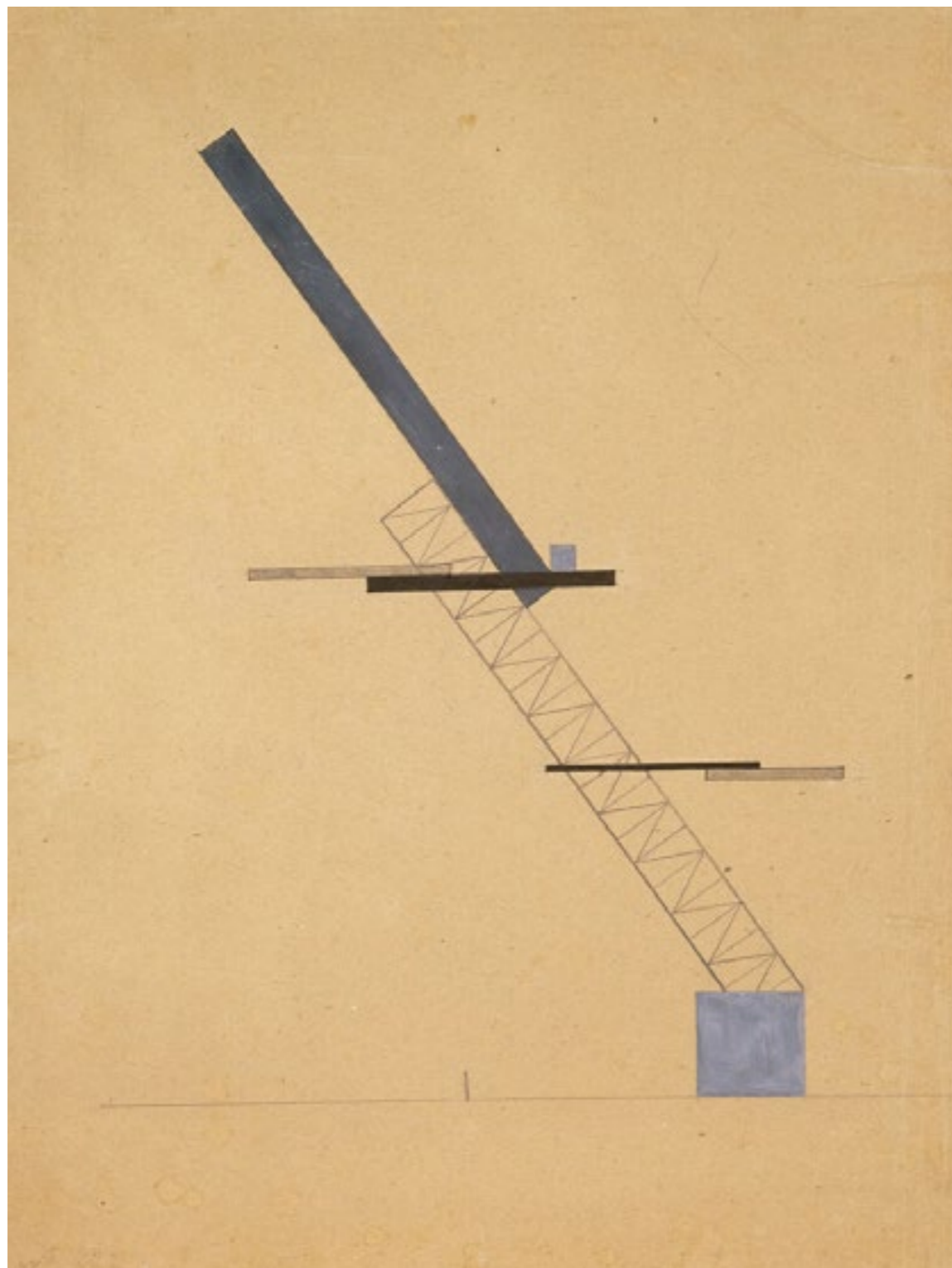
Il *Monumento alla III^a Internazionale* di Tatlin è un progetto del 1920 per la sede-monumento del Komintern, in cui l'autore sperimenta lo sviluppo di una forma *artistica* – priva della retorica celebrativa classica – e, allo stesso tempo, *tecnica*. Il monumento di Tatlin sintetizza principi architettonici, scultorei e pittorici. Il progetto, mai realizzato, si compone di tre grandi volumi vetriati, sorretti da un articolato sistema di travi reticolari e due spirali in acciaio che raggiungono i quattrocento metri d'altezza. I volumi si collocano in sequenza – A, B, C – a diversi livelli. Ogni volume è mobile e presenta una diversa forma e velocità. Il monumento si articola in: sala A – destinata alle funzioni legislative, come conferenze del Komintern, congressi e assemblee – si trova nella parte inferiore: è un cubo che compie una rivoluzione all'anno attorno al proprio asse di rotazione; sala B – destinata alle funzioni esecutive e amministrative, come comitati esecutivi, segretariati e organi amministrativi – si trova nella parte centrale: è una piramide che compie una rivoluzione al mese attorno al proprio asse di rotazione; sala C – destinata alle funzioni divulgative e propagandistiche, come redazioni e tipografie, infatti, è dotata di telegrafo, radio e lampade di proiezione – si trova nella parte superiore: è un cilindro che compie una rivoluzione al giorno attorno al proprio asse di rotazione.¹⁰⁹ I moti di rivoluzione dei tre volumi richiamano apertamente la dimensione cosmista delle avanguardie: la stessa spirale simboleggia la rivoluzione – spaziale e ideologica – e descrive gli altri elementi architettonici che si volgono a tale dimensione, come la sfera – la forma planetaria, la Terra – e la diagonale della trave – che ricalca l'asse d'inclinazione terrestre di circa 23,5°. In particolare, il richiamo alla diagonale *cosmica*, è presente in diverse esperienze progettuali degli anni seguenti, tra cui: la *Tribuna Lenin* (1924) – l'inclinazione della struttura differisce di pochi gradi, ma il dialogo con il monumento è evidente; il *WB2* (1923-26) – due dei tre elementi di sostegno inclinati assumono un'inclinazione analoga a quella dell'asse terrestre; l'*Istituto di Biblioteconomia Lenin* (1928) di Leonidov – i cavi dell'antenna, che intersecano tangenzialmente la sfera della biblioteca, ricalcano l'asse d'inclinazione di Tatlin; il progetto di concorso per il *Palazzo dei Soviet* (1931) di Le Corbusier – gli assi tangenti alla parabola della struttura si sviluppano secondo il medesimo asse d'inclinazione.¹¹⁰

Nella primavera del 1924 Lisickij contatta Le Corbusier per conto dell'ASNOVA: l'architetto svizzero gli commissiona un saggio sull'architettura sovietica da pubblicare su *L'Esprit Nouveau*.¹¹¹ Lisickij, già ampiamente impegnato nella diffusione internazionale delle esperienze artistiche sovietiche, ripercorre le vicende post-rivoluzione, soffermandosi sul ruolo del *Monumento alla III^a Internazionale*. Secondo Lisickij, l'apoteosi mecano-tecnica dell'opera di Tatlin rappresenta più di una



Fascicolo dedicato al *Monumento alla III^a Internazionale* di Tatlin. Copertina. Estratto da *Pamjatnik III Internacionala* (Punin, 1920).

nella pagina a fianco Vladimir Tatlin, *Monumento alla III^a Internazionale*, 1920. Prospetto. Estratto da *Pamjatnik III Internacionala* (Punin, 1920).



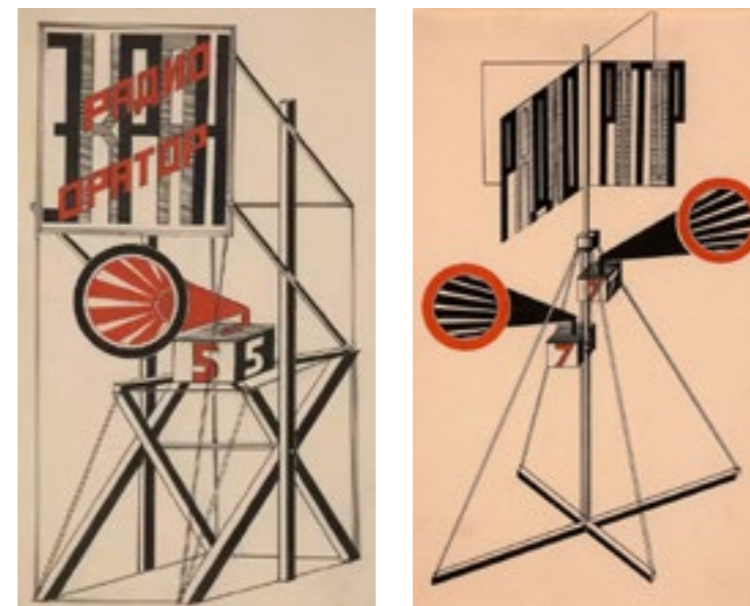
reazione all'estetica tradizionale: è un'azione che si configura come una proposta – ideologica e tecnica – per la ricerca di una nuova sintesi formale.¹¹² Questa tensione si riflette nella composizione della bozza del saggio, in cui Lisickij affianca all'immagine del *monumento* quella della *tribuna* e, nonostante la grande differenza di scala, ne evidenzia le affinità formali. In maniera analoga, alcuni elementi formali dei progetti del *Wolkenbügel* – *WB1* e *WB2* – dialogano con il *Monumento alla III^a Internazionale* nell'ambito delle molteplici questioni sollevate dall'architettura sovietica degli anni Venti. In particolare, prima di lasciare la Svizzera – nel 1925 – in una lettera a Oud, Lisickij descrive il *Wolkenbügel* come il progetto di un edificio per uffici originato dalle preoccupazioni circa l'urbanistica moscovita, in cui l'autore tenta di essere poco *architetto e artista*.¹¹³ Lisickij retrocede per avanzare: questa operazione di sintesi, di riduzione, rappresenta un'eco della crisi delle arti, inaugurata dalla polemica costruttivista, che risuona nei dibattiti sui principi funzionalisti del movimento moderno e negli articoli della redazione di *ABC*. Se, da un lato, entrambi i progetti – *WB1* e *WB2* – traggono impulso dalla prima scena costruttivista, dal *Monumento alla III^a Internazionale*, dall'altro, Lisickij restituisce un'interpretazione dell'edificio alto come punto di riferimento urbano, il cui ruolo è quello di orientare l'uomo nello spazio della città – e nella storia. In tale prospettiva, il progetto del *Wolkenbügel* coniuga significato e costruzione, configurandosi come una risposta architettonica alle questioni urbane contemporanee, in cui convergono più principi ideologici. Il *Wolkenbügel* rappresenta l'esito formale del confronto tra avanguardia, tecnica e ideologia: il progetto presenta – simultaneamente – principi propri dell'arte e dell'architettura.¹¹⁴ La struttura del prospetto della *Tribuna per oratori per la Piazza Rossa di Smolensk* di Čašnik si compone di forme geometriche elementari: quadrati, rettangoli e linee che – nella prospettiva della *Tribuna Lenin* di Lisickij – si trasformano in cubi, parallelepipedi e superfici. La diagonale che interseca tutte le geometrie è l'elemento principale di entrambe le strutture, così come nel progetto di Tatlin. La tribuna di Lisickij riunisce l'astrazione formale, tipica del suprematismo, alla ricerca di una struttura dinamica, tipica del costruttivismo. La struttura, mai realizzata, di circa dodici metri di altezza prevede l'impiego di materiali semplici, come ferro, fibrocemento e vetro. Gli elementi principali della tribuna sono: cubo – il podio in materiale trasparente ospita il motore che serve l'intero impianto; elemento diagonale principale – la struttura reticolare portante che collega e sostiene tutti gli elementi; elemento diagonale secondario – la struttura reticolare minore che scorre lungo la trave principale; superfici a *L* – le piattaforme di appoggio per gli elementi soprastanti che si ancorano alla trave principale;

nella pagina a fianco
Il'ja Čašnik, *Tribuna per oratori per la Piazza Rossa di Smolensk*, 1920, grafite, china e gouache/carta, 48,7x37,7 cm, GTG.



Lazar' Lisickij, *Proun 55*, 1923 ca.
 GTG. Sequenza degli studi.
 da sinistra a destra
Studio 1, grafite, matita nera e
 acquerello, 29,1x29,1 cm;
Studio 2, grafite, china e gouache/
 carta, 29,1x29,1 cm;
Studio 3, grafite, china e gouache/
 carta, 29,2x22 cm.

pulpito principale, secondario e contenitore – l'oratorio con balconata per la tribuna vera e propria e con seduta per l'attesa dell'orazione, il contenitore collega i due pulpiti e serve per riporre il pannello da proiezione quando la tribuna non è in funzione; pannello – il supporto richiudibile per l'affissione di manifesti e slogan di propaganda durante il giorno, nonché schermo per le proiezioni cinematografiche durante la sera; tutti gli elementi – ad eccezione del podio e della trave principale – sono mobili e scorrono lungo la struttura. In corrispondenza del pulpito principale, sono presenti alcuni altoparlanti per amplificare il volume. L'oratore accede al primo pulpito, dove attende il suo turno in una stanza a cielo aperto, poi prosegue fino al pulpito principale che diventa l'elemento dominante di tutto lo spazio circostante.¹¹⁵ Il carattere espressivo della tribuna è dato dalla trave inclinata che si proietta nello spazio di un'ipotetica piazza: le linee di forza descrivono una dimensione precisa, indicano una direzione, quindi una tensione,¹¹⁶ in questo caso, rivolta verso l'alto, verso l'oratore. L'inclinazione conferisce dinamismo alla composizione e costruisce una relazione visiva – e simbolica – fra l'oratore e la massa. La tensione tra piani e volumi e l'asimmetria derivano dal suprematismo e dai *proun*. La tribuna è un esempio della dimensione interdisciplinare dell'arte d'avanguardia, in cui convivono architettura, pittura e scultura. Il progetto è interpretabile come un manifesto, in cui l'architettura si traduce nella macchina promotrice del nuovo ordine sociale. La tribuna si configura come una struttura temporanea, facilmente smontabile e rimontabile. Tale possibilità favorisce una programmazione itinerante dei comizi nelle piazze. Lisickij realizza una serie di tre studi per la tribuna sotto forma di *proun*, quest'ultimi mostrano chiaramente lo sviluppo costante della composizione:



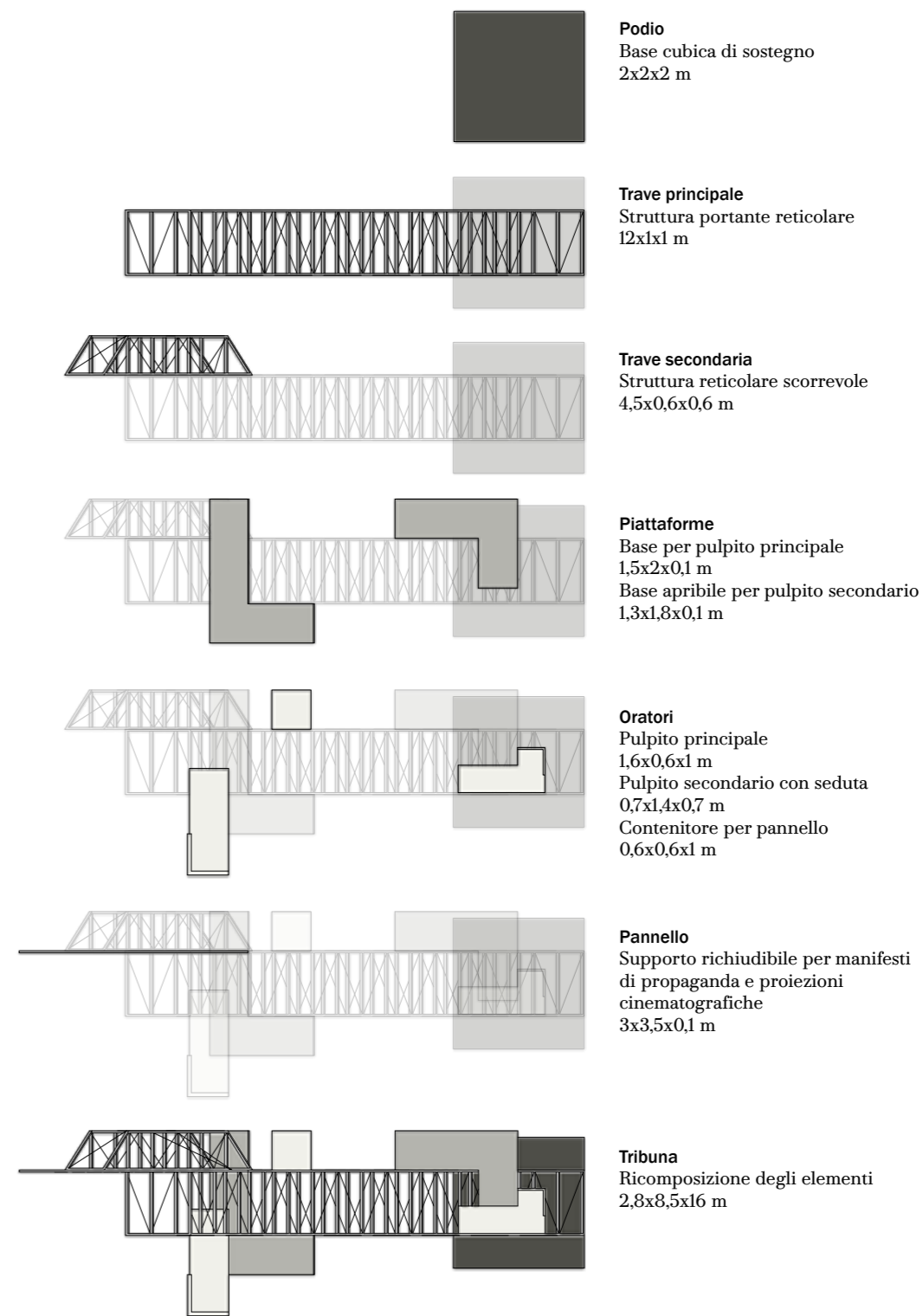
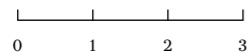
Gustav Klucis, *Installazioni propagandistiche*, 1922, MOMus.
 da sinistra a destra
Radio-oratore n. 5, grafite e china/
 carta, 26,6x14,7 cm;
Radio-oratore n. 7, grafite, china e
 gouache/carta, 26,9x17,7 cm.

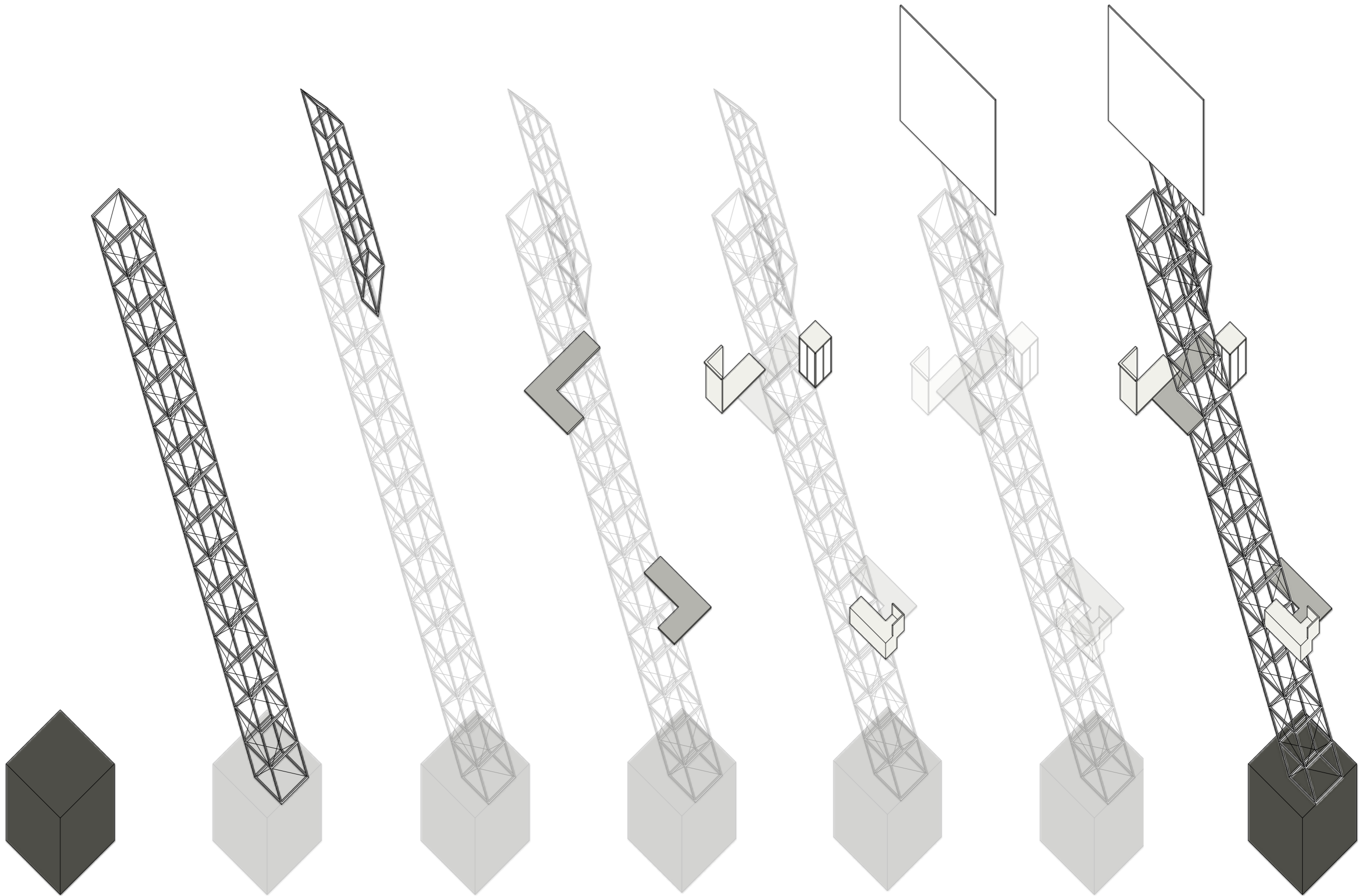
l'autore procede per gradi, altera l'inclinazione della struttura, aggiunge e rimuove elementi, ne modifica la posizione, sino al raggiungimento della composizione finale. Gli studi per la tribuna, così come altri *proun*, presentano una concezione spaziale che combina le tecniche tridimensionali del rilievo con le tecniche bidimensionali della rappresentazione tecnica. Questi studi presentano un'intersezione di figure geometriche piane e solide, in cui i piani si trasformano in volumi e viceversa, tramite l'impiego di differenti prospettive. Le strutture – fortemente asimmetriche – che ne derivano sono dinamiche: le linee diagonali e gli elementi sospesi invitano lo spettatore ad alzare gli occhi al cielo. Le composizioni stesse suggeriscono all'osservatore il movimento verso l'alto, verso l'oratore. In particolare, gli ultimi due *proun* della tribuna – se affiancati in sequenza – richiamano l'animazione del movimento che, a sua volta, rimanda all'azione di scorrimento e rotazione della tribuna in funzione. Anche il disegno finale – la prospettiva – raffigura la tribuna in funzione: il breve accenno di contesto richiama un ambiente urbano, il fotomontaggio di Lenin suggerisce lo svolgimento di un comizio e la grande scritta sul pannello in alto, *пролетарии* [*proletarii*], ne rafforza il potere espressivo. D'altronde, la funzione del dispositivo architettonico è ampliare – visivamente e simbolicamente – il messaggio politico. In questo quadro di macchinari propagandistici – mobili, rotanti e pivotanti – si inseriscono a pieno titolo le installazioni di Klucis degli stessi anni Venti. I *radio-oratori*, di cui Klucis ne progetta diverse varianti, costituiscono un altro esempio di adozione dei principi costruttivisti a fini propagandistici.

Gustav Klucis, *Основное* [*Osnovnoe*].
 Progetto per l'emblema del corso base
 del VChUTEMAS, 1924-26, acquerello,
 china, gouache e collage/carta
 36,2x25,3 cm, LNMM.

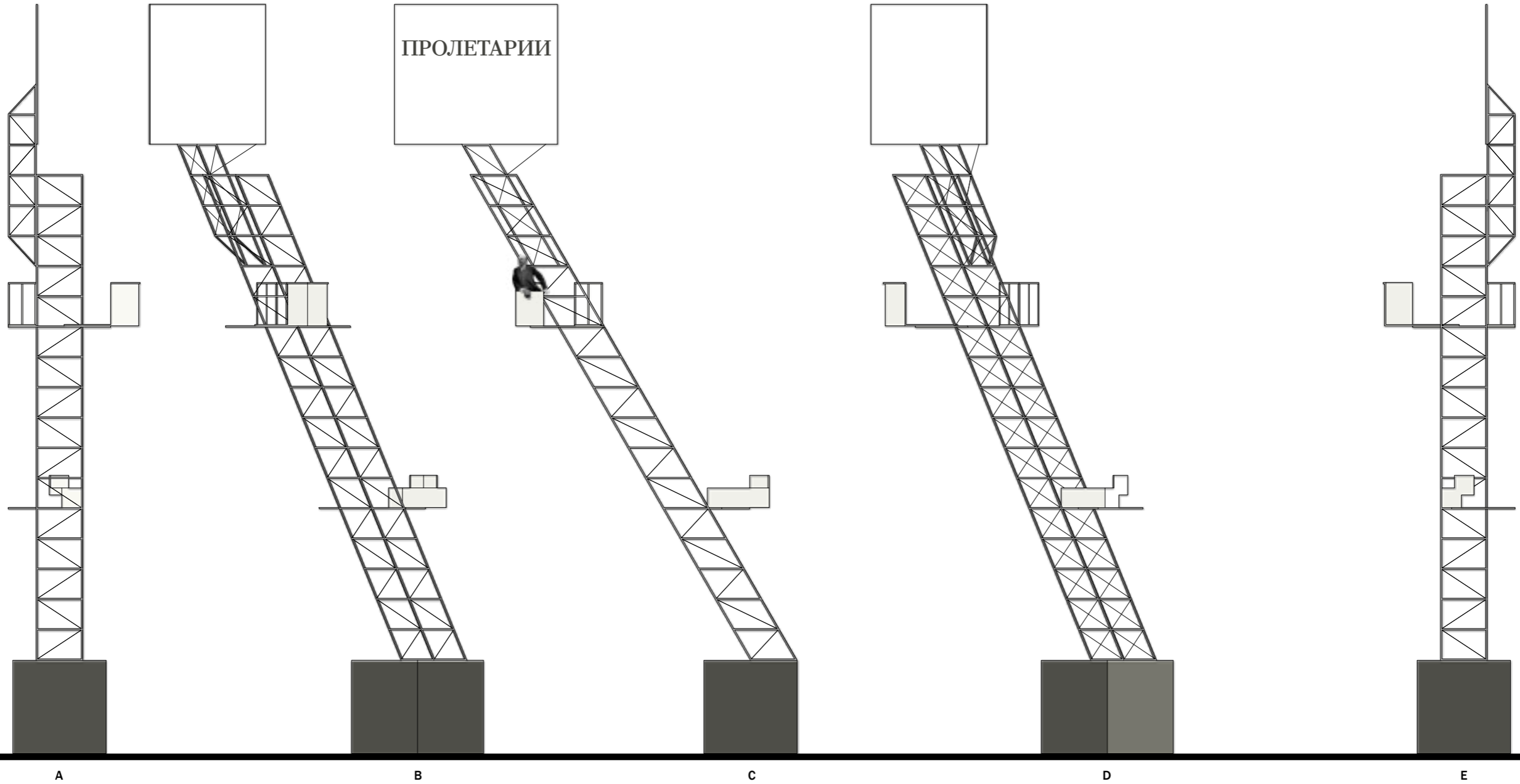
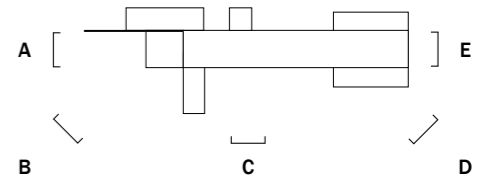
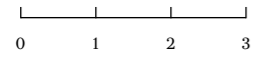


nelle pagine seguenti
 Analisi e scomposizione degli
 elementi principali della tribuna,
 dda. Piante e assonometrie.





Sequenza dei principali prospetti della tribuna, dda.





Montaggio della *tribuna* sulla Piazza Rossa di Mosca, eda.

Le installazioni di Klucis si configurano come padiglioni mobili, dotati di altoparlanti, proiettori, dispositivi mobili e pannelli per diffondere la parola sovietica nelle strade. I *radio-oratori* sono trasportabili e modulari, uniscono elementi uditivi – annunci radio, proclami – visivi – fotografie, manifesti, slogan – e performativi – orazioni – in un unico dispositivo integrato. Le *tribune* di Čašnik e Lisickij, il *monumento* di Tatlin e i *radio-oratori* di Klucis, seppur con diversi esiti, reinventano il rapporto tra spazio – architettonico, scenico, pittorico, scultoreo – e ideologia. Ogni progetto – tra cui lo stesso *Wolkenbügel* – contribuisce alla ricerca di un nuovo linguaggio per dare forma alle nuove pratiche politiche e sociali.

La questione del grattacielo

Nella cornice storica degli anni Venti – un momento in cui l'architettura moderna si afferma come strumento rifondativo della società – il tema del grattacielo rappresenta una delle risposte architettoniche più significative ai problemi della costruzione della città contemporanea. La tipologia sempre più emergente del grattacielo si lega alla crisi della città ottocentesca e, allo stesso tempo, all'esigenza di sviluppare nuovi modelli insediativi, coerentemente con le trasformazioni sociali – espansione urbana, industrializzazione, potenziamento delle infrastrutture, rapporto tra città e campagna. Il dibattito europeo sul grattacielo si articola lungo differenti linee di ricerca che riflettono la divergenza teorica di architetti e urbanisti. Il progetto del *Wolkenbügel* di Lisickij si pone in dialogo con i grandi progetti urbani delle città europee della prima metà degli anni Venti, da Berlino a Parigi, con le proposte di Mies van der Rohe, van Eesteren e Le Corbusier. A partire dalle specificità dei contesti urbani, il confronto tra tali esperienze evidenzia una pluralità di interpretazioni del tema: dal grattacielo inteso come dispositivo autonomo, come punto di riferimento urbano, all'integrazione del grattacielo in sistemi complessi, dal rapporto con il tessuto urbano storico all'articolazione della città moderna. In tal senso, nella tipologia del grattacielo si intrecciano le questioni contemporanee – compositive, urbane, tecniche, simboliche, sociali – che alimentano il dibattito teorico e incentivano la sperimentazione progettuale. In particolare, la tipologia del grattacielo introduce nuovi problemi spaziali, che si traducono nella sperimentazione di forme inedite: dal rapporto tra pieni e vuoti – continuità dei fronti urbani e discontinuità delle emergenze – ai caratteri dell'isolato urbano; dalla trasformazione degli elementi architettonici – basamento, corpo, coronamento – all'articolazione urbana; dalla questione strutturale alla percezione urbana – di rapporti dimensionali, spaziali e visivi sconosciuti; dalla concentrazione delle funzioni all'integrazione tra architettura e infrastruttura. Ne deriva un progressivo spostamento dei riguardi – teorici, formali, urbani – rivolti al singolo dispositivo architettonico verso le relazioni che quest'ultimo instaura con la città. Il breve confronto tra alcune esperienze urbane del primo moderno – Berlino e Parigi – chiarisce i metodi con cui il grattacielo viene assunto come strumento di sperimentazione urbana. In tale cornice, il progetto del *Wolkenbügel* – che, da un lato, accentua talune questioni, dall'altro, ne pone in discussione altre – in ogni caso, offre una riscrittura originale della tipologia architettonica del grattacielo, sovvertendone i principi tradizionali in un rapporto inedito tra architettura e infrastruttura, tra verticalità ed elevazione.

Ludwig Mies van der Rohe,
*Progetto per un grattacielo sulla
 Friedrichstraße*, 1921, carboncino
 e grafite/carta, 173,4x121,9 cm,
 MoMA. Quartiere Mitte di Berlino.
 Prospettiva da nord.

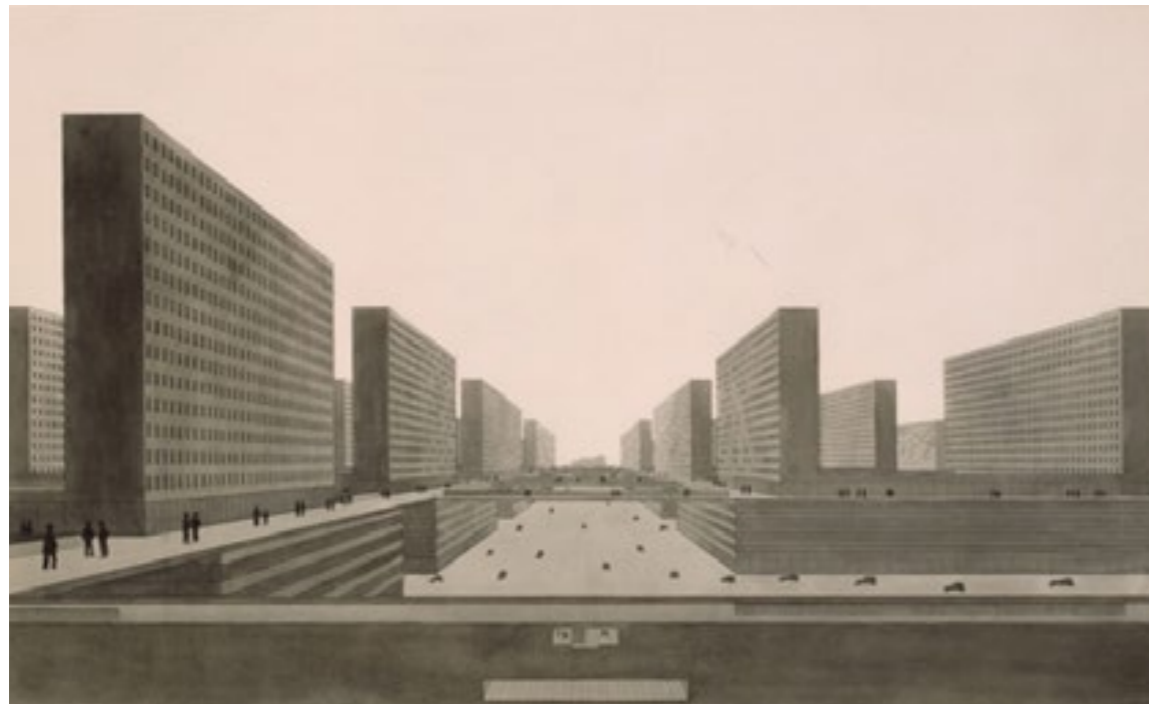


Tra il 1921 e il 1922¹¹⁷ Mies van der Rohe realizza due progetti di grattacieli per Berlino. La chiarezza formale è evidente in entrambi i progetti, così come il ruolo – da punto di riferimento per la città – assunto dagli edifici. In particolare, i due progetti evidenziano, da un lato, l'espressività dei materiali, dall'altro, l'importanza di luci e ombre, che si manifesta sulle facciate dei grattacieli, le quali lasciano trasparire la profondità della struttura. In tal senso, la trasparenza rappresenta una scelta progettuale che esplicita, allo stesso tempo, l'organizzazione interna e la tecnica costruttiva dei due grattacieli. Questi progetti berlinesi introducono la riflessione sul tema del grattacielo inteso come volume isolato, riconoscibile e autonomo, rispetto all'unitarietà del contesto urbano. Di conseguenza, la verticalità degli edifici stabilisce nuove gerarchie con il tessuto della città.



Cornelis van Eesteren, *Unter den
 Linden*, 1925. Progetto di concorso
 per il quartiere Mitte di Berlino.
 Estratto da *Städtebau. Monatshefte
 für Stadtbaukunst, städtisches
 Verkehrs, Park und Siedlungswesen*
 n. 2, 1926.

Pochi anni dopo, nel 1925, van Eesteren partecipa al concorso *Unter den Linden* indetto per ridefinire l'assetto urbano dell'omonimo viale berlinese, centro nevralgico della città storica nel quartiere Mitte, lo stesso del progetto di Mies del 1921. L'organizzazione del tessuto urbano si fonda sulla netta separazione delle funzioni, coerentemente ai principi formalizzati successivamente dai CIAM. La proposta di van Eesteren delinea una nuova scala urbana, in cui il valore dell'isolato urbano supera considerevolmente quello del singolo edificio. L'uniformità dei fronti stradali rafforza la linearità del viale, mentre gli edifici alti ne stabiliscono il ritmo verticale. In modo analogo, la *serie di grattacieli per Mosca* di Lisickij serve da strumento di misurazione della città moderna, intesa come *insieme unitario*, e condivide il principio di chiara separazione delle funzioni.¹¹⁸

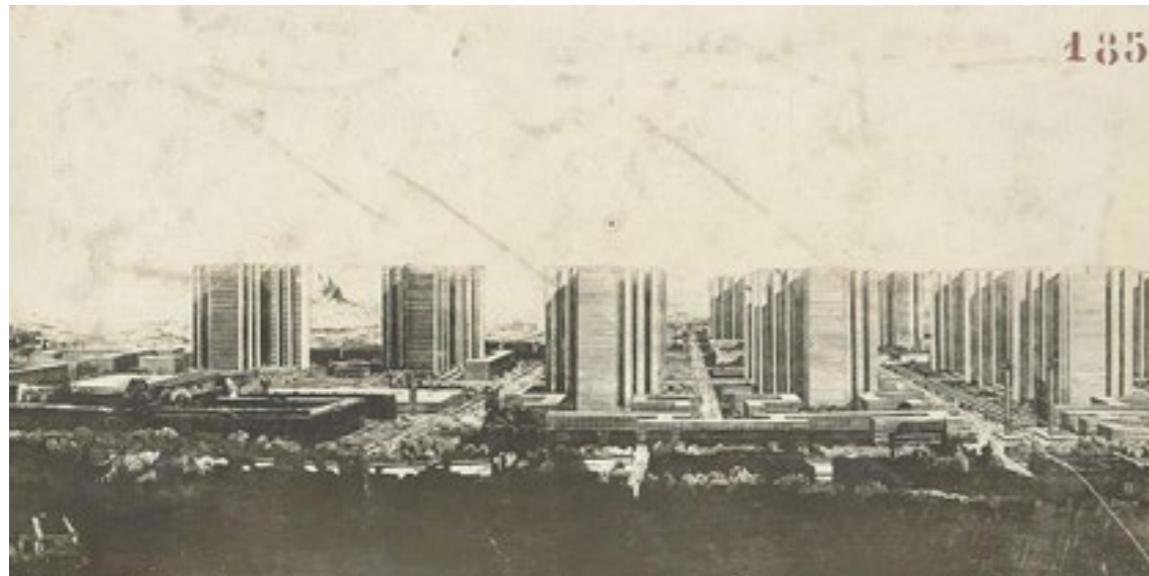


in questa e nella pagina a fianco
Ludwig Hilberseimer, *Hochhausstadt*,
1924. Prospettiva nord-sud;
Prospettiva est-ovest.
Estratti da *Großstadtarchitektur*
(Hilberseimer, 1927).

Nel 1924 Hilberseimer realizza il progetto della *Hochhausstadt* – *Città Verticale*¹¹⁹ – una radicale risposta ai problemi berlinesi di affollamento. Il complesso organismo architettonico di città per un milione di abitanti si fonda sulla stratificazione delle funzioni. Hilberseimer individua *città residenziale* e *città commerciale* – degli affari – le divide in livelli distinti e le sovrappone. In questo modo, la città assolve le funzioni urbane in blocchi modulari, posti l'uno sull'altro, che si ripetono secondo uno schema geometrico ordinato. I livelli inferiori ospitano le infrastrutture di trasporto: ferrovia e metropolitana nei piani interrati e rete stradale fuori terra. I livelli intermedi presentano le attività commerciali e un ulteriore livello di collegamento riservato al traffico pedonale. Infine, i livelli superiori contengono le soluzioni abitative. La *Città Verticale* si presenta come un organismo funzionalista, in cui tutto è subordinato all'efficienza: il sistema è concepito per razionalizzare i flussi e ridurre gli spostamenti. Lisickij interpreta la logica infrastrutturale della *Hochhausstadt* tramite l'inserimento di otto *Wolkenbügel* nei punti nevralgici della città, dove anch'essi integrano le reti di trasporto su più livelli. In particolare, al livello stradale, due elementi di sostegno ospitano le fermate tramviarie, mentre, al livello interrato, il terzo elemento interseca idealmente la rete metropolitana – la prima linea viene inaugurata soltanto nel 1935, tuttavia le stazioni della rete coincidono, in gran parte, con i nodi identificati da Lisickij lungo l'anello dei *bul'var*.

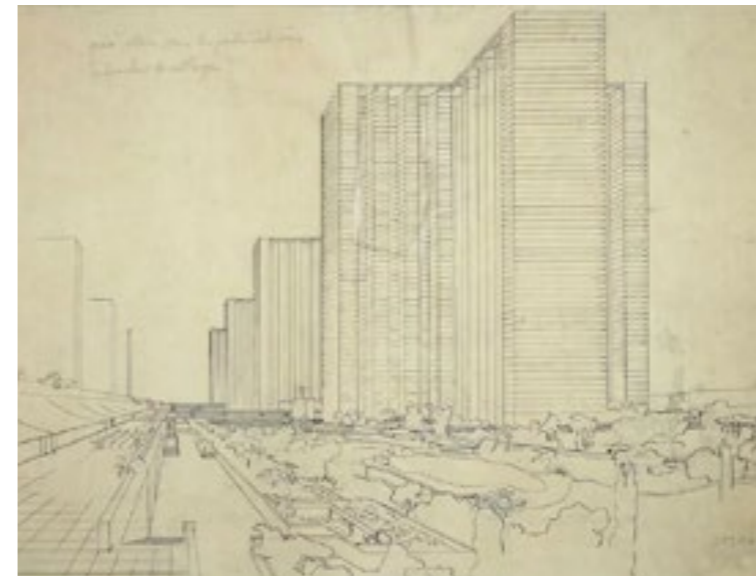


In occasione dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali Moderne di Parigi del 1925 – nel Padiglione dell'*Esprit Nouveau* – Le Corbusier presenta il *Plan Voisin*.¹²⁰ L'autore propone il radicale intervento come soluzione ai problemi urbani di Parigi – congestionamento, affollamento, espansione – comuni alla maggior parte delle altre grandi città europee. La città del piano si presenta razionale, ordinata e funzionale: una griglia geometrica descrive gli assi viari, in cui si attestano le imponenti torri cruciformi, alternate da ampi spazi verdi. Il *Plan Voisin* riprende il progetto della *Città per tre milioni di abitanti* del 1922: l'assetto urbano è affine e in entrambi i progetti compaiono i grattacieli cruciformi. Tramite una consistente operazione di demolizione e ricostruzione – l'impatto ipotetico è paragonabile agli sventramenti haussmanniani della seconda metà del XIX secolo – il *Plan Voisin* mira a decongestionare il centro, aumentandone esponenzialmente la densità abitativa. Lo spazio urbano attrezzato si articola intorno a due arterie principali che attraversano l'intera città. Le infrastrutture superano le fortificazioni storiche, sino alla periferia, con l'intento di collegare Parigi alle principali città europee. Il punto di intersezione delle direttrici assume il ruolo di crocevia strategico. Le Corbusier rifiuta categoricamente l'idea di decentramento amministrativo, infatti, colloca il nuovo centro direzionale della città di fronte all'*Île de la Cité*, in una posizione geograficamente – e simbolicamente – rilevante.

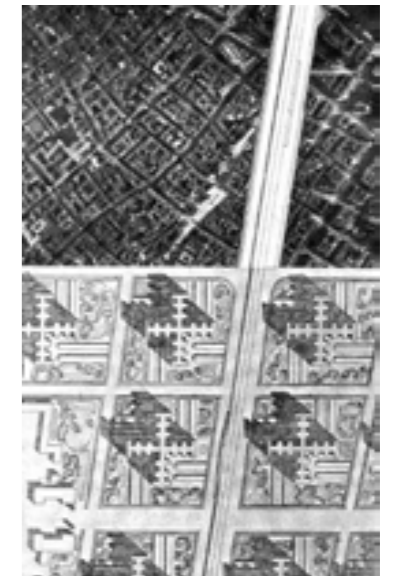


Le Corbusier, *Montaggio del Plan Voisin*, 1925, FLC.

Se, da un lato, il progetto del *Wolkenbügel* condivide alcune delle ambizioni e dei principi del *Plan Voisin* – come la centralizzazione delle nuove istituzioni amministrative – dall'altro, il progetto sovietico rifiuta categoricamente una logica fondamentale del piano per Parigi: Le Corbusier inserisce le monumentali torri cruciformi nell'ideale vuoto urbano – di una città demolita e interamente rettificata – al contrario, Lisickij integra la serie di grattacieli nel tessuto storico consolidato di Mosca. Come scrive nel saggio sul *Wolkenbügel*, Lisickij concorda, in parte, con Le Corbusier: «viviamo in città che sono nate molto prima di noi. Non soddisfano più i ritmi e le esigenze dei giorni nostri». ¹²¹ Ciononostante, l'autore sottolinea: «non possiamo semplicemente raderle al suolo dall'oggi al domani e ricostruirle correttamente». ¹²² Se le città esigono una nuova forma in grado di rispecchiare le esigenze della società contemporanea – città che sono da intendersi come sistemi costruttivi unitari, non date dall'individualità dei singoli edifici – all'interno dei processi di rinnovamento urbano è altresì necessario tenerne in considerazione la morfologia e la stratificazione storica. Lisickij spiega uno dei motivi della peculiarità strutturale del *Wolkenbügel*, al contrario del *Plan Voisin*, la sopraelevazione dell'edificio consente di evitare la demolizione di intere aree urbane. In sostanza, nonostante l'incredibile potenza figurativa del progetto, Lisickij adotta un approccio conservativo verso le preesistenze urbane. Inoltre, l'autore sostiene il processo configurazionale della forma in funzione del movimento naturale dell'uomo: ¹²³ il *Wolkenbügel* insiste sulla ricerca della relazione tra movimento – orizzontale – dell'uomo e forma risultante – verticale per il collegamento e orizzontale per la funzione. ¹²⁴



Da questa serie di sperimentazioni europee emerge una convergenza di fondo: ogni proposta rifiuta il modello urbano ottocentesco e ricerca nuove soluzioni spaziali, coerentemente con le esigenze della società contemporanea. In tal senso, il dialogo tra il *Wolkenbügel* e i progetti urbani dei maestri del Novecento restituisce una tensione critica che attraversa tutta l'architettura degli anni Venti, interrogando costantemente il rapporto tra città e collettività, tra architettura e costruzione, tra forma e funzione, tra utopia e realtà. Nell'ambito di questo panorama culturale di fermento sugli sviluppi della città contemporanea, la rivista *ABC* rappresenta il laboratorio teorico e pratico in cui le convergenze dell'architettura moderna – e del grattacielo ¹²⁵ – trovano espressione e alimentano il dibattito del contesto internazionale. La rivista promuove l'integrazione tra architettura e urbanistica, l'impiego dei nuovi materiali, l'approccio interdisciplinare e, soprattutto, l'idea di collettività del progetto. Attraverso il rapporto con i protagonisti del moderno e l'intensa attività con la rivista *ABC*, Lisickij costruisce un ponte culturale tra Russia ed Europa. Allo stesso modo, tramite il progetto del *Wolkenbügel*, Lisickij inventa un prototipo urbano che stimola validi interrogativi nel panorama internazionale. In tale prospettiva, il WB1 assume ulteriore rilevanza progettuale, non soltanto per l'incisività dell'espressività formale, quanto per l'unicità dell'interpretazione tipologica – il tema stesso del grattacielo rappresenta uno dei problemi urbani più urgenti. Il progetto del *Wolkenbügel* si traduce in *luogo* di convergenze delle principali correnti dell'architettura moderna di Germania, Svizzera, Francia, Olanda: nel progetto confluisce una – singolare – sintesi di esperienze – tanto sovietiche quanto europee.



Le Corbusier, *Plan Voisin*, 1925.
Estratto da *Urbanisme*
(Le Corbusier, 1925).
a sinistra
Le Corbusier, *Prospettiva del Plan Voisin*, 1925, FLC.

Il carteggio come strumento del progetto

Gli itinerari intrapresi da Lisickij restituiscono la figura dell'intellettuale cosmopolita – soltanto nella prima metà degli anni Venti, l'autore viaggia tra Vitebsk, Mosca, Berlino, Hannover, Zurigo e Locarno. Questo dato registra un ulteriore aspetto significativo: l'attività di Lisickij – artistica, progettuale e teorica – rappresenta un crocevia tra le avanguardie sovietiche ed europee. In particolare, in Svizzera – tra stazioni, pensioni e sanatori – Lisickij si affida alla scrittura: per via della tubercolosi, i pensieri, i progetti, gli articoli e i saggi dell'autore non viaggiano più sui binari ferroviari di tutta l'Europa, ma corrono da una città all'altra per posta attraverso la stesura di numerose lettere. In questo modo, Lisickij mantiene i rapporti con amici architetti e artisti, come Malevič, Ladovskij, Oud, van Doesburg e, naturalmente, Küppers. A partire dall'arrivo a Berlino, Lisickij costruisce una fitta rete di scambi epistolari alla continua ricerca di contributi all'attività artistica e progettuale, dati dal confronto collettivo e interdisciplinare. L'autore assume la lettera come strumento del progetto – editoriale, pittorico, architettonico, grafico – in cui sperimenta, revisiona, inventa e si confronta. Attraverso la scrittura, Lisickij elabora, chiarisce e mette in discussione pensieri e idee. Le lettere contengono schizzi, disegni, immagini, riferimenti, osservazioni: sono documenti multiformi, in cui il confine tra *teoria* e *progetto* scompare. Lo stesso *Wolkenbügel* sintetizza i dialoghi di Lisickij con i protagonisti del moderno. Ai fini della lettura del progetto, due scambi epistolari risultano di fondamentale rilievo: il carteggio con Roth¹²⁶ – in cui l'architetto svizzero progetta la struttura del *Wolkenbügel* – e il carteggio con Oud¹²⁷ – in cui Lisickij invia i disegni del progetto in fase di elaborazione.

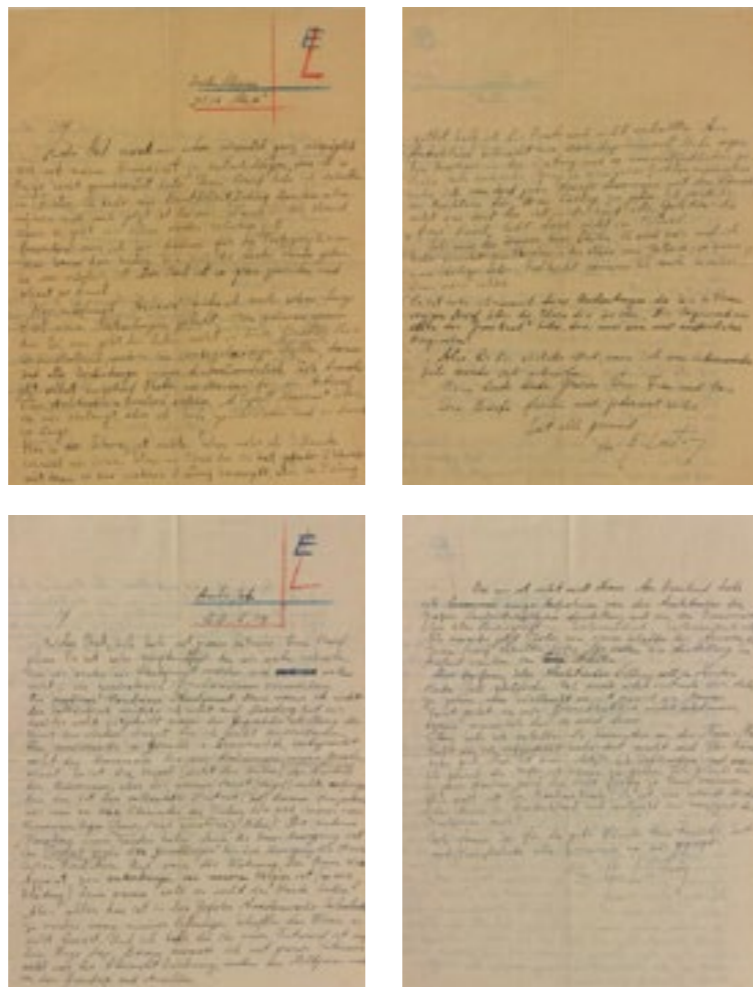
Lo scambio epistolare con Oud – dal 1923 al 1928 – testimonia il costante tentativo di confronto e collaborazione, volto ad indagare le questioni dell'architettura moderna.¹²⁸ I primi scambi si collocano in un momento in cui Lisickij ricerca un dialogo attivo con le esperienze del modernismo europeo tramite le pubblicazioni su *ABC*. Tali scambi proseguono anche dopo il rientro a Mosca nel 1925. Il carteggio evidenzia il dialogo dei due autori a proposito del ruolo sociale dell'architettura, della necessità di nuovi modelli abitativi, di politica, di arte e delle iniziative editoriali, artistiche e architettoniche di cui si occupano. Se, da un lato, Lisickij considera Oud come un interlocutore autorevole, nonché attivo, nella divulgazione dei principi dell'architettura moderna, dall'altro, Oud promuove la circolazione dei progetti sovietici e, allo stesso tempo, presenta a Lisickij il pensiero architettonico olandese. Entrambi condividono ampiamente la necessità di superare la tradizione ottocentesca



attraverso l'architettura, intesa come strumento di trasformazione della società e della città. In riferimento al *Wolkenbügel*, risulta particolarmente significativa una lettera del 14 maggio 1925 – l'ultima spedita dalla Svizzera – in cui Lisickij invia a Oud in anteprima sei disegni di progetto – un'assonometria, due prospettive, due prospetti e un montaggio con pianta, prospetti e spaccato assonometrico. Le apparenti incoerenze di rappresentazione dei disegni evidenziano chiaramente alcune delle iterazioni progettuali, in cui Lisickij si concentra prevalentemente sulla configurazione degli elementi di sostegno. Lisickij descrive il progetto del *Wolkenbügel* nei termini di una struttura sospesa e seriale per la riorganizzazione dei nodi nevralgici di Mosca, di cui include uno schizzo.¹²⁹ Lisickij presenta a Oud un'*architettura di carta* – destinata a rimanere tale – la cui circolazione dimostra l'ampia risonanza che un *semplice* progetto non realizzato può generare.

Lazar' Lisickij, *Cartoline per Oud*, 1923-28, VAM. Tra il 1923 e il 1928 Lisickij e Oud intrattengono una fitta corrispondenza.
da sinistra a destra
Le cartoline inviate a Oud dalla Germania, Svizzera e Russia:
Berlino, 28 aprile 1923;
Hannover, 20 dicembre 1923;
Locarno, 13 marzo, 1924;
Sadak, 22 settembre 1925;
Hannover, 14 settembre 1926;
San-Pietroburgo, 22 marzo 1928.

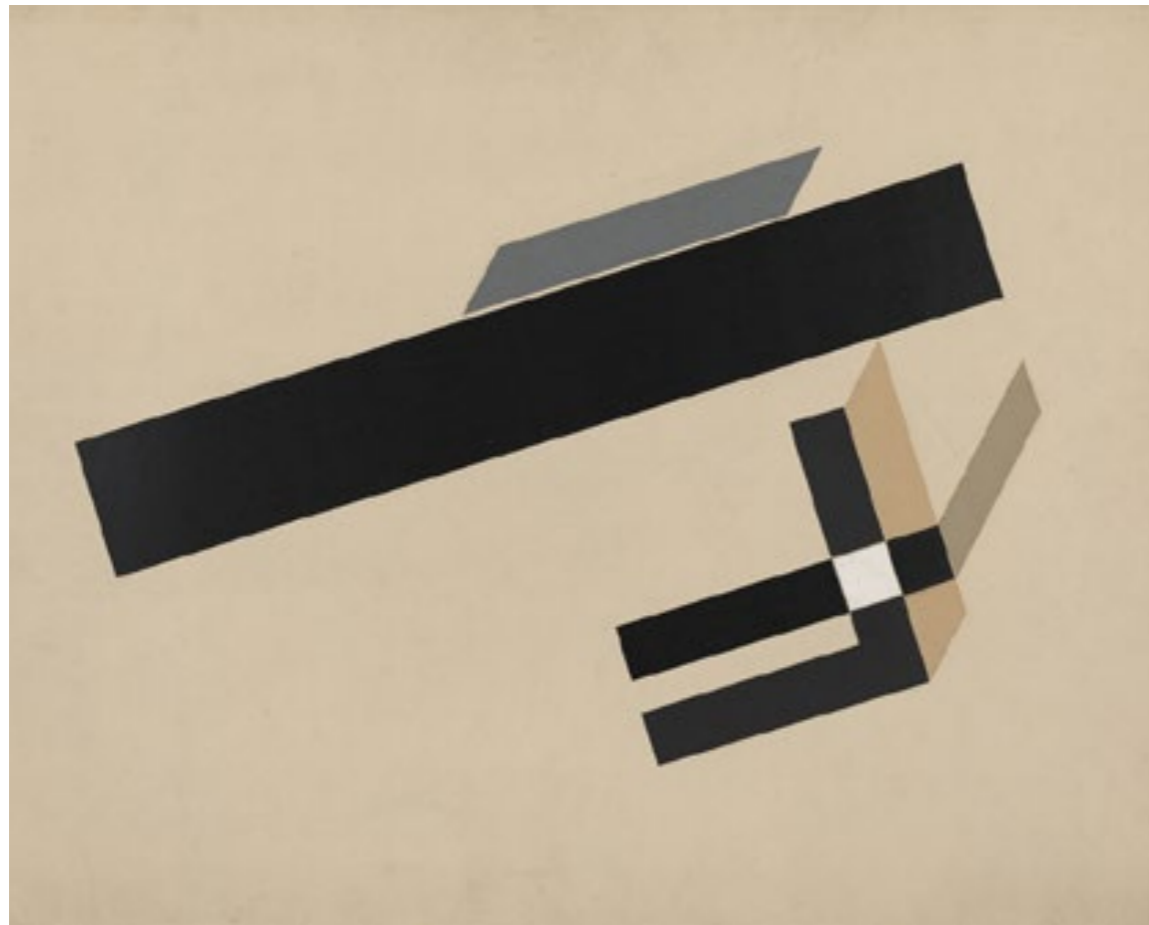
Lazar' Lisickij, *Lettere a Oud*, 1924, VAM. A partire dallo scambio di maggio 1924, nelle lettere di Lisickij compare una prima bozza di intestazione con elementi che richiamano il piano orizzontale del *Wolkenbügel*.
 da sinistra a destra
 Lettere del soggiorno svizzero: Orselina (Locarno), Pensione Plante, 21 maggio 1924; Ambri (Quinto), 30 giugno 1924.



I rapporti epistolari di Lisickij si configurano come strumenti del progetto veri e propri che costruiscono l'architettura nel dialogo e nella critica, finanche nella divergenza, tra confronti, contributi e revisioni progettuali. In tale prospettiva, il *Wolkenbügel* rappresenta un progetto di confine che racchiude le tensioni tra poli opposti, tra est e ovest, tra *utopia* e *realtà*: è un progetto che si radica nei principi compositivi di suprematismo e costruttivismo e, allo stesso tempo, osserva i dettami dell'architettura moderna e dei canoni funzionalisti europei. Le lettere assumono il ruolo di strumento divulgativo con il quale Lisickij promuove e diffonde il proprio lavoro architettonico, che si configura come un riflesso – articolato e complesso – dell'avanguardia sovietica e del modernismo europeo. Così come il progetto del *Wolkenbügel* integra diverse discipline artistiche, allo stesso modo, i carteggi di Lisickij incorporano teoria, arte, architettura, fotografia, grafica e tipografia.

Dal segno all'architettura del *Wolkenbügel*

Come indica nel titolo del saggio, *Una serie di grattacieli per Mosca. WBI (1923-25)*, pubblicato su *Izvestija ASNOVA* nel 1926,¹³⁰ Lisickij progetta il *Wolkenbügel* tra il 1923 e il 1925. Tra ideazione e pubblicazione intercorrono pochi – decisivi – anni, nei quali l'autore produce numerose opere che spaziano fra i più diversi ambiti artistici. Il progetto del *Wolkenbügel* conserva tutta l'iconicità figurativa delle avanguardie sovietiche – tanto *astratto* quanto *concreto* – il progetto attinge sia dalle ricerche formali russe, sia dalle conoscenze tecniche europee, del gruppo ABC, in particolare, di Roth, il cui contributo al sistema costruttivo del *Wolkenbügel* si mostra sostanziale. La datazione – non sempre inequivocabile – dei disegni non soddisfa una ricostruzione cronologica della genesi progettuale, pertanto il lavoro di ricerca propone una lettura non lineare del progetto, mediante l'individuazione di elementi compositivi ricorrenti nell'opera di Lisickij e derivanti dalla sintesi delle esperienze sovietiche – suprematiste e costruttiviste – e dallo stretto contatto con l'avanguardia europea. Nonostante le tracce documentali risalenti al 1923 siano esigue, tale metodologia suggerisce che alcuni elementi formali presenti nel progetto del *Wolkenbügel* derivino addirittura da opere antecedenti a questa data. L'impossibilità di ricostruire con precisione una cronologia non rappresenta un ostacolo, al contrario, si traduce nell'occasione di interpretare il progetto attraverso nuovi metodi. Infatti, nel *Wolkenbügel*, e in diverse altre opere, Lisickij mostra la precisa attitudine alla rielaborazione di elementi formali in configurazioni inedite, originate da un processo iterativo. Questo dato suggerisce una certa continuità del processo compositivo, il quale non si esaurisce con la conclusione dell'opera. Nell'architettura del *Wolkenbügel* convergono le tendenze artistiche sviluppate da Lisickij in diversi ambiti – pittorico, grafico, tipografico, fotografico. Il progetto rappresenta la totalità delle esperienze dell'autore: si configura come sintesi del lascito suprematista – sviluppato attraverso i *proun* – e della visione europea – assimilata durante la permanenza in Germania e Svizzera, tramite le numerose collaborazioni editoriali e artistiche – il *Wolkenbügel* valica l'ampio divario tra Oriente e Occidente. Inoltre, il *Wolkenbügel* è un progetto collettivo: da un lato, racchiude le molteplici identità artistiche di Lisickij, dall'altro, racconta in modi più o meno diretti di maestri, confidenti e amici artisti e architetti, come Chagall, Malevič, Rodčenko, Ladovskij, Küppers, Oud, Schwitters, Arp, Stam e Roth. Infine, il tema progettuale – il grattacielo – riflette gli sforzi di una ricerca architettonica che, dalla Russia all'Europa, si concentra sui nuovi modi di intendere la città moderna.



Lazar' Lisickij, *Proun 88*, 1923-25 ca. collage/cartoncino, 49,9x64,7 cm, KMM. Il *proun* richiama il piano orizzontale del *Wolkenbügel*.

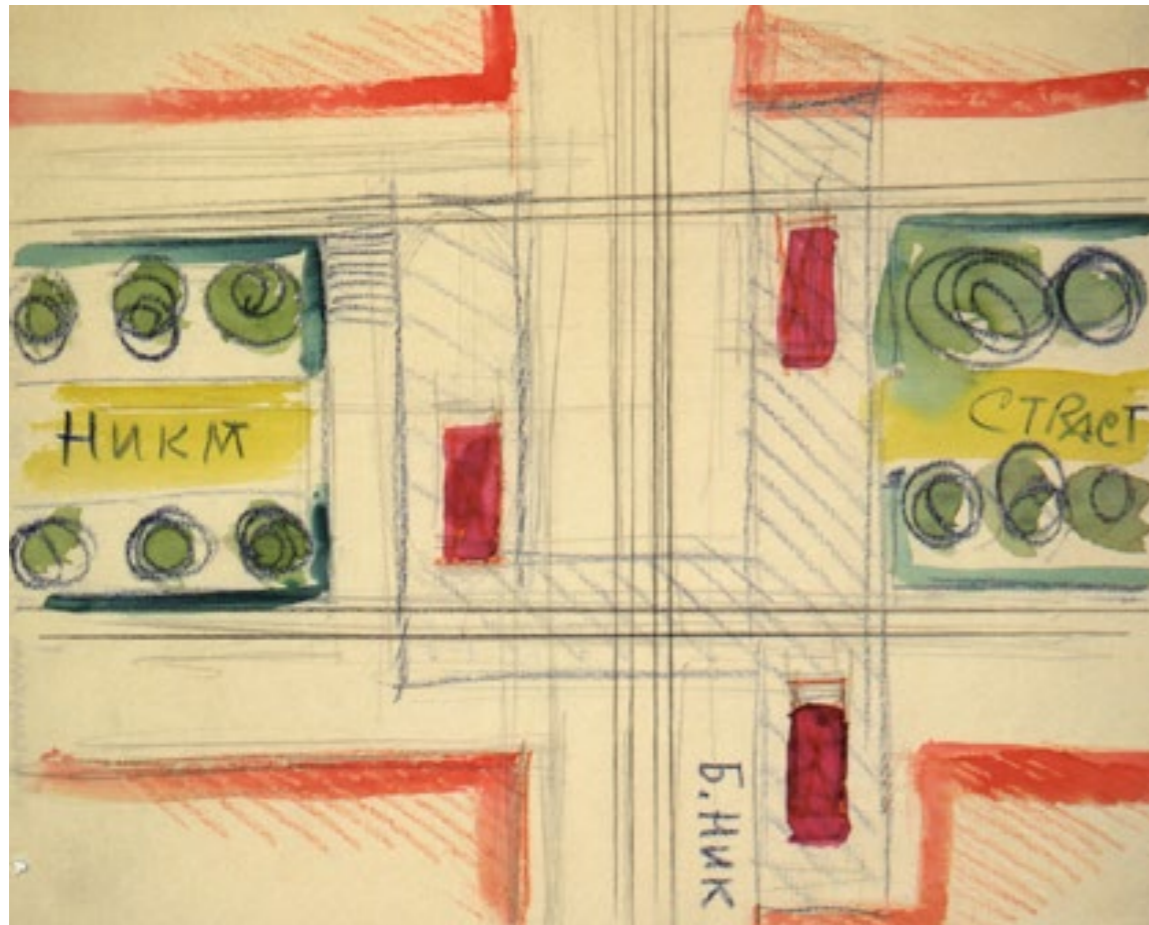
Nel 1924 Lisickij disegna l'intestazione della propria carta da lettera, recuperando alcuni elementi accennati in intestazioni precedenti e assemblandoli in una composizione tipografica che, a partire dall'anno seguente, adotta sistematicamente. L'intestazione accosta due elementi grafici semplici: una freccia rossa orizzontale e una *L* nera rovesciata. L'intersezione dei due elementi schematizza graficamente il piano orizzontale del *Wolkenbügel*. In questo modo, Lisickij traduce la configurazione architettonica in configurazione tipografica e viceversa. La composizione – che richiama il piano sopraelevato del *Wolkenbügel* – si evince chiaramente anche nel *Proun 88*. Questo dato, ancora una volta, trasmette e conferma l'approccio di Lisickij alla reinterpretazione degli elementi formali di vari ambiti artistici in configurazioni inedite. La freccia rossa dell'intestazione è l'elemento che determina la disposizione dei campi da compilare. La freccia suggerisce un'azione di movimento, indica una direzione – se raffrontata al *Wolkenbügel* – la freccia punta dritta verso il centro della città, verso il Cremlino. La



Lazar' Lisickij, *Carta intestata*, 1924, 21x15 cm, SMA. Lisickij disegna l'intestazione della carta da lettera con elementi che richiamano il piano orizzontale del *Wolkenbügel*.

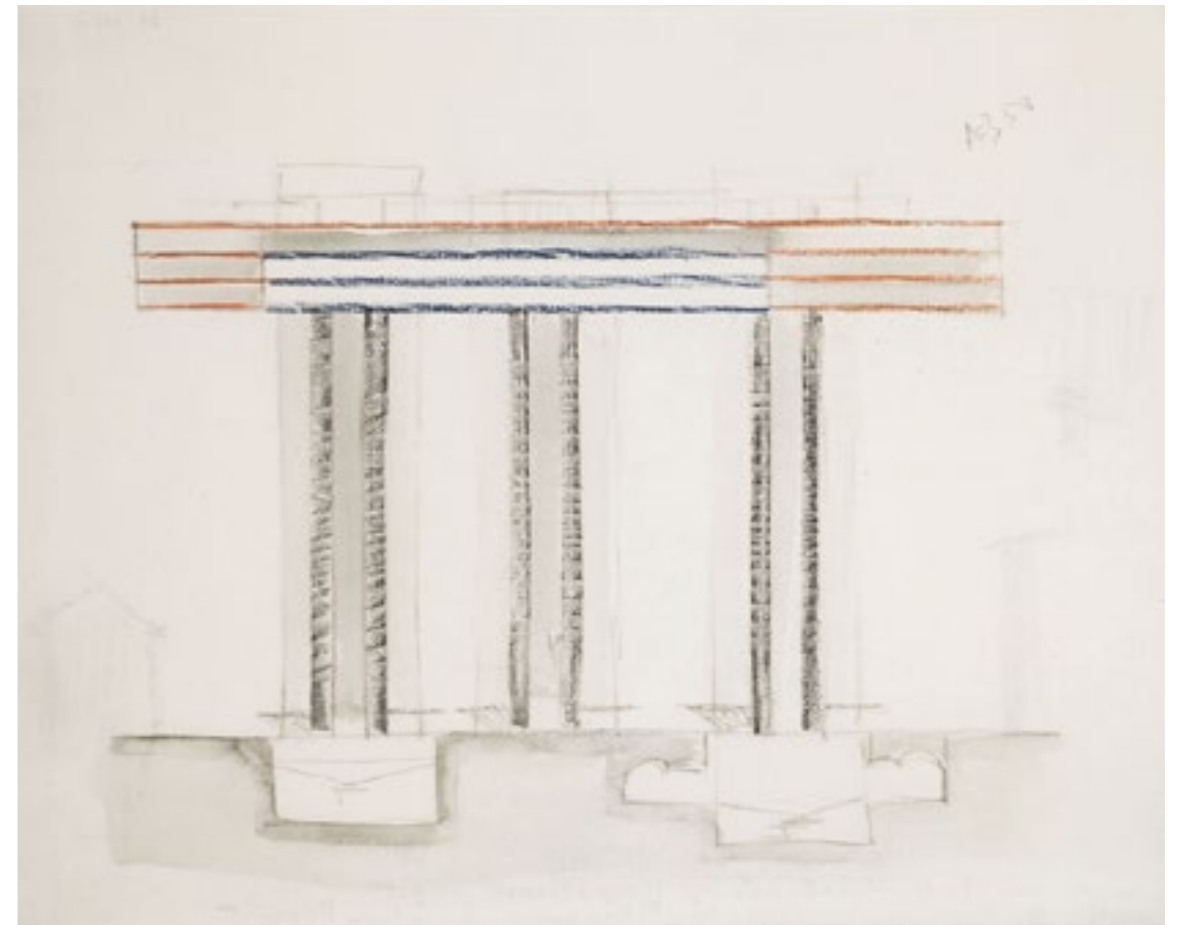
Lazar' Lisickij, *Grattacielo sulla Piazza di Porta Nikitskie*, 1925 ca. 23,2x15,6 cm, china e collage/carta, GTG. Nel montaggio Lisickij affianca l'assonometria del *Wolkenbügel* all'intestazione delle lettere: il richiamo formale alla pianta del grattacielo è evidente.

L nera – un elemento ricorrente in altre composizioni e *proun*, dalla copertina di *Vešč'* a una delle litografie della prima cartella Kestner – richiama le iniziali dell'autore e l'immagine di una struttura a sbalzo. Lisickij applica un processo di sintesi in cui codifica il linguaggio architettonico articolato del *Wolkenbügel* in un linguaggio tipografico elementare – segno, direzione, colore. La composizione risulta un tentativo di trasposizione del piano urbano al piano grafico. Il richiamo al progetto è evidente persino nell'uso del colore: la bicromia della composizione tipografica – in rosso e nero – è la stessa degli schizzi di progetto – in rosso e blu – descritta nel saggio sull'opera che introduce l'uso del colore come elemento orientativo.



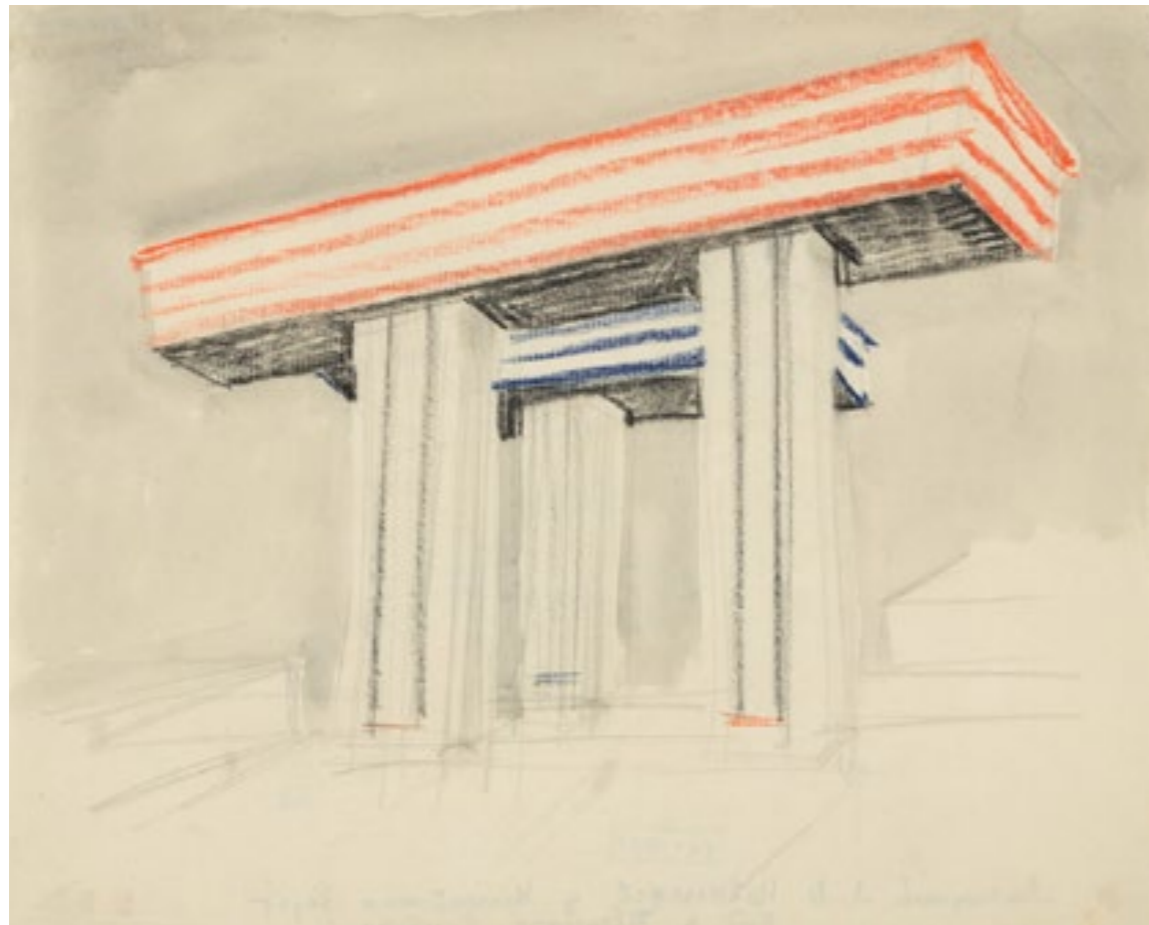
Lazar' Lisickij, *Planimetria del grattacielo nella piazza di Porta Nikitskie*, 1924-25 ca. acquerello, carboncino, grafite e matite colorate/carta, 27x21,4 cm, GTG.

Il progetto del *Wolkenbügel* si configura come punto di convergenza di una moltitudine di esperienze artistiche nell'ambito di una fitta rete di scambi tra Oriente e Occidente, in cui si condensano tensioni e ambizioni di un intero decennio. Il progetto sintetizza un complesso sistema di rapporti tra artisti, architetti, maestri, giornali e associazioni, riflettendo una teoria dell'architettura interdisciplinare e collettiva. Il progetto del *Wolkenbügel* origina da un'intricata trama di relazioni culturali che oltrepassa i confini geografici e disciplinari: da Vitebsk – con Chagall e il suprematismo di Malevič – a Mosca – con le prime sperimentazioni costruttiviste di Rodčenko, Stepanova, Popova e dei gruppi OBMOChU e INChUK; da Berlino – con il primo approccio all'avanguardia europea, tra Erenburg, Majakovskij, Richter, van Doesburg, van Esteren, Stam e Moholy-Nagy – a Hannover – con Schwitters e Küppers; da Zurigo e Locarno – con Arp, il gruppo ABC e i numerosi scambi epistolari con Roth e Oud – al ritorno a Mosca – con l'insegnamento al VChUTEMAS e la pubblicazione di *Izvestija ASNOVA*.



Lazar' Lisickij, *Prospetto del grattacielo con sezione del collegamento ideale alla rete metropolitana*, 1924-25 ca. acquerello, carboncino, grafite e matite colorate/carta, 21,4x26,9 cm, GTG.

La serie di grattacieli di Lisickij rappresenta una complessa sintesi interdisciplinare che coinvolge, in modi più o meno diretti, architettura, pittura, scultura, grafica, tipografia, fotografia e cinema. L'insieme dei processi progettuali delinea un campo di sperimentazione dove più linguaggi convergono in una commistione artistica che supera la distinzione disciplinare. Nel progetto del *Wolkenbügel* ricorrono principi compositivi che derivano dalle esperienze delle avanguardie sovietiche ed europee, nonostante le differenti cornici ideologiche, emergono profonde affinità morfologiche e operative. In particolare, dal suprematismo – pittura, scultura – Lisickij eredita la spazialità di geometrie elementari oscillanti: il piano orizzontale del *Wolkenbügel* è interpretabile come un *proun* suprematista che rovescia la verticalità del grattacielo tradizionale. Dal costruttivismo – architettura, fotografia, cinema, grafica – Lisickij trae gli strumenti operativi per indagare il rapporto tra forma e percezione: il progetto presenta una sequenza precisa di prospettive urbane che suggeriscono un'azione filmica di movimento.



Lazar' Lisickij, *Prospettiva del grattacielo dal bul'var Nikitskij*, 1924-25 ca. acquerello, carboncino, grafite e matite colorate/carta, 21,2x27 cm, GTG.

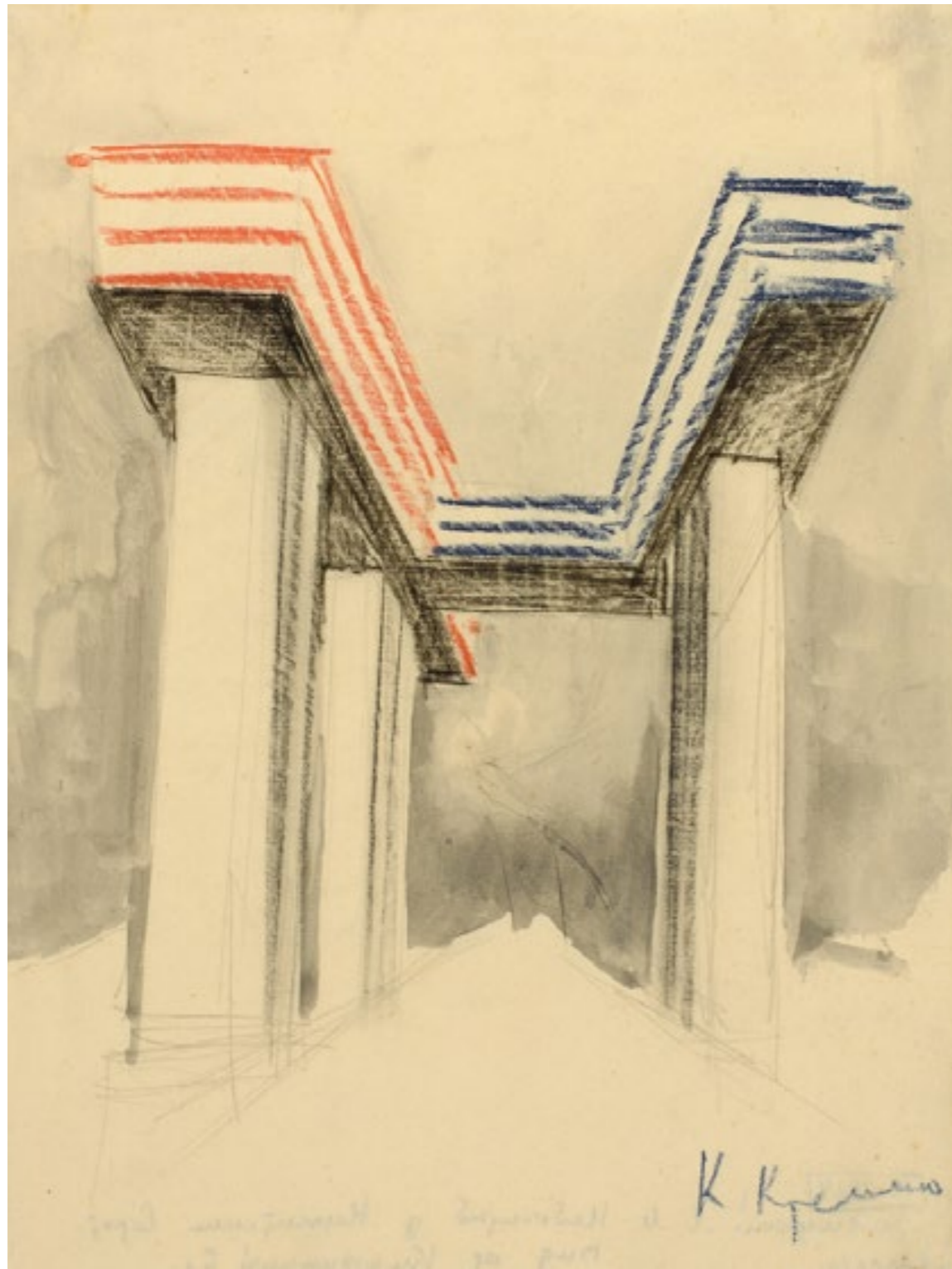
Il processo di astrazione grafica che Lisickij applica alle prospettive urbane assume un ruolo determinante nella definizione del progetto: il segno urbano si traduce in segno tipografico, i volumi architettonici in linee che, in forma sintetica, restituiscono le tensioni spaziali da cui origina il progetto. Ne deriva una sorta di scrittura dello spazio, di manifesto visivo della città, in cui la dimensione grafica orienta quella urbana e viceversa. La matrice delle avanguardie sovietiche conferisce all'architettura di Lisickij una marcata vocazione sociale: il progetto del *Wolkenbügel* è un dispositivo architettonico con una forte carica ideologica, la serie di grattacieli rappresenta le porte d'ingresso – materiali e simboliche – della nuova città socialista. Il progetto, analogamente alla *Tribuna Lenin*, interpreta i principi della collettività moderna. Il confronto con le avanguardie europee introduce la riflessione sulla necessità di intendere la città come un sistema complesso di relazioni, dato dalla costruzione di unità ripetibili e funzionali che integrano architettura e infrastruttura. La chiarezza strutturale del



Wolkenbügel manifesta tale propensione: infatti, la gerarchia urbana si organizza nella distinzione netta delle funzioni, come nei piani urbani di Hilberseimer e Le Corbusier. Un ulteriore aspetto significativo è dato dalla continuità del processo ideativo: l'autore attinge da un ampio repertorio di esperienze artistiche – architettoniche, pittoriche, tipografiche e fotografiche – per rielaborarle in configurazioni inedite, secondo un principio di reinvenzione formale. In tale prospettiva, il progetto del *Wolkenbügel* rappresenta la parte di una ricerca più ampia, in cui il progetto si configura come strumento critico per produrre nuove possibilità spaziali. In questo quadro, il progetto del *Wolkenbügel* emerge come risultato dell'articolato confronto tra le istanze delle avanguardie sovietiche e quelle del modernismo europeo, in costante dialogo tra arte e architettura, teoria e progetto, disegno e costruzione. Dalle aspirazioni alle contraddizioni, la serie di grattacieli di Lisickij riflette le tensioni di un'intera stagione attraverso un'interpretazione tipologica che reinventa i principi spaziali della percezione urbana.

Lazar' Lisickij, *Prospettiva del grattacielo lungo la direzione opposta del bul'var Nikitskij*, 1924-25 ca. acquerello, carboncino, grafite e matite colorate/carta, 21,4x27 cm, GTG.

nelle pagine seguenti
Lazar' Lisickij, *Prospettiva del grattacielo sulla piazza di Porta Nikitskie vista verso il Cremlino*, 1924-25 ca. acquerello, carboncino, grafite e matite colorate/carta, 26,9x21,4 cm, GTG;
Lazar' Lisickij, *Prospettiva del grattacielo sulla piazza di Porta Nikitskie vista dal Cremlino*, 1924-25 ca. acquerello, carboncino, grafite e matite colorate/carta, 26,9x21,4 cm, GTG.



28 L. LISICKIJ, 1924 $\sqrt{+\infty} = NASCI$, in "Merz" n. 8/9, 1924, p. 73.

29 L. LISICKIJ, H. ARP, *Die kunstisten / Les ismes de l'art / The isms of art*, Rentsch, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, 1925.

30 L. LISICKIJ, *K. und pangeometrie*, in "Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode" 1925, pp. 103-13.

31 Витебское Народное Художественное Училище [Vitebskoe Narodnoe Chudožestvennoe Učilišče]. La Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk (VNChU), istituita già nel 1918 come Libera Scuola d'Arte, viene fondata nel 1919 da Chagall. La scuola nasce come luogo di libera espressione per gli artisti di ogni credo religioso, specialmente quello ebraico, dato il clima persecutorio nei confronti degli ebrei russi, promosso dalla politica zarista. Nel 1920, l'arrivo di Malevič sovverte gli equilibri: il contrasto tra l'approccio più classico di Chagall e quello suprematista di Malevič è evidente. Con diverse riorganizzazioni e modifiche, la scuola di Vitebsk rimane aperta fino al 1941.

32 Высшие Художественно-Технические Мастерские [Vysšie Chudožestvenno-Tehničeskie Masterskie]. I Laboratori Artistico-Tecnici Superiori (VChUTEMAS) vengono istituiti nel 1920, in sostituzione dei Liberi Atelier d'Arte di Stato (SGChM). Queste istituzioni scolastiche, in quanto statali, sorgono in diverse città della Russia, il VChUTEMAS di Mosca è una delle più importanti. La struttura didattica si articola in due sezioni: corso base (con i dipartimenti di grafica, superficie-colore, volume, spazio) e corso specialistico (con i dipartimenti di produzione industriale, grafica, pittura, scultura, architettura).

33 Marc Chagall (1887-1985), nato Mark Šagal, è un pittore e insegnante russo naturalizzato francese di origine ebraica. È celebre per l'approccio audace al colore e la singolare espressività. Nel suo repertorio iconografico ricorrono figure, paesaggi fiabeschi e icone religiose.

34 Kazimir Malevič (1878-1935), pittore, insegnante e teorico russo, è uno dei pionieri delle avanguardie artistiche russe. Dopo le prime sperimentazioni fauviste, futuriste e cubiste, nel 1915 formula la teoria suprematista che persegue l'assoluta supremazia della forma pura. Con il suprematismo, Malevič supera le teorie accademiche e svincola l'arte dalla figurazione oggettiva.

35 Judel' Pen (1854-1937), noto anche come Yehudah o Yudel, è un pittore e insegnante russo di origine ebraica. Maestro di Chagall e Lisickij, Pen è fra i primi pittori a rappresentare scene della vita ebraica nelle sue opere.

36 E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 9-10. L'autrice precisa che: «dopo il breve periodo di fioritura del libro ebraico dopo la rivoluzione, furono imposte nuovamente restrizioni sulle edizioni ebraiche».

37 Утвердители Нового Искусства [Utverditeli Novogo Iskusstva].

38 *От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм [Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm]*. Il testo di Malevič è stato pubblicato in tre edizioni, l'ultima, edita a Mosca nel 1916, è la più completa e differisce dalla prima. Si veda A. NAKOV (a cura di), *Kazimir Malevič. Scritti*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 173-90. L'antologia di Nakov contiene numerosi scritti originali di Malevič tradotti in italiano (originariamente in francese).

39 H. BERLEWI, *Riflessioni su Malevič*, 1959, in A. NAKOV, *op. cit.*, p. 136.

40 Ivi, p. 135.

41 L. SEMERANI, *Il Circolo Malevič. La scuola UNOVIS, 1919-1922. Il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926*, in A. GALLO (a cura di), *The clinic dissection of art*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 19-20.

42 K. MALEVIČ, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura*, 1916, in A. NAKOV, *op. cit.*, pp. 188-90.

43 K. MALEVIČ, *Il suprematismo*, 1919, in A. NAKOV, *op. cit.*, pp. 192-93. Il saggio è pubblicato nel catalogo della 10ª mostra di Stato, *Creazione non-oggettiva e suprematismo*, con il titolo *Супрематизм [Suprematizm]*.

44 L. LISICKIJ, *Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках [Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata v 6-ti postrojках]*, Berlin, Skythen, 1922.

45 V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969, p. 43.

46 Ibidem.

47 Ivi, p. 44.

48 L. LISICKIJ, I. ERENBURG, *Вещь / Gegenstand / Objet [Vešč']* nn. 1-2, 3, Berlin, 1922.

49 V. QUILICI, *op. cit.*, pp. 44-45.

50 K. MALEVIČ, *Suprematismo-Architettura*, 1927, in A. NAKOV, *op. cit.*, pp. 235-36. Il saggio è pubblicato sulla rivista tedesca "Wasmuths Monatshefte für Baukunst" (n. 10), con il titolo *Suprematistische Architektur*.

51 Cfr. S. CHAN-MAGOMEDOV, *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) [Suprematizm i architektura (problemy formoobrazovanija)]*, Moskva, Architektura-S, 2007, p. 366.

52 L. SEMERANI, *op. cit.*, p. 20.

53 K. MALEVIČ, *Un'architettura che schiaffeggia il cemento armato*, 1918, in A. NAKOV, *op. cit.*, pp. 232-33. Il saggio è pubblicato sulla rivista "Анархия" [Anarchija] (n. 37), con il titolo *Архитектура как пощечина бетоно-железу [Architektura kak poščečina betono-železu]*.

54 Per approfondimenti sulla metodologia didattica del VChUTEMAS, si vedano: M. MERIGGI, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. GALLO (a cura di), *op. cit.*, pp. 33-46; M. MERIGGI (a cura di), *VkhUTEMAS 100. Spazio, Progetto, Insegnamento*, Siracusa, LetteraVentidue, 2022.; M. MERIGGI, *Moisej Ja. Ginzburg, architetto e teorico costruttivista e il suo insegnamento al VChUTEMAS-VChUTEIN*, Pisa, University Press, 2024.

55 Дерметфак [DerMetFak] Факультет Обработки Дерева и Металла [Fakul'tet Obrabotki Dereva i Metalla] *Facoltà di Lavorazione del Legno e dei Metalli*. Originariamente distinte, le due facoltà vengono unificate in unico dipartimento nel 1926.

56 M. RAY, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885-1953 / 1920-1930*, Roma, Officina, 1992, p. 74.

57 Институт Художественной Культуры [Institut Chudožestvennoj Kul'tury]. L'Istituto di Cultura Artistica viene fondato a Mosca, nel 1920, per verificare l'andamento didattico-artistico post-rivoluzionario. È una sezione dell'IZO Narkompros (Dipartimento di Belle Arti del Commissariato del Popolo per l'Istruzione). Al suo interno si svolgono dibattiti e incontri. L'Istituto sorge anche a Vitebsk e San-Pietroburgo. Tra gli artisti del gruppo si segnalano: Brik, Lisickij, Popova, Rodčenko e Stepanova – a Mosca – Malevič, Tatlin, Punin, Čašnik e Chidekel' – a San-Pietroburgo (Leningrado).

58 Cfr. A. LAVRENT'EV, *VKhUTEMAS: una Scuola d'avanguardia delle discipline del Design*, in M. MERIGGI (a cura di), *VKhUTEMAS 100. Spazio, Progetto, Insegnamento*, Siracusa, LetteraVentidue, 2022, p. 14.

59 Общество Молодых Художников [Obščestvo Molodych Chudožnikov]. La Società dei Giovani Artisti viene fondata a Mosca, nel 1919. L'OBMOChU opera con l'IZO Narkompros e si occupa di arte industriale. Tra gli artisti del gruppo si segnalano i costruttivisti: Ioganson, Medunckij, Rodčenko e i fratelli Stenberg.

60 Aleksandr Rodčenko (1891-1956), pittore, fotografo e insegnante russo. Partecipa alla nascita del costruttivismo. Studia a Kazan', dove incontra Varvara Stepanova, anch'essa artista e insegnante, nonché futura moglie. Dal 1923 al 1926 dirige il dipartimento di metallurgia al VChUTEMAS, dal 1926 tiene il corso di strutture metalliche.

61 Si veda p. 72. con gli esercizi di Anastasija Achtyrko, studentessa del corso di Rodčenko. Ulteriori esercizi sono pubblicati in *Avant-garde as method. Vkhutemas and the pedagogy of space* (Bokov, 2020).

62 Cfr. A. LAVRENT'EV, *op. cit.* p.13-25.

63 Cfr. F. BURGOS, G. GARRIDO, *El Lissitzky. Wolkenbügel 1924-1925*, Madrid, Rueda, 2004.

64 A. RODČENKO, *Note sulla composizione*, 1920, in V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969.

65 Cfr. S. LISSITZKY-KÜPPERS, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, Verlag der Kunst, 1967 (trad. it. *El Lisitskij. Pittore, Architetto, Tipografo, Fotografo. Ricordi, Lettere, Scritti*, Roma, Editori riuniti, 1967).

66 V. MAJAKOVSKIJ, L. LISICKIJ, *Для голоса [Dlja golosa]*, Berlin, Lutze & Vogt, 1923 (trad. it. *Per la voce*, Milano, Verba, 1978).

67 Ivi, pp. 7-8 (ed. 2012).

68 Cfr. L. LISICKIJ, *Topographie der typographie*, in "Merz" n. 4, 1923, p. 44 (trad. it. *Topografia della tipografia*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 349).

69 L. LISICKIJ, *Suprematisch worden van twee kwadraten in 6 konstrukties*, in "De Stijl" n. 5:10-11, 1922.

70 Cfr. S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 21-24.

71 ПРОУН: Проект Утверждения Нового [PROUN: Proekt Utverždenija Novogo].

72 L. LISICKIJ, *Proun*, in "De Stijl" n. 5:6, 1922, pp. 81-85 (trad. it. in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 338-39). Il saggio risale al 1920.

73 Sophie Schneider (1891-1978), storica dell'arte e gallerista. Studia a Monaco, dove incontra il primo marito, Paul Erich Küppers. Nel 1916 si trasferiscono a Hannover, dove entrambi lavorano presso l'appena istituita Kestner-Gesellschaft, di cui Paul è cofondatore e direttore della galleria d'arte. Lo scopo dell'associazione è quello di promuovere e divulgare le nuove tendenze artistiche. Nel 1922 Paul muore di spagnola. Sophie continua con successo l'attività di curatrice e collezionista. Negli anni successivi collabora attivamente alla promozione delle opere di Lisickij, sino al matrimonio nel 1927 e alla nascita del primo figlio, Jen, nel 1930.

74 E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* p. 80. Il riferimento contiene una citazione del saggio di Lisickij, *PROUN*, pubblicato su *De Stijl*.

75 L. LISICKIJ, *Autobiografia* (documento dattiloscritto). RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 58. (S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* p. 321).

76 Conferenza già tenutasi a Berlino e Amsterdam. Il testo, interamente dattiloscritto, è conservato presso il RGALI (S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 326-35).

77 M. RAY, *op. cit.* p. 42.

78 Cfr. L. LISICKIJ, *K. und pangeometrie*, in "Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode" 1925, pp. 103-13 (trad. it. *A. e pangeometria*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 343-48).

79 Cfr. L. LISICKIJ, *Серия небоскребов для Москвы. WBI (1923-25) [Serija neboskrebov dlja Moskvy]*, in "Известия АСНОВА" [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, p. 3 (trad. it. *Una serie di grattacieli per Mosca*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 50-51; E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 104-05).

80 Ibidem.

81 L. LISICKIJ, *K. und pangeometrie*, 1925, (S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 344-45).

82 Ivi, p. 347.

83 Il Novembergruppe è un'associazione di artisti e architetti. Tra gli artisti del gruppo si segnalano: Pechstein, Hausmann, Höch, Dix, Eggeling, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Scharoun e Lisickij.

84 Rivista diretta da Richter e pubblicata a Berlino tra il 1923 e il 1926. Tra i redattori si segnalano: Richter, Gräff, Lisickij, Mies van der Rohe e Kiesler.

85 L. LISICKIJ, *ProunenRaum. Grosse Berliner Kunstausstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n.1, 1923 (trad. it. *Ambiente dei proun*, in S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* p. 354).

86 Si segnala la ricostruzione a grandezza naturale del *ProunenRaum* (1923) realizzata nel 1971 dal Van Abbemuseum.

87 L. LISICKIJ, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne*, Hannover, Leunis & Chapman, 1923 (trad. it. *La configurazione plastica dello spettacolo elettromeccanico*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43).

88 L. SEMERANI, *op. cit.* p. 13.

89 *Победа над Солнцем [Pobeda nad Solncem]*, San-Pietroburgo, 1913. Opera teatrale di Kručënych, musiche di Matjušin, prologo di Chlebnikov, scenografie e costumi di Malevič. La prima dell'opera è stata rappresentata al teatro Luna Park di San-Pietroburgo nel 1913. Il libretto è in lingua trasmentale *zauim'*.

90 L. SCALA, *Teatro e scena urbana. Ricerche e sperimentazioni spaziali dell'Avanguardia russa*, Siracusa, LetteraVentidue, 2021, pp. 31-32.

91 Si segnala la rappresentazione ricostruttiva di *Vittoria sul sole* del 1980, realizzata dal California Institute of the Arts di Santa Clarita. Regia di Robert Benedetti, produzione di Alma Law, costumi di Martha Ferrara.

92 L. SEMERANI, *op. cit.* p. 29.

93 L. SCALA, *op. cit.* p. 52. Si veda T. CAMPANELLA, *La città del Sole*, Bari, Laterza, 1949. La prima edizione in volgare risale al 1602. La prima edizione latina viene pubblicata a Francoforte, nel 1623, con il titolo *Civitas Solis*.

94 Per approfondimenti sull'opera di Malevič, dai costumi alla prima rappresentazione teatrale di *Vittoria sul sole*, si veda L. SCALA, *op. cit.* pp. 31-105.

95 Cfr. L. LISICKIJ, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43.

96 Ibidem.

97 Cfr. S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 33. Lisickij scrive: «Alla stazione di Zurigo sono stato accolto dal grande *Pra* con le sue ciocche bianche e da Stam. [...] Arp è buonissimo e tutto d'un pezzo. [...] Stam qui fa la rivoluzione anche in architettura. Stam pubblicherà prossimamente con alcuni giovani architetti (Schmidt, Wittwer, Roth) una rivista come *G.* [...] Chiedono collaborazione».

98 Si vedano: L. LISICKIJ, K. SCHWITTERS, *Merz* n. 8/9, Hannover, 1924; L. LISICKIJ, H. MEYER, E. ROTH, H. SCHMIDT, M. STAM, *ABC Beiträge zum Bauen* nn. 1-6, 1-4, Zürich, Basel, 1924-28 (serie I-II); L. LISICKIJ, H. ARP, *Die kunstismen / Les ismes de l'art / The isms of art*, Rentsch, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, 1925; L. LISICKIJ, *K. und pangeometrie*, in "Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode" 1925.

99 L. LISICKIJ, 1924 $\sqrt{+\infty} = \text{NASC}$, in "Merz" n. 8/9, 1924, p. 73 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 341-42).

100 L. LISICKIJ, *Aus einem Briefe*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 2:2, 1926, p. 3, tda (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 340).

101 L. LISICKIJ, H. ARP, *Die kunstismen / Les ismes de l'art / The isms of art*, Rentsch, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, 1925, pp. VIII-IX, XI, tda. L'antologia sugli *ismi* dell'arte contiene brevi scritti di Apollinaire e Allard l'Olivier, Boccioni, Malevič, Delaunay, Arp, Ozenfant e Jeanneret, Mondrian, Schwitters, Lisickij, Grosz. Gli *ismi* individuati da Lisickij e Arp, dal 1914 al 1924, sono: cubismo, futurismo, espressionismo, arte astratta, pittura metafisica, suprematismo, dadaismo, purismo, neoplasticismo, *merz*, *proun*, verismo, costruttivismo e cinema astratto.

102 Si veda *Strumenti*, p. 365. Il capitolo contiene una parte dedicata alla rivista *Izvestija ASNOVA* – pubblicata da Ladovskij e Lisickij nel 1926.

103 Cfr. E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* p. 23.

104 Ivi, p. 88.

105 Cfr. A. BEHNE, *Der Moderne Zweckbau*, München, Drei Masken Verlag, 1926.

106 Cfr. R. ANDERSON, *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect*, Cambridge, MIT, 2024.

107 UNOVIS pubblica due disegni della *tribuna* di Čašnik. Si veda K. MALEVIČ, L. CHIDEKEL', I. ČAŠNIK, N. KOGAN (a cura di), *Уновис. Лусток Витебского Творкома [Unovis. Listok Vitebskogo Tworkoma]* n. 1, 1920.

108 Cfr. F. KIESLER (a cura di), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach*, Wien, Würthle, 1924.

109 Cfr. N. PUNIN, *Памятник III Интернационала. Проект худ. В. Е. Татлина [Pamjatnik III Internacionala. Proekt chud. V. E. Tatlina]*, Peterburg, NKP, 1920.

110 Cfr. A. VOGT, *Russische und französische revolutions architektur 1917-1789*, Koln, Dumont, 1974, pp. 209-12 (ed. 1990).

111 Lettera di Le Corbusier a Lisickij, 6 maggio, 1924. RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 44. Con alcune modifiche, il saggio di Lisickij viene poi pubblicato su *Das Kunstblatt* e non su *L'Esprit Nouveau*.

112 Cfr. L. LISICKIJ, *SSSRs Architektur*, in "Das Kunstblatt" n. 2, 1925 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 359-61). Si segnala che l'autore riprende alcuni passaggi del saggio in *Architektur Russlands*. Si veda "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, pp. 1-3 (J. GUBLER, *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano, Electa, 1994, pp. 65-66).

113 Lettera di Lisickij a Oud, 14 maggio 1925, VAM, inv. 1583. Cfr. S. LISSITZKY-KÜPPERS, J. LISSITZKY (a cura di), *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden, Verlag der Kunst, 1977, p. 129. La lettera contiene uno schema con il sistema insediativo del *Wolkenbügel*. Lisickij allega alla lettera anche sei disegni di progetto con dedica a Oud.

114 Cfr. S. JOHNSON, *El Lissitzky on paper. Print culture, architecture, politics, 1919-1933*, Chicago, University Press, 2024, pp. 103-08.

115 Cfr. L. ŽADOVA, *La Tribuna di Lenin*, in "Casabella" n. 447-448, 1979, pp. 59-60. Il saggio pubblicato su *Casabella* riporta la traduzione italiana della descrizione della *tribuna* dello stesso Lisickij.

116 Cfr. V. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche* (Bauhausbücher), 9/14 voll. München, Langen, 1926 (trad. it. *Punto, linea, superficie*, Milano, Adelphi, 1968).

117 Cfr. M. STAM, *Modernes Bauen*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, pp. 3-5 (trad. it. *Costruzione moderna* in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 67-70). L'articolo di Stam propone un *contro-progetto* al *progetto per un grattacielo di vetro* di Mies del 1922. Si veda *Strumenti*, p. 355.

118 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 246-47. L'autore segnala una lettera del 26 giugno 1927, in cui Lisickij elogia la proposta del 1925 di van Eesteren per l'*Unter den Linden*. Il passaggio su Mosca moderna richiama il saggio sul *Wolkenbügel*. Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskreblov dlja Moskvy*, pp. 2-3. Si veda *Strumenti*, p. 389.

119 Per approfondimenti sul progetto della *Hochhausstadt*, si veda L. HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur*, Stuttgart, Hoffmann, 1927.

120 Per approfondimenti sui progetti urbani di Le Corbusier dei primi anni Venti, si veda LE CORBUSIER, *œuvre complète: 1910-29*, voll. 1/8, Zürich, Girsberger, 1930.

121 L. LISICKIJ, *Serija neboskreblov dlja Moskvy*, in "Izvestija ASNOVA" n. 1, 1926, p. 2. Si veda *Strumenti*, p. 389.

122 Ibidem.

123 Cfr. L. LISICKIJ, *Rad - Propeller und das Folgende*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 2, 1923 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 348). Si veda *Strumenti*, p. 360.

124 Cfr. S. JOHNSON, *op. cit.* pp. 114-17.

125 Cfr. *ABC. Beiträge zum Bauen* n. 1:3/4, 1925, doppio numero monografico dedicato al tema del grattacielo. Si veda *Strumenti*, p. 333.

126 Cfr. C. BÜRKLE, W. OECHSLIN, *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel*, Zurich, GTA, 1991, pp. 34-40 (Zürich, ETH, 18 mag. - 14 giu. 1990). Si veda *Interpretazione*, p. 234.

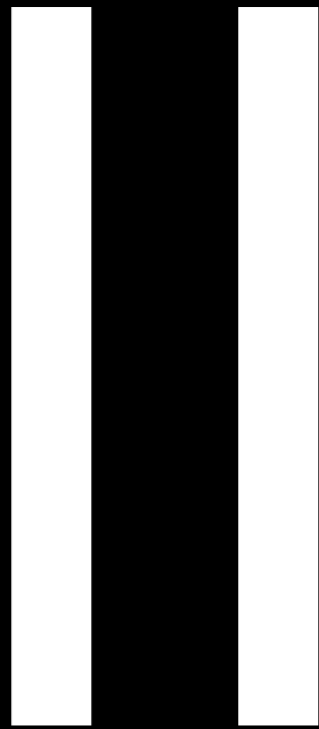
127 La corrispondenza tra Oud e Lisickij è conservata in diversi archivi: RGALI, NIR, RDK e VAM.

128 Cfr. T. MORDVINOVA, «Свободное Искусство живет все же не на небесах». Из писем Эль Лисицкого Якобусу Йоханнесу Ауду [«Svobodnoe Iskustvo živet vse že ne na nebesach». Iz pisem Èl' Lisickogo Jakobusu Jochannesu Audu], in "Terra Artis" n. 3, 2021, pp. 54-59.

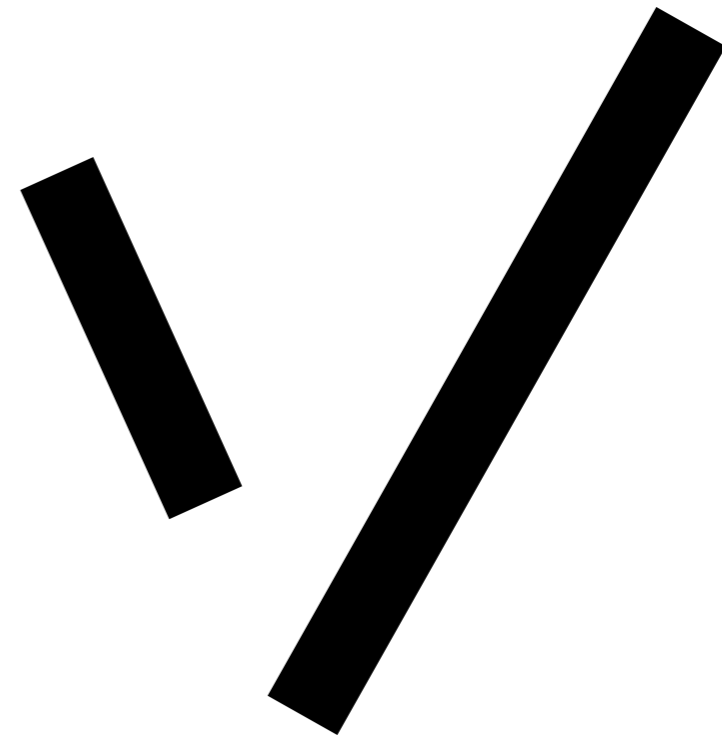
129 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 160-62. L'autore individua un errore morfologico nello schizzo con il sistema insediativo del *Wolkenbügel* contenuto nella lettera inviata a Oud il 14 maggio 1925, VAM, inv. 1583. Lisickij – che scrive dalla Svizzera e non rientra a Mosca da tre anni – inverte la posizione della Moscova.

130 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskreblov dlja Moskvy*, pp. 2-3. Si veda *Strumenti*, p. 389.

Capitolo



Invenzione





Dalla linea alla città

*Viviamo in città che sono nate molto prima di noi.
Non soddisfano più i ritmi e le esigenze dei giorni nostri.
Non possiamo semplicemente raderle al suolo dall'oggi al
domani e ricostruirle correttamente. Così pure è impossibile
trasformarle in breve tempo tipo e struttura.
Mosca, secondo il suo impianto urbano, appartiene al tipo della
città medievale concentrica (Parigi, Vienna).
La sua struttura è composta da: centro, dato dal Cremlino,
anello A, anello B e strade radiali.
Luoghi nevralgici: sono i punti d'intersezione delle grandi strade
radiali (Tverskaja, Mjasnickaja) con l'anello dei viali (bul'var).
In questi punti sono sorte piazze che necessitano di un utilizzo
che non ostacoli il traffico, già particolarmente intenso.
È qui che devono attestarsi le istituzioni centrali.
Ed è qui che è nata l'idea per questo tipo di edificio.*

L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy. WB1 (1923-25)*,
in "Izvestija ASNOVA" n. 1, 1926.

Rapporti urbani

Il *Wolkenbügel* è un progetto itinerante: la maggior parte dell'attività progettuale documentata si concentra tra il 1924 e il 1925, periodo in cui Lisickij produce diversi disegni che sistematicamente invia ad amici artisti e architetti. L'autore trascorre gli anni della progettazione lontano dalla Russia, prima in Germania poi in Svizzera. Lisickij rientra a Mosca soltanto nel giugno 1925, dove ultima i disegni e, l'anno seguente, pubblica il progetto sulla rivista, edita con Ladovskij, *Izvestija ASNOVA*. Il processo progettuale del *Wolkenbügel* – un progetto sovietico, il cui nome è dato dall'accostamento di due termini tedeschi, in un neologismo di difficile traduzione¹³¹ – si sviluppa in maniera sostanziale in Svizzera, dove Lisickij si trasferisce per curare la tubercolosi. Zurigo, Orselina, Locarno, Ambri, Minusio, Thun, Brione: tra un ospedale e l'altro, tra lettere e incertezze, è qui che il grattacielo prende forma. È una storia di invenzione e reinvenzione: il progetto del *Wolkenbügel* costruisce lo spazio urbano con approcci teorici e formali senza precedenti.

nella pagina a fianco
Adolf Behne, *Der Moderne Zweckbau*,
1926. Antologia sull'architettura
funzionale. In copertina:
assonometria del *Wolkenbügel*.



Lazar' Lisickij, *Wolkenbügel*.
 Prospettiva dal bul'var Nikitskij, 1924-
 25 ca. grafite, china e montaggio/
 cartone, 40x55,5 cm, GTG.

Il *Wolkenbügel* è un progetto destinato a rimanere su carta – Lisickij sperimenta diversi supporti: lucidi, stampe, riproduzioni fotografiche, pannelli espositivi, pubblicazioni su volumi e riviste – eppure l'impatto che genera influenza tutta la cultura architettonica dell'epoca.¹³² Il progetto coniuga avanguardia e trasformazione urbana – politica e sociale – in una profonda riflessione sul rapporto tra architettura e città – dalla linea alla città – il processo compositivo si estende dalla scala urbana dei dispositivi architettonici a quella grafica dei segni tipografici e viceversa. L'architettura di Lisickij assume le influenze dei linguaggi delle avanguardie sovietiche: la linea non rappresenta soltanto un elemento grafico o di costruzione, bensì racchiude i principi spaziali derivati dall'esperienza compositiva dei *proun*. Nel progetto del *Wolkenbügel*, così come nei *proun*, la linea è un elemento determinante: stabilisce un orientamento, una direzione, una tensione; delinea una sequenza visiva e spaziale; organizza lo spazio della composizione – della città.¹³³ Lisickij traduce la sperimentazione astratta dei *proun* nel dispositivo architettonico concreto del *Wolkenbügel*. Il corpo orizzontale, sospeso a cinquanta metri d'altezza, è interpretabile come un piano suprematista alla conquista del cielo, di cui Lisickij mantiene unicamente gli appoggi necessari: tre torri contenti i sistemi di risalita – scale e ascensori *paternoster*.¹³⁴

Il progetto del *Wolkenbügel* è una severa critica al grattacielo americano che, secondo Lisickij, rifiuta le dinamiche urbane – e sociali – e non costruisce alcun rapporto con la città. La replica di Lisickij al grattacielo americano si delinea in modo simile alla logica dei *contro-progetti* di *ABC*, infatti, l'autore parte dai seguenti presupposti per la costruzione del grattacielo sovietico: considerare la città come un organismo unitario che definisce il carattere delle singole costruzioni, non viceversa; superare il concetto dell'edificio individuale in favore della costruzione di edifici collettivi; assecondare il naturale movimento dell'uomo, che segue una direzionalità orizzontale, non verticale. Da tali assunti deriva l'invenzione del grattacielo orizzontale di Lisickij. I principali obiettivi del progetto – che richiamano fortemente i principi funzionalisti del modernismo europeo – sono: integrare architettura e infrastruttura tramite il collegamento diretto dell'edificio alle reti di trasporto; ampliare le possibilità costruttive all'interno del tessuto urbano consolidato; massimizzare la superficie utile degli edifici con l'impiego di una soluzione costruttiva minima; ottenere una chiara suddivisione delle funzioni.¹³⁵ Lisickij sovverte la tradizionale verticalità del grattacielo: il *Wolkenbügel* sintetizza le tensioni verticali e orizzontali per costruire uno spazio inedito che ridefinisce il rapporto tra architettura e città. Lisickij non si limita all'invenzione di un nuovo tipo di grattacielo: ne progetta una serie di otto. Il *Wolkenbügel* si lega profondamente alla morfologia urbana di Mosca, eppure la maggior parte dell'attività progettuale si concentra durante il soggiorno elvetico. Lisickij riconosce in Mosca la tipologia della città medievale concentrica, come Parigi e Vienna, e individua gli elementi principali che compongono la struttura urbana: il centro storico – è dato dalla prima rete stradale concentrica che ricalca il nucleo del Cremlino e le mura storiche della città cinese – l'anello A – o anello dei *bul'var*, è dato dalla seconda rete stradale concentrica che ricalca le mura storiche della città bianca – l'anello B – o anello dei giardini, è dato dalla terza rete stradale concentrica che ricalca le mura storiche della città di terra – infine, le strade radiali di accesso alla città – come Tverskaja e Mjasnickaja. La confluenza di queste reti definisce un articolato sistema di piazze e spazi collettivi. In particolare, Lisickij identifica i punti di intersezione fra il sistema principale delle arterie radiali e l'anello A dei *bul'var* come luoghi nevralgici. L'intreccio delle due reti genera una serie di piazze – Precienskaja, Arbatskaja, Nikitskaja, Tverskaja, Trubnaja, Sretenskije, Pokrovskije, Jauzskije – in concomitanza dei principali accessi alla città. Secondo l'autore, in questi luoghi devono attestarsi le istituzioni principali. Lisickij dispone strategicamente otto *Wolkenbügel* lungo le direttrici principali di Mosca, nei punti nevralgici delle piazze che intersecano le arterie radiali



Autore sconosciuto, *Panorama di Mosca dal Campanile di Ivan il Grande*, 1900 ca.

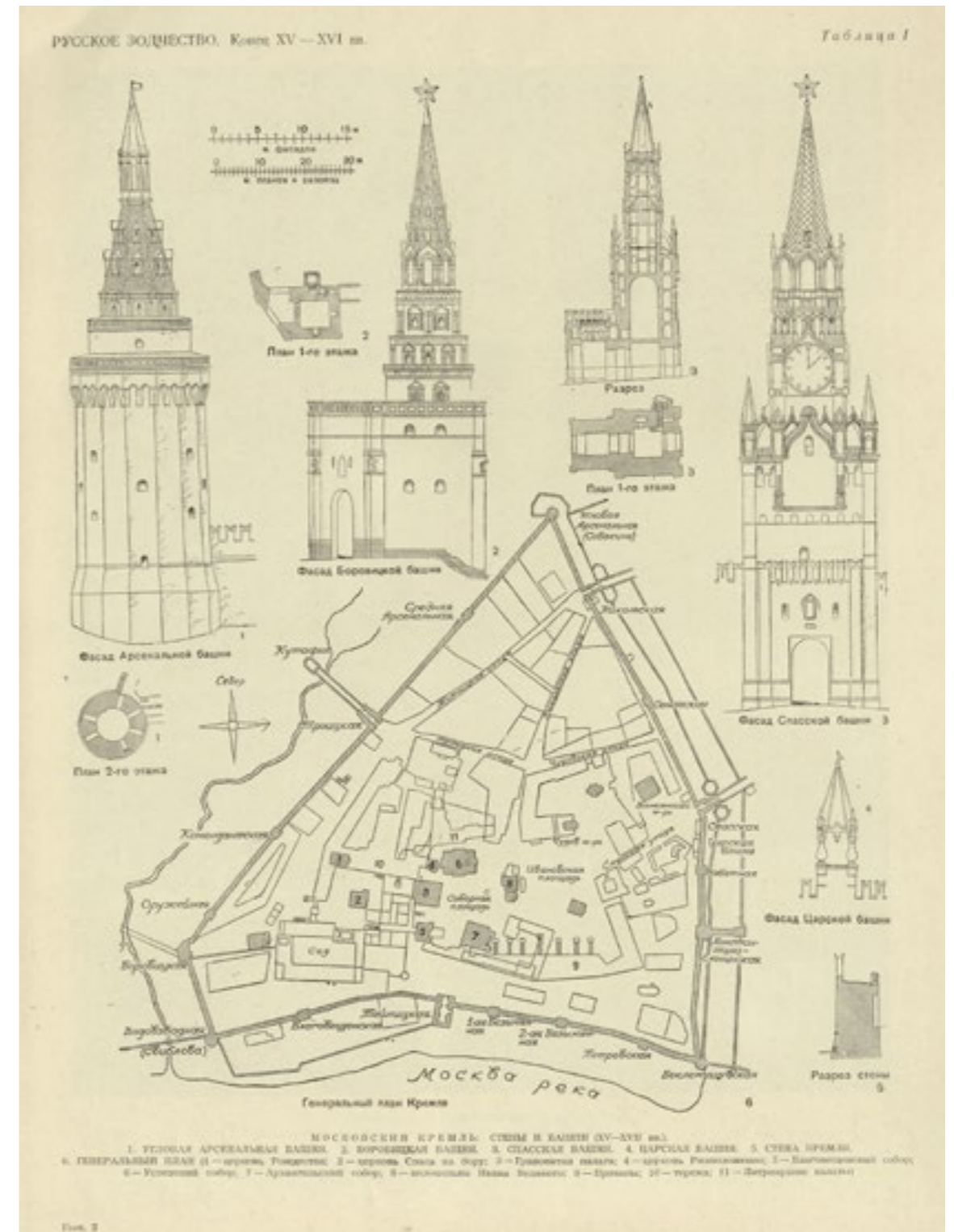
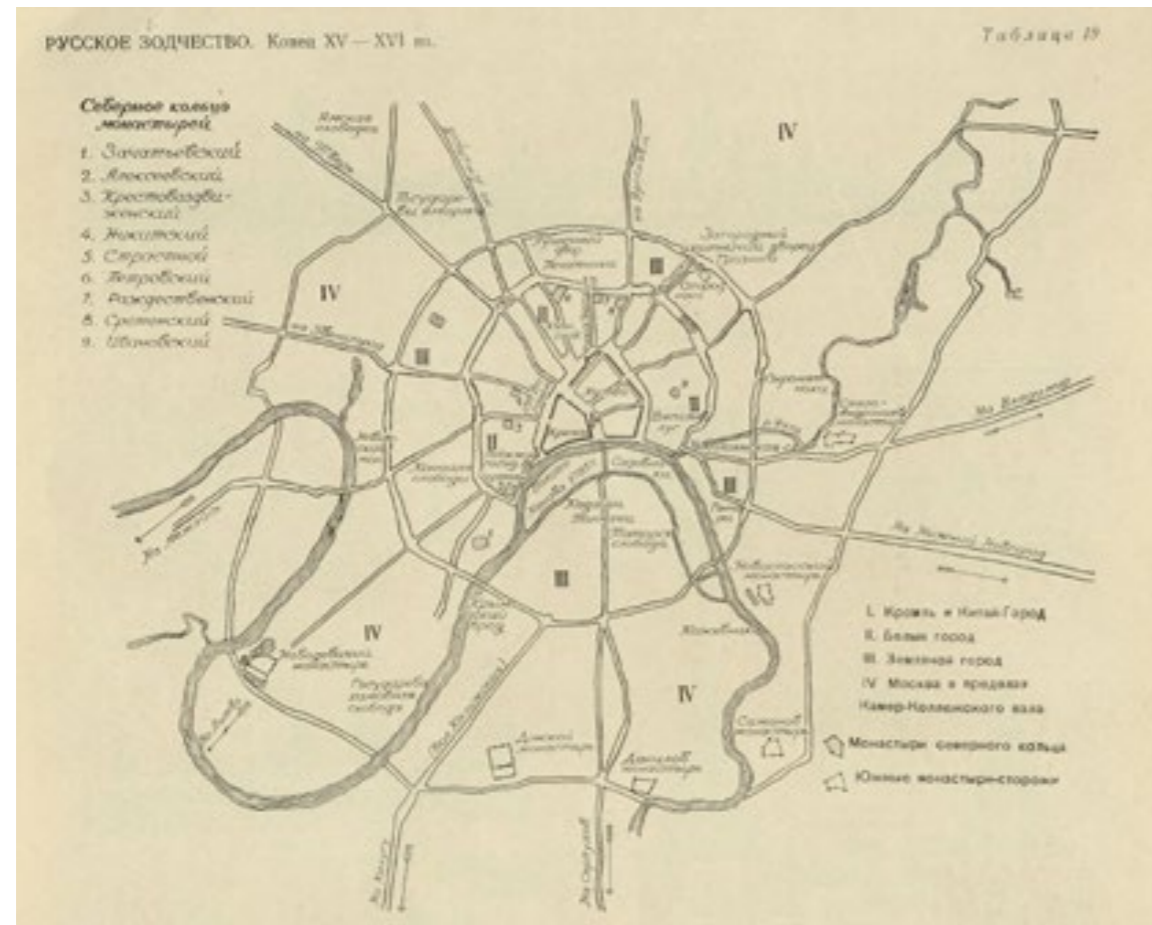
e l'anello A dei *bul'var*. In questo modo, gli edifici si configurano come moderne porte di accesso alla città. La struttura sovrapposta consente di non intaccare il tessuto urbano esistente e i flussi stradali e tramviari. Le linee di Lisickij si trasformano in assi viari, in struttura urbana: la città è un campo dinamico di intersezioni spaziali, in cui l'architettura si integra all'infrastruttura. Il progetto evidenzia una forte continuità tra composizione e progettazione, tra segno e morfologia urbana. Lisickij intende l'architettura del *Wolkenbügel* come un dispositivo che organizza la città e ne ridefinisce i rapporti spaziali, come uno strumento che orienta la trasformazione urbana secondo principi spaziali e visivi inediti. Dalla linea alla città, lo sviluppo del *Wolkenbügel* rappresenta un processo di astrazione e concretizzazione che attraversa le diverse scale, dal disegno tipografico e architettonico a quello urbano: Mosca rappresenta il campo in cui tracciare i segni della costruzione della nuova società.

Paesaggio e morfologia urbana

Il territorio russo si estende per centinaia di chilometri, eppure il paesaggio risulta prevalentemente pianeggiante, ad eccezione di pochi casi, come i complessi montuosi di Caucaso e Altaj. Il territorio presenta vaste pianure e colline che si alternano a deboli rilievi in un articolato sistema idrografico. La rete fluviale – storicamente – ha condizionato gli insediamenti urbani, agevolandone connessioni, spostamenti e approvvigionamenti. Mosca – in russo, Москва [Moskva] – non fa eccezione: la città giace sulle sponde dell'omonimo fiume – in italiano, Moscova – che ne caratterizza il paesaggio urbano. La città

presenta diversi corsi d'acqua minori, alcuni dei quali interrati nel corso della storia, come la Neglinnaja. La morfologia del nucleo storico, dato dal Cremlino, è definita da due elementi del paesaggio: da un lato, dall'affluenza tra Moscova e Neglinnaja, dall'altro, dalla collina Borovickij. Entrambi gli elementi del paesaggio rappresentano sistemi difensivi naturali e offrono alla città un posizionamento strategico. Infatti, un ulteriore aspetto che caratterizza il paesaggio moscovita è lo sviluppo collinare: la città presenta un sistema di sette colli, di cui fa parte anche la collina Borovickij. La parte settentrionale della città si sviluppa su un livello più alto che, progressivamente, digrada verso la parte meridionale. In particolare, l'area inscritta nell'anello B dei giardini presenta un dislivello di circa cinquanta metri. Il sistema collinare si estende anche alle aree di espansione urbana più esterne, come la collina dei Passeri – o collina Lenin – che sorge nell'area sud-orientale della città, sulla riva esterna della Moscova, e rappresenta uno dei luoghi più alti della città.

La morfologia urbana di Mosca si sviluppa sostanzialmente per fasce concentriche, organizzate intorno al nucleo storico del Cremlino – in russo, Московский Кремль [Moskovskij Kremľ]. La parola *kremľ'* significa fortezza – cittadella, castello – infatti, sono molte le città russe sviluppatesi a partire dai nuclei medievali dei *kremľ'*, come Kazan', Suzdal' e Velikij Novgorod. Lo sviluppo delle soglie storiche di Mosca asseconda l'espansione concentrica e, al contempo, definisce la principale maglia viaria di anelli concentrici, che si alterna alle maggiori direttrici radiali. Le soglie storiche della città sono: nucleo storico del Cremlino e della città cinese; città bianca – inscritta nell'anello A dei *bul'var*; città di terra – inscritta nell'anello B dei giardini; espansione urbana della cintura dei monasteri. La struttura



in questa e nella pagina a fianco
 Schema planimetrico di Mosca,
 XV-XVI secolo.
 I. Cremlino e Città cinese
 II. Città bianca
 III. Città di terra
 IV. Cintura dei monasteri

Il complesso del Cremlino,
 XV-XVII secolo.
 Estratti da *Russkoe zодčestvo*
 (Suchova, Razova, Činjakova, 1953).

nelle pagine seguenti
 Vedute di Mosca, 1883-84.
 Estratti da *Moskva* (Najdėnov, 1884).

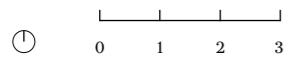
urbana di Mosca è caratterizzata dall'alternanza di pieni e vuoti tra emergenze urbane – che si distinguono per tipologia e altezza – e tessuto urbano – che si divide in grandi isolati urbani prevalentemente unitari. Tale alternanza si articola in: elementi emergenti – complessi di guglie, chiese, torri, campanili e monasteri – grandi vuoti urbani – sistema di piazze e giardini – e tessuto unitario – prevalentemente abitativo. L'anello A dei *bul'var* – sul quale si attestano i *Wolkenbügel* – delimita visivamente il confine storico tra centro e periferia. In particolare, la parte interna all'anello A corrisponde al centro storico della città e, generalmente, presenta fabbricati unitari che non superano i 2-3 piani di altezza, invece, la parte esterna all'anello A corrisponde alla periferia storica, una zona di espansione urbana in cui gli edifici presentano un'altezza media di 4-5 piani. Di conseguenza, il profilo orizzontale di Mosca si compone di pochi elementi emergenti che assecondano lo sviluppo collinare. Tali elementi definiscono il sistema di riferimento, nonché di orientamento, nello spazio unitario dei grandi isolati urbani.





in questa e nelle pagine seguenti Mosca: principali trasformazioni urbane e soglie storiche, dda. Tessuto urbano (in grigio), mura (in nero) e corsi d'acqua (in blu).

Cremlino e Città cinese: il nucleo storico della città. Il disegno evidenzia la Neglinnaja, un corso d'acqua interrato nel XIX secolo. Il Cremlino sorge sulla collina Borovickij, in corrispondenza dell'affluenza tra Moscova e Neglinnaja.

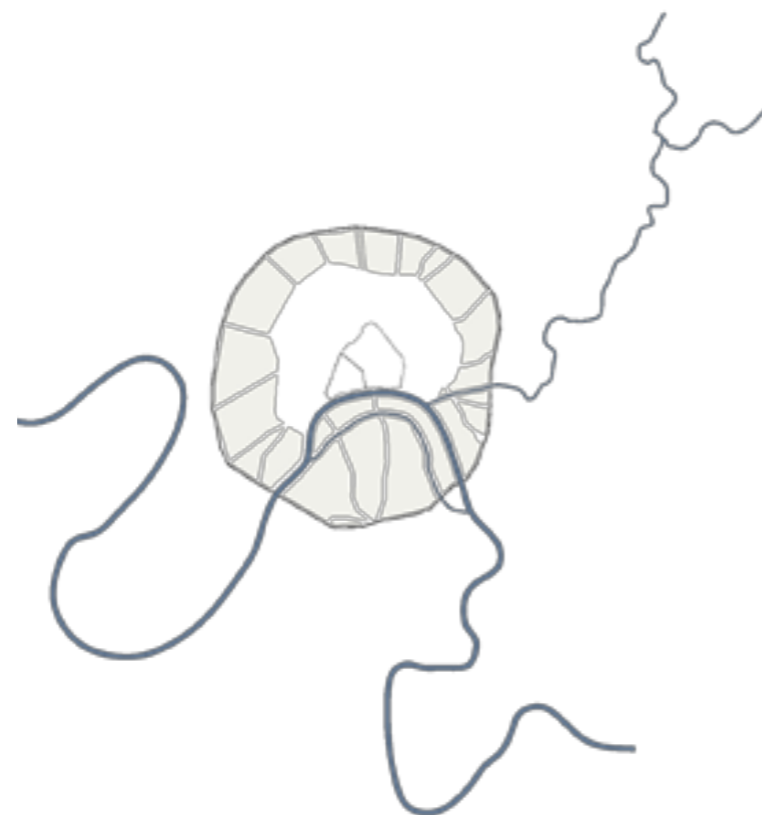


Il Cremlino di Mosca – Московский Кремль [Moskovskij Kremľ] – rappresenta il nucleo storico della città, il complesso ospita i principali edifici statali e religiosi – Cattedrale della Dormizione, Cattedrale dell'Annunciazione, Cattedrale dell'Arcangelo Michele, Campanile di Ivan il Grande, Gran Palazzo del Cremlino e Palazzo dell'Armeria. La fortezza si colloca sulla collina Borovickij – uno dei maggiori rilievi urbani – in corrispondenza dell'intersezione tra Moscova e Neglinnaja, interrata nel XIX secolo. I corsi d'acqua e il colle definiscono i confini e la geometria del Cremlino. La parte occidentale della città ospita i giardini di Alessandro – Александровский сад [Aleksandrovskij sad] – che sorgono in corrispondenza dell'area del torrente interrato. Il complesso del Cremlino caratterizza lo sviluppo concentrico della città che ne asseconda il perimetro. La prima espansione urbana di Mosca si sviluppa in modo regolare tra le due direzioni convergenti dei corsi d'acqua. La città cinese – китай-город [kitaj gorod] – nasce come area mercantile che si estende intorno alla Piazza Rossa – con la Cattedrale di San Basilio e il Museo Statale di Storia. A sua volta, la città cinese è circondata da mura, torri e bastioni che definiscono il primo dei tre grandi anelli urbani di Mosca.



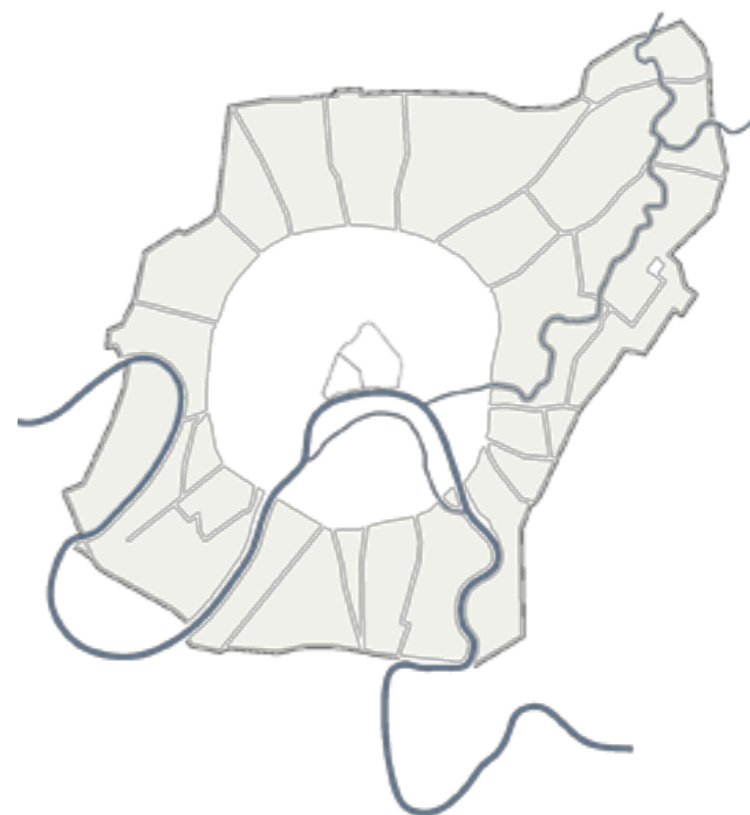
La città bianca – белый город [belyj gorod] – si sviluppa a nord della Moscova e si estende fino al secondo anello urbano di Mosca – anello A o anello dei *bul'var* – бульварное кольцо [bul'varnoe kol'co]. L'anello ricalca il perimetro di torri e bastioni in pietra calcarea, risalente al XVI secolo. L'espansione urbana mantiene e asseconda lo sviluppo concentrico della città: il collegamento tra le diverse aree urbane avviene tramite una serie di strade radiali che attraversano l'intera area, dal nucleo storico – dato dal Cremlino e dalla città cinese – all'anello dei *bul'var*. L'anello A delinea una chiara gerarchia degli spazi, in cui le piazze rappresentano i luoghi identificativi della città. I maggiori flussi di traffico confluiscono lungo l'anello dei *bul'var*: la rete stradale e la rete tramviaria ne ricalcano il perimetro. L'anello A delinea una serie di nodi strategici, nonché di collegamento, che corrispondono ai *luoghi nevralgici* di Lisickij. In particolare, la serie di otto *Volkenbügel* insiste sull'anello A e ne integra le infrastrutture tramite i tre elementi verticali di sostegno – due dei quali fungono da fermate tramviarie al livello stradale, mentre il terzo elemento si collega idealmente alla rete metropolitana al livello interrato – rete realizzata diversi anni dopo: la prima linea viene inaugurata nel 1935.

Città bianca. Il perimetro esterno dell'espansione urbana corrisponde all'anello A dei *bul'var*.



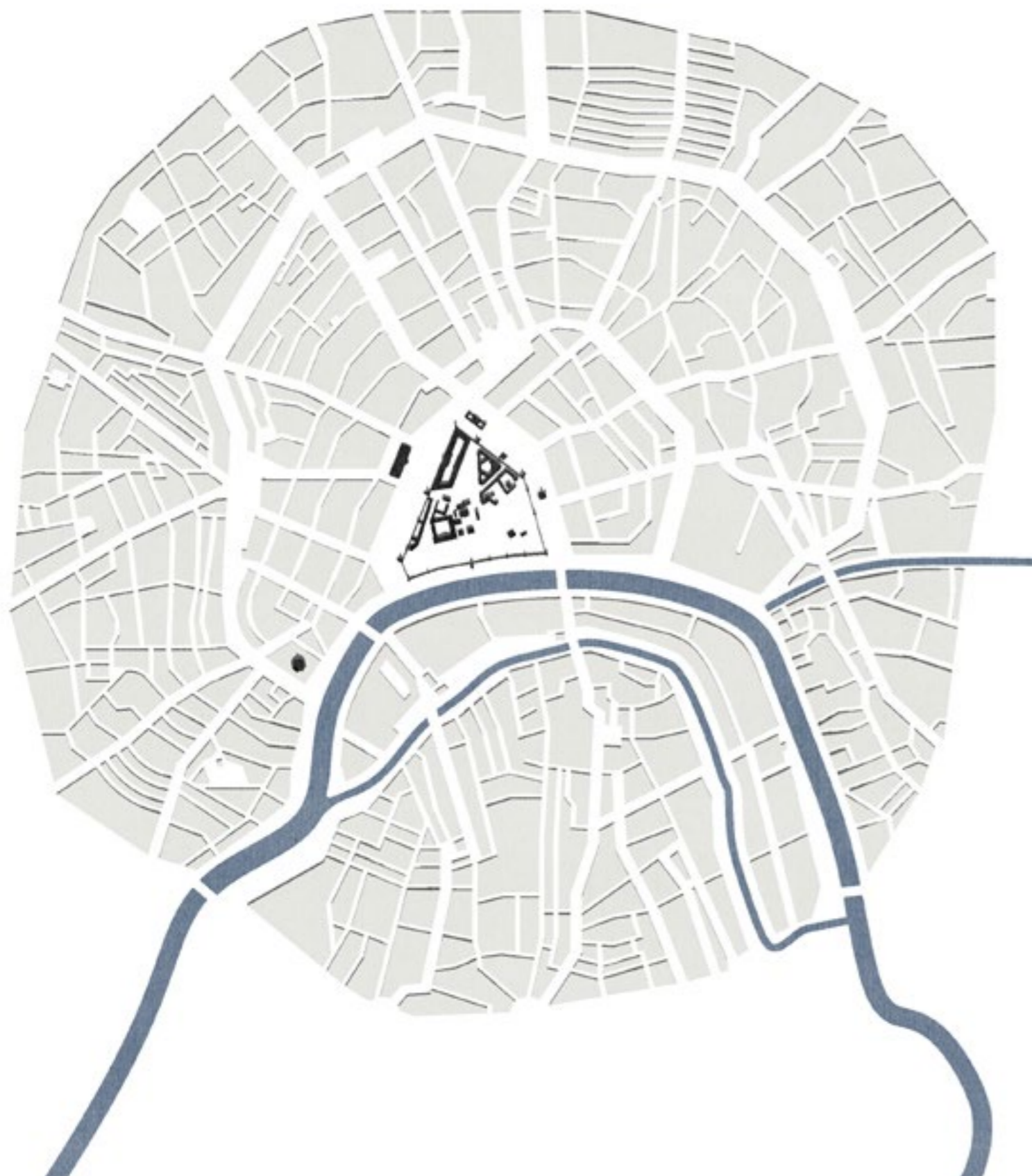
Città di terra. Il perimetro esterno dell'espansione urbana corrisponde all'anello B dei giardini.

Analogamente alla città bianca, anche la città di terra – *земляной город* [zemljanoj gorod] – mantiene e asseconda lo sviluppo concentrico della città. L'espansione urbana rappresenta la terza soglia storica e, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, testimonia la – crescente – trasformazione urbana di Mosca da cittadella fortificata a grande città in fase di consolidamento. A differenza delle cinture murarie del Cremlino e della città bianca, il perimetro difensivo della città di terra presenta terrapieni, fossati e bastioni in legno. La città di terra cinge la Moscovia e si estende dall'anello A dei *bul'var* all'anello B dei giardini – *садовое кольцо* [sadovoe kol'co] – che ricalca la traccia del perimetro difensivo. Allo stesso modo dell'anello A, lungo l'anello B confluiscono i maggiori flussi di circolazione: i due anelli sono collegati dalle principali strade radiali che intersecano le grandi piazze e si estendono oltre la soglia urbana della città di terra. Le grandi arterie radiali rappresentano le principali direttrici che collegano Mosca alle altre città della Russia. In epoca sovietica, la città di terra è interessata da un ampio processo di densificazione urbana con l'introduzione di edifici a blocco, generalmente di 4-5 piani, e di infrastrutture ferroviarie che ne lambiscono il perimetro.



Sin dal XIV secolo, l'espansione urbana di Mosca si associa alla fondazione di monasteri, i quali assolvono i compiti religiosi e, allo stesso tempo, garantiscono una funzione difensiva, nonché un ulteriore presidio sul territorio che sfrutta l'andamento collinare delle zone più esterne. La cintura dei monasteri – *монастырей-сторожей кольцо* [monastyrej-storožej kol'co] – descrive il perimetro storico del confine di Mosca e prosegue lo sviluppo concentrico della città, seppur in modo irregolare. L'anello dei monasteri asseconda maggiormente il profilo geografico – collinare – del territorio. Lungo la cintura si innestano i principali monasteri che traggono le emergenze urbane – il complesso del Cremlino, chiese, campanili, torri e cinture murarie. I complessi monasteriali – generalmente collocati in prossimità di colli e corsi d'acqua – sorgono in corrispondenza del territorio compreso tra la città di terra e le aree periferiche. Allo stesso modo delle espansioni urbane di Mosca, la maggior parte dei complessi monasteriali presenta recinzioni, mura fortificate, torri, porte e bastioni. La maglia urbana che ne deriva risulta più irregolare e frammentata, rispetto a quella fitta e geometrica del centro. Il profilo esterno della cintura rappresenta il confine storico tra città e campagna.

Espansione urbana e cintura dei monasteri.



Con l'ampliamento di Mosca nel corso dei secoli, le torri del Cremlino subiscono più interventi di elevazione per ristabilire la gerarchia tra emergenze e tessuto urbano. L'accentuazione della verticalità degli elementi architettonici a sviluppo puntiforme riflette i caratteri espressivi della cultura architettonica barocca.¹³⁶ Al contrario, «la struttura dei complessi monasteriali si contrappone al tessuto urbano entro il quale costituiscono isole architettoniche che si contraddistinguono per la conformazione come unità urbane compiute, dotate al loro interno di un loro paesaggio, di una minima riserva naturale, dal quale svettano le linee verticali dei campanili, i punti focali delle cupole a bulbo».¹³⁷ In modo analogo, il tessuto urbano di Mosca – i grandi isolati, le aree di espansione delle soglie storiche – che restituiscono una maglia fitta e unitaria, ad eccezione delle emergenze urbane. La sintesi morfologica di Mosca si può tradurre in un sistema che, dal nucleo del Cremlino, si sviluppa per anelli concentrici attraversati dalle grandi strade radiali.

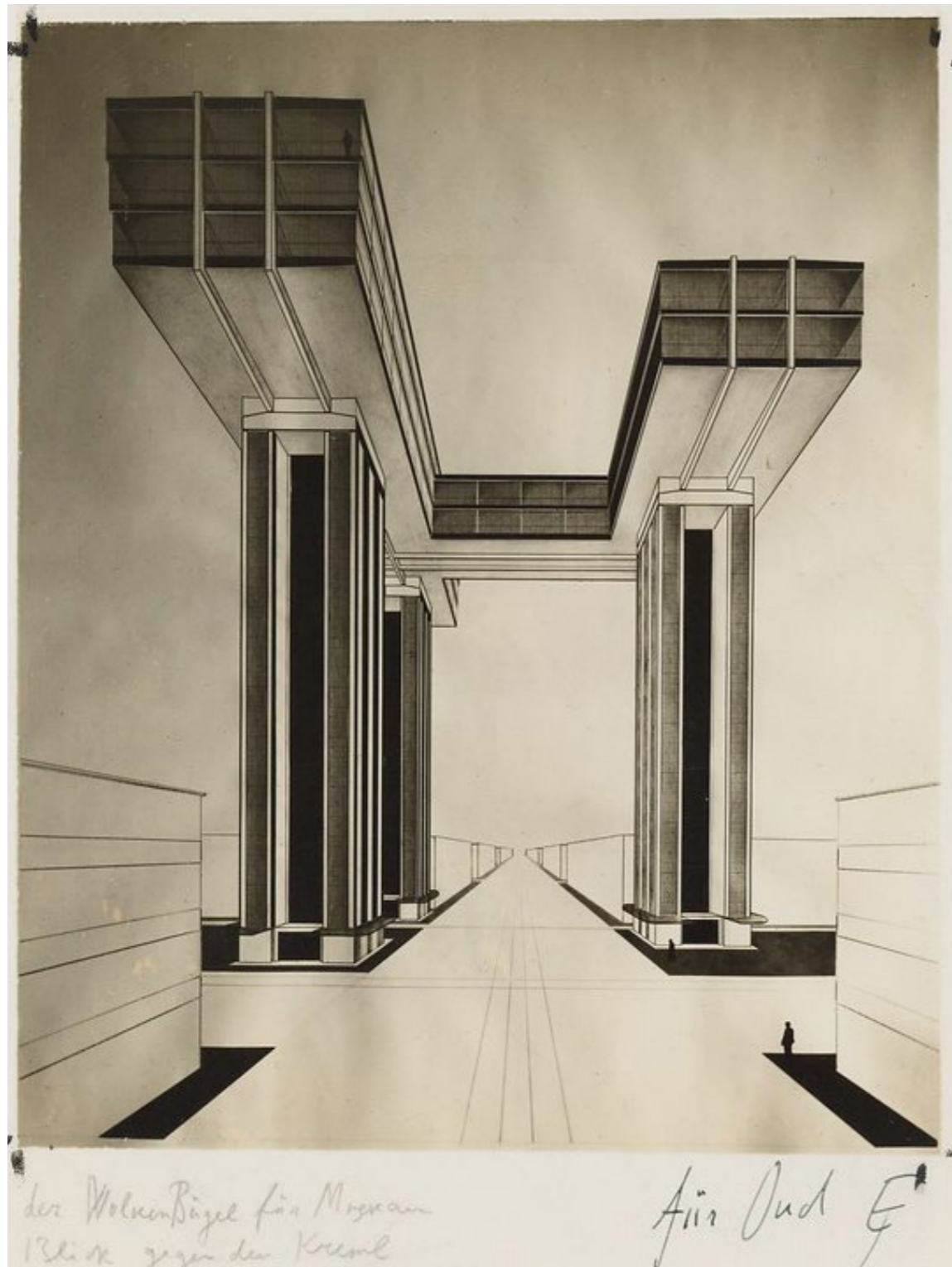
La serie di *Wolkenbügel* si inserisce all'interno di questo preciso sistema urbano come elemento riconoscibile e identificativo, in un rapporto di relazione spaziale e reciprocità visiva con i maggiori luoghi urbani e gli altri elementi emergenti. Durante i primi decenni del XX secolo, Mosca si configura come un laboratorio – teorico e pratico – in cui si intrecciano le sperimentazioni urbane promosse dalla spinta socialista. Il modello sovietico prevede un ripensamento radicale della città come organismo sociale: l'architettura deve rispondere ai nuovi bisogni della collettività in divenire, l'architettura è lo strumento di costruzione della nuova società. Di conseguenza, le attenzioni della ricerca architettonica si rivolgono alla costruzione delle *dominanti urbane*: punti di riferimento – tipologia del grattacielo, della torre – e spazi collettivi – nuove tipologie, come palazzi del lavoro, club operai, teatri di massa e sedi delle istituzioni centrali. Tuttavia, nonostante le premesse ideologiche e i molteplici concorsi di architettura indetti a Mosca, la maggior parte della ricerca architettonica non si traduce in riscontri concreti, finanche nel dialogo con la municipalità moscovita. *Izvestija ASNOVA* esplicita apertamente tale criticità, elencandone le principali cause in due articoli della rivista.¹³⁸

Il *Wolkenbügel* – un progetto che considera la morfologia urbana degli impianti medievali e, allo stesso tempo, ne supera i vincoli tramite una costruzione che reinventa la spazialità urbana – si sviluppa all'interno di questa cornice ideologica. Il progetto riconosce il potenziale trasformativo della città: è un tentativo di riscrittura dello spazio urbano. Se le emergenze urbane della città costruiscono – simbolicamente e visivamente – i punti di riferimento di Mosca, la serie di *Wolkenbügel* intende ridefinirne i rapporti, inventandone di nuovi.

nella pagina a fianco
Tessuti, dda. Sintesi geometrica della
morfologia di Mosca. Grandi isolati
(in grigio), emergenze urbane
(in nero) e corsi d'acqua (in blu).

0 250 500 750





Il 14 maggio 1925 Lisickij invia una lettera a Oud, in cui allega sei riproduzioni fotografiche dei disegni di progetto, tra cui due prospettive: Lazar' Lisickij, *Prospettiva lungo il bul'var*, 1925, VAM;

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Prospettiva verso il Cremlino*, 1925, VAM.

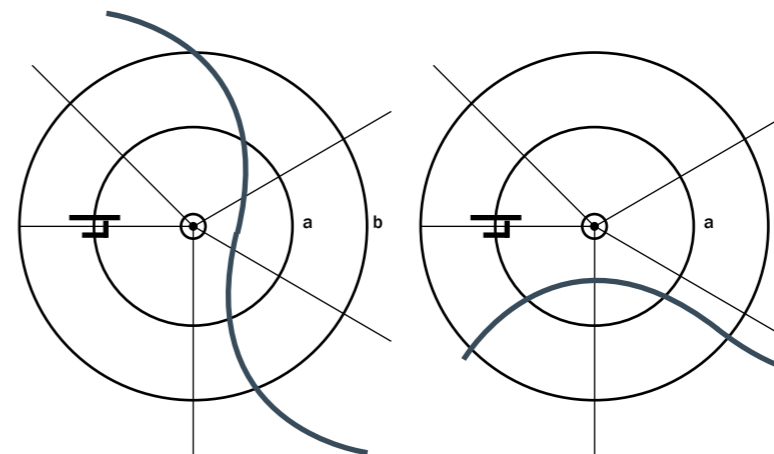
Wolkenbügel come prototipo urbano

La reciprocità tra Mosca e il *Wolkenbügel* è evidente: il progetto trova radici profonde nella morfologia urbana, integrandone finanche le infrastrutture, coerentemente ai principi del modernismo europeo. Eppure tale reciprocità non coincide con lo sviluppo *geografico* del progetto: Lisickij si occupa della serie di *Wolkenbügel* durante la permanenza elvetica. In particolare, dalla corrispondenza con Küppers emerge la necessità dell'autore di lavorare con una planimetria della città: «Non dimenticare, se è possibile, di procurarti una pianta di Mosca. Mi convinco sempre di più che il problema del mio lavoro è molto attuale. Sta su tre zampe e oscilla. Non è pazzesco? Né i francesi né gli olandesi (forse i tedeschi in una certa misura) possono capire la nostra volontà architettonica, ma tutti ne intuiscono la forza. Proprio questa loro impossibilità di capire temprava la mia convinzione». ¹³⁹ I molteplici carteggi di Lisickij evidenziano la ricerca di un confronto continuo con i protagonisti delle avanguardie russe ed europee. In riferimento al progetto, lo scambio epistolare con Oud risulta particolarmente significativo: alla vigilia della partenza dalla Svizzera, Lisickij invia una lettera con alcuni disegni del *Wolkenbügel*, il cui progetto è ancora in fase di elaborazione. Lisickij trasmette a Oud sei riproduzioni – assonometria, due prospettive, due prospetti e

Lazar' Lisickij, *Lettera a Oud*, Brione (Locarno), 14 maggio 1925, VAM. La lettera contiene uno schizzo dello schema urbano del *Wolkenbügel* e allega sei riproduzioni fotografiche dei disegni di progetto.



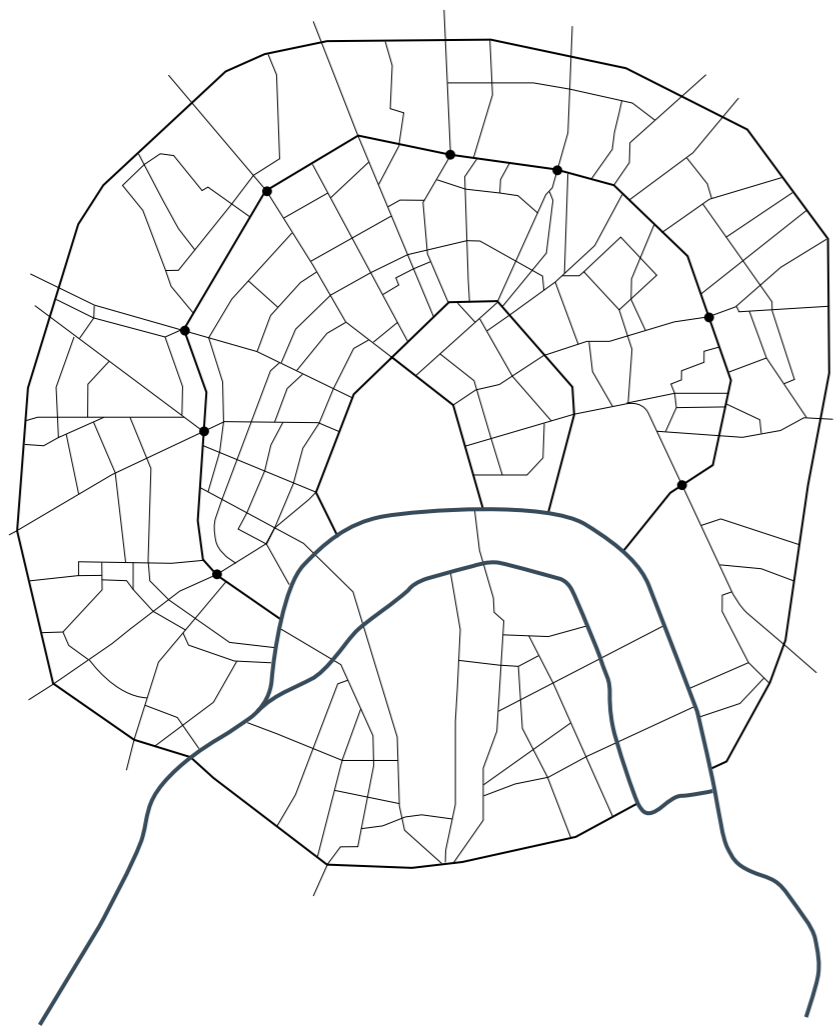
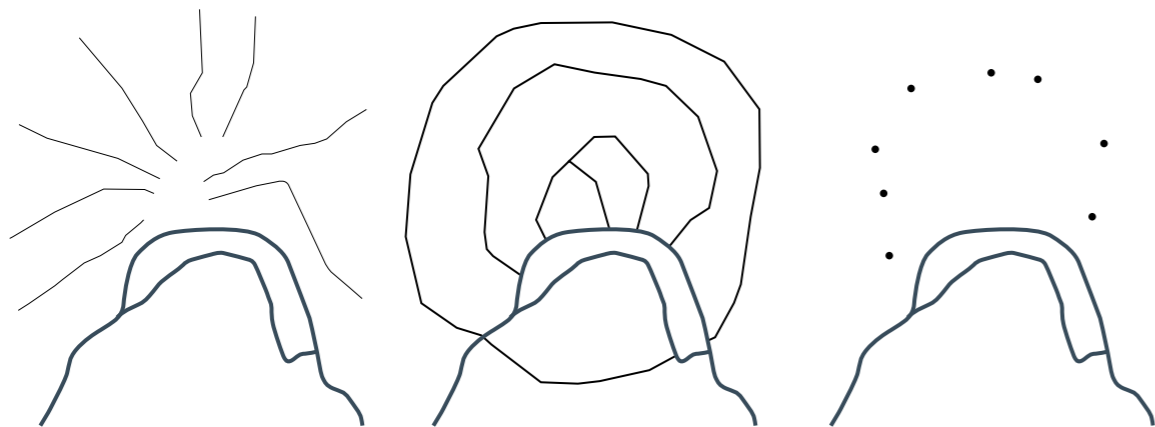
montaggio di pianta, prospetti e spaccato assonometrico – e la stessa lettera contiene uno schema di Mosca che mostra il funzionamento del dispositivo architettonico rispetto alla città.¹⁴⁰ Lo schema sintetizza graficamente la morfologia urbana di Mosca – di anelli e strade radiali – in geometria elementare – di cerchi concentrici e raggi. Lisickij inserisce il *Wolkenbügel* in corrispondenza dell'intersezione tra anello A – dei *bul'var* – e bol'saja Nikitskaja ulica – una delle principali arterie radiali. L'autore – che scrive dalla Svizzera senza una planimetria della città e senza rientrare a Mosca da tre anni – inverte la posizione della Moscova rispetto alla bol'saja Nikitskaja ulica.¹⁴¹ Ai fini della chiarezza – compositiva, formale e funzionale – del prototipo urbano, il refuso morfologico circa il posizionamento della Moscova non rileva: dallo schema, infatti, si evince chiaramente che il *Wolkenbügel* insiste sui nodi strategici della città, dati dall'intersezione tra l'anello A dei *bul'var* e le maggiori strade radiali. In una lettera di giugno 1925 – che coincide con il rientro a Mosca – Lisickij scopre che il *Wolkenbügel* «è una risposta a una serie di questioni molto attuali per Mosca».¹⁴² È bene sottolineare che, prima del rientro a Mosca, Lisickij apprende parte di tali questioni soltanto tramite gli scambi epistolari con Ladovskij e l'associazione ASNOVA. «La Russia, così come l'Europa, manifesta grande interesse per i problemi formali e urbani del grattacielo, in gran parte stimolati dal concorso internazionale per la sede del *Chicago Tribune* del 1922. La pubblicazione di Le Corbusier del 1925 – *Urbanisme* – che propone il modello del grattacielo standardizzato come soluzione ai problemi di densità urbana e congestionamento, al rientro di Lisickij a Mosca, riscuote grande attenzione, nonostante – come suggerisce il nome – il *Wolkenbügel* prenda attivamente le distanze dalla tipologia esistente del grattacielo»¹⁴³ e, in particolare, dalla tipologia del grattacielo americano.



Una delle maggiori invenzioni tipologiche del *Wolkenbügel* risiede nella singolare concezione spaziale: il progetto si configura come un dispositivo architettonico, in cui il volume sopraelevato corrisponde alla proiezione urbana di Mosca. Il WB1 rappresenta un prototipo urbano multiscalare che si articola dal segno tipografico – dei *proun*, della carta intestata, dello *schema della forma a seconda della direzione* pubblicato su *Izvestija ASNOVA* – al segno architettonico dell'edificio, il quale costruisce relazioni spaziali alle diverse scale della città e su più livelli – dal piano interrato ideale della metropolitana¹⁴⁴ al piano stradale della rete tramviaria, dal piano sopraelevato dei WB1 al piano delle emergenze urbane preesistenti. Le linee – di forza, di orientamento e di movimento – delle opere pittoriche e grafiche anticipano l'organizzazione dello spazio urbano che, allo stesso tempo, si articola verticalmente e orizzontalmente nei punti di intersezione con i piani della città. Lisickij ricerca una precisa corrispondenza formale tra architettura e spazio urbano alle diverse scale. Il *Wolkenbügel* è un prototipo urbano che ridefinisce il sistema di attraversamento e organizzazione della città, in costante dialogo con gli inediti rapporti spaziali e visivi che ne derivano. In tale prospettiva, l'architettura sopraelevata del WB1 assume un ruolo primario nel complesso sistema di relazioni urbane di Mosca: il progetto si lega alle reti della città e ne riorganizza i principali flussi e funzioni. Il *Wolkenbügel* condivide – e in parte anticipa – alcune questioni del modernismo europeo, in particolare, si occupa di aspetti costruttivi, funzionali, che intendono integrare architettura e infrastruttura. L'approccio di Lisickij delinea una metodologia urbana, in cui la separazione tra i piani della città – infrastruttura, flussi di traffico e attività collettive – converge in un'unica serie di dispositivi architettonici che genera modi inediti di intendere e fruire lo spazio urbano.

Confronti morfologici, dda. Ridisegno (a sinistra) e rielaborazione (a destra) dello schema urbano del *Wolkenbügel* che Lisickij invia a Oud nella lettera del 14 maggio 1925 con i disegni di progetto. Lisickij sintetizza la morfologia di anelli e radiali della città in cerchi concentrici e raggi. L'autore – che scrive dalla Svizzera e non rientra a Mosca da tre anni – inverte la posizione della Moscova rispetto alla bol'saja Nikitskaja ulica.

- a - Anello interno [dei *bul'var*]
- b - Anello esterno [dei giardini]
- Anelli
- Radiali
- Moscova [*Moskva-reka*]
- Cremlino [*kreml'*]



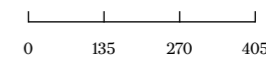
Herman Sörgel, *Proposta di un anello di edifici alti per la città di Monaco*, 1925. Estratto da *Die Baukunst* n. 1, 1925.

La relazione tra *Wolkenbügel* e tessuto urbano manifesta la lezione tedesca della costruzione dell'edificio alto che si evince dalla proposta per Monaco del 1925 di Sörgel. L'autore tedesco raggruppa una serie di edifici alti in una *corona ritmica* che colloca intorno alla *Frauenkirche* di Monaco. Sörgel pubblica la proposta su *Die Baukunst*: il diagramma di icone rappresenta l'insieme degli edifici alti di Monaco – emergenze urbane esistenti e torri in previsione. La cattedrale della città si posiziona al centro dell'anello di edifici alti, un anello di architetture-satellite, comprese tra i cinquanta e i sessanta metri d'altezza, che ne enfatizza la posizione dominante. Il progetto della serie di *Wolkenbügel* condivide parte delle preoccupazioni, evidenziate dalla proposta di Sörgel, circa la chiarezza geometrica e formale del sistema. Le proposte di Sörgel e di Lisickij cancellano il tessuto urbano per evidenziare la relazione spaziale, nonché visiva, tra le emergenze e i grandi dispositivi architettonici.¹⁴⁵ L'astrazione del diagramma urbano inviato a Oud contrasta con la capacità tipologica del *Wolkenbügel* di inserirsi in una maglia urbana eterogenea e articolata, così come nella planimetria pubblicata su *Izvestija ASNOVA*, il tessuto urbano risulta una base sbiadita, mentre i *segni tipografici* – fuori scala – del *Wolkenbügel* sovrastano una città di linee, date dalle reti dei trasporti. Allo stesso modo, nelle prospettive gli spazi della città risultano ortogonali e geometrizzati: non restituiscono la complessità morfologica di Mosca. Se, da un lato, Lisickij ricerca un legame profondo tra *Wolkenbügel* e città, dall'altro, la restituzione grafica di tale città è data dalla continua astrazione e interpretazione, a dispetto delle possibilità tipologiche dell'edificio, esplicitate dallo stesso Lisickij nel saggio pubblicato su *Izvestija ASNOVA*.¹⁴⁶ Tale astrazione si deve, in parte, alla carenza di strumenti tecnici, in parte, al rafforzamento di un linguaggio espressivo che impiega o traduce elementi complessi in elementi geometrici semplici. Ed ecco uno dei motivi per cui il *Wolkenbügel* risulta un progetto tanto *astratto* quanto *concreto*.

nella pagina a fianco
Dalla linea alla città, dda. Sintesi grafica degli elementi primari della maglia urbana individuati da Lisickij.

- Radiali
- Anelli
- Nodi

nelle pagine seguenti
Città astratta, dda. Assonometria dell'anello di *Wolkenbügel* con le principali emergenze urbane.





Serialità

*Occorre fornire una nuova scala alla città,
in cui l'uomo non misura più in braccia,
ma in centinaia di metri.*

L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy. WBI (1923-25)*,
in "Izvestija ASNOVA" n. 1, 1926.

Sistema di emergenze urbane

Nel saggio pubblicato su *Izvestija ASNOVA*, il *Wolkenbügel* si configura, finanche nel titolo, come una serie di dispositivi architettonici. Se, da un lato, il diagramma urbano inviato a Oud suggerisce una certa replicabilità del prototipo urbano, dall'altro, la planimetria con la serie di *Wolkenbügel* e il testo stesso del saggio la confermano definitivamente. Lisickij colloca gli otto grattacieli in prossimità delle piazze – *luoghi nevralgici* – nei punti di intersezione tra l'anello A dei *bul'var* – *бульварное кольцо* [*bul'varnoe kol'co*] – e le principali arterie radiali di ingresso alla città.¹⁴⁷ L'articolazione seriale dei *Wolkenbügel* richiama una visione sistemica della città, in cui Lisickij delinea una nuova topografia urbana, orientata al movimento e all'invenzione di un nuovo sistema spaziale di punti di riferimento, di emergenze urbane, che trasformano l'immagine di Mosca. La serialità del progetto è duplice: da un lato, il dispositivo architettonico si ripete nella medesima forma e configurazione, secondo le moderne logiche di standardizzazione costruttiva importate dal modernismo europeo – dall'altro, si colloca nel tessuto urbano a seconda della morfologia di nodi e direttrici, assecondandone assialità e traguardi. La rotazione dei *Wolkenbügel* stabilisce, di volta in volta, di piazza in piazza, una nuova relazione tra edificio e spazio urbano, innescando un dialogo visivo tra ripetizione e variazione. In questo modo, Lisickij costruisce un nuovo piano della città – orizzontale e sospeso – attraverso il quale ricerca una precisa relazione visiva tra elementi analoghi della corona di *Wolkenbügel* e le altre emergenze urbane preesistenti. In tale prospettiva, il *Wolkenbügel* si configura come un dispositivo spaziale che, simultaneamente, interagisce alle diverse scale con più livelli

nella pagina a fianco

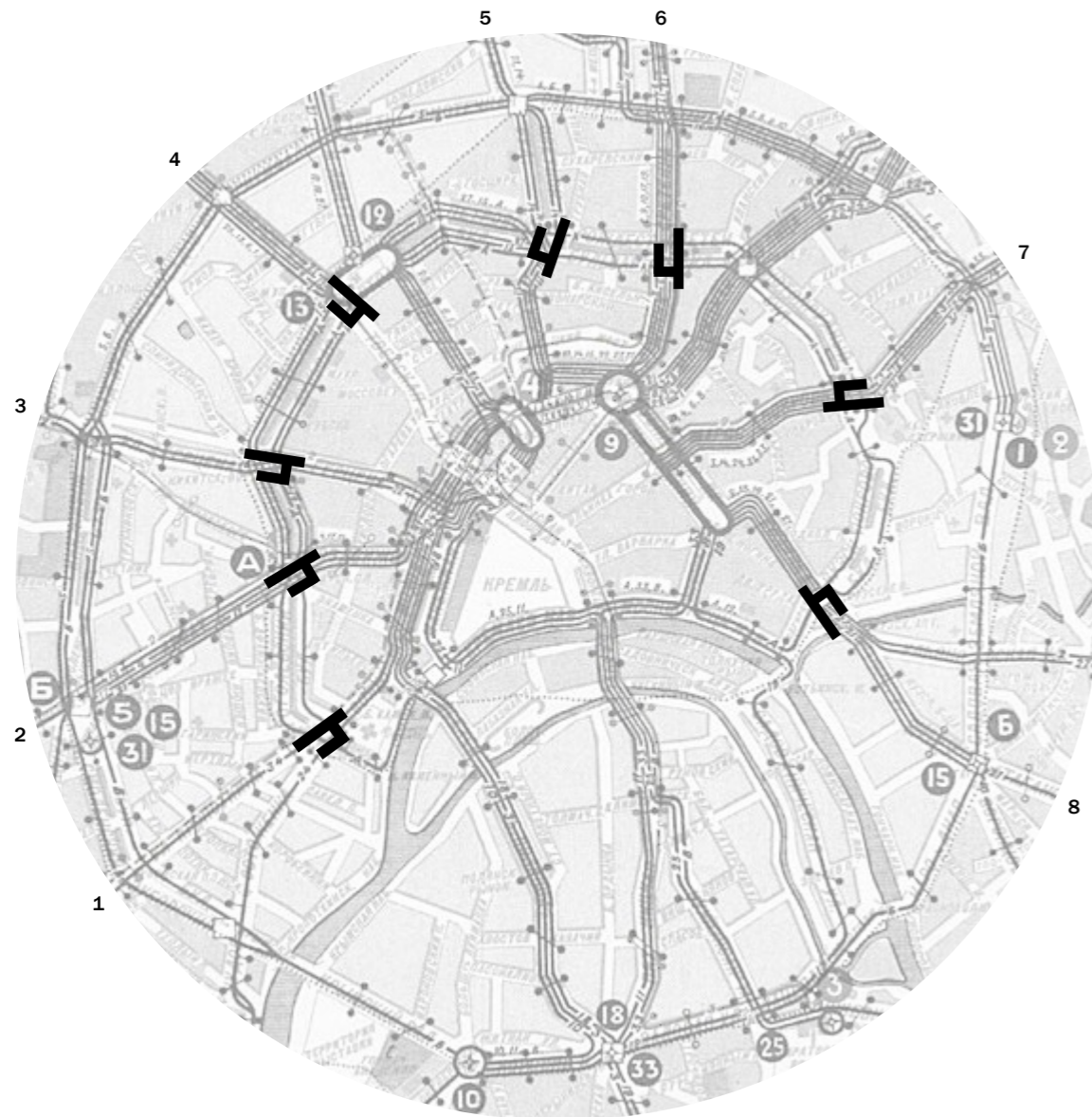
Serie di prototipi urbani, dda.
Ridiseño della planimetria di Lisickij: montaggio dello schema della rete dei trasporti di Mosca del 1925 e segni urbani. Come nel disegno di Lisickij, la scala dei *Wolkenbügel* non corrisponde alla scala reale. A differenza della planimetria di Lisickij, il ridiseño riflette i *Wolkenbügel* sull'asse del piano longitudinale, coerentemente con gli altri disegni dell'autore, in cui il braccio più esteso del corpo orizzontale si rivolge al Cremlino.

Nodi

da sud-ovest in senso orario

1. Ploschad' Precistenskija Vorota
2. Ploschad' Arbatskaja
3. Ploschad' Nikitskija Vorota
4. Ploschad' Tverskaja Vorota
5. Ploschad' Trubnaja Vorota
6. Ploschad' Sretenskije Vorota
7. Ploschad' Pokrovskije Vorota
8. Ploschad' Jauzskije Vorota

I numeri identificano il grattacielo e il nome della piazza sulla quale si inserisce. I numeri sono coerenti con le sequenze spaziali delle pagine successive (il n. 1 corrisponde al grattacielo di piazza Precistenskija).





della città – il piano interrato si rapporta idealmente alla costruzione della futura rete metropolitana; il piano terra integra le fermate della rete tramviaria, garantisce gli accessi all'edificio senza intaccare i flussi di traffico veicolare; il piano orizzontale sopraelevato dialoga con il nuovo piano della città, del cielo, delle *nuvole*. Il corpo orizzontale sopraelevato introduce un inedito sistema percettivo, il cui – nuovo – paesaggio urbano condensa la tradizionale verticalità dell'edificio alto all'orizzontalità dell'anello di WB1. La serie di *Wolkenbügel* rappresenta i nuovi segni urbani di Mosca. La ripetizione di tali segni genera un sistema di riferimento unitario che appartiene alla costruzione di una nuova dimensione urbana, come sottolinea Lisickij nel saggio sul progetto: «La città è costituita da parti vecchie, che si atrofizzano, e da vitali parti nuove, che crescono in continuazione. [...] Bisogna conferire all'edificio un equilibrio spaziale, come risultato del contrasto tra le tensioni verticali e le tensioni orizzontali. Occorre fornire una nuova scala alla città, in cui l'uomo non misura più in braccia, ma in centinaia di metri».¹⁴⁸ Nella singolarità formale del *Wolkenbügel*, Lisickij ricerca una pluralità di punti di riferimento, tramite la costruzione di un nuovo *ansambl'* architettonico della città. «Il concetto di *ansambl'* [...] viene solitamente associato all'idea di piazza, strada, quartiere, poiché questi elementi del piano urbanistico sono il risultato di un'edificazione complessa. [...] L'*ansambl'* architettonico di una città rappresenta un gruppo di edifici, legati da un contenuto socio-ideologico condiviso, subordinati a un'immagine architettonica e spaziale unitaria e volti a una composizione organica attraverso i vari strumenti di espressione artistica. Poiché l'*ansambl'* architettonico è la somma di unità architettoniche organizzate secondo un preciso criterio spaziale [...] si basa sui confini dell'estensione spaziale dei gruppi di edifici che formano un insieme urbano unitario».¹⁴⁹ In tale prospettiva, l'articolazione seriale dei *Wolkenbügel* costruisce un *ansambl'* di emergenze urbane che sviluppa un sistema visivo unitario, nonché simbolico, in cui ogni unità architettonica rappresenta un nodo spaziale e, allo stesso tempo, diventa un elemento ritmico che scandisce l'alternanza tra gli elementi emergenti e il profilo collinare della città. Lisickij adotta un processo di ripetizione e variazione, in cui i segni urbani dei *Wolkenbügel* costruiscono un nuovo sistema spaziale, un nuovo sistema di punti di riferimento che orienta lo spazio della città sovietica. L'esperienza progettuale del *Wolkenbügel* rappresenta il tentativo di Lisickij di coniugare serialità e unicità – ripetizione e invenzione. L'originalità del progetto non risiede soltanto nella forma – iconica e rivoluzionaria – ma nell'invenzione di un dispositivo architettonico che reinventa il rapporto – visivo e spaziale – con la città, in cui la serialità è uno strumento che ne articola la visione urbana.



Трамвай и автобус Москвы [Tramvaj i avtobus Moskvy] (Moskovskogo Kommunal'nogo Chozjajstva, 1925).

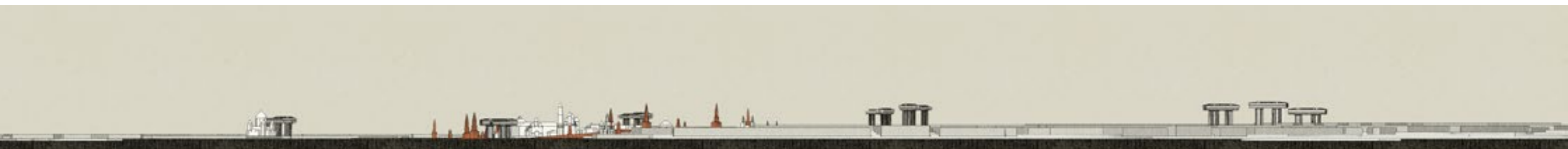
nella pagina a fianco Schema della rete dei trasporti di Mosca, 1925. Lo schema evidenzia la rete degli autobus (in rosso) e la rete tramviaria (in blu). Lisickij impiega questa carta come base della planimetria dei *Wolkenbügel* pubblicata su *Izvestija ASNOVA*.



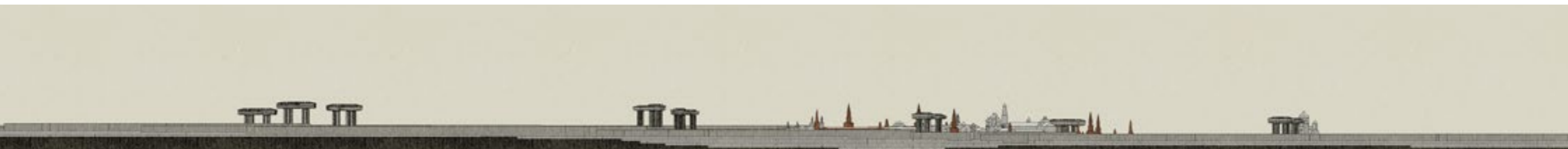
Prospetto nord



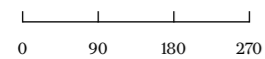
Prospetto sud



Prospetto est



Prospetto ovest
Profili urbani, dda. L'elaborato
evidenzia ritmo e ripetizioni scanditi
dall'alternanza tra emergenze e WBl.





Sequenze spaziali: reciprocità e traguardi visivi

Coerentemente con il metodo rappresentativo di Lisickij, il lavoro di ricerca propone un'interpretazione della città tramite una restituzione grafica sintetica. I disegni seguenti si occupano dell'assetto urbano della serie di *Wolkenbügel*.¹⁵⁰ La successione di sequenze spaziali rimanda ai principi compositivi del progetto e ne ricerca le relazioni con la città. I disegni evidenziano gli elementi primari di Mosca: elementi urbani – anello dei *bul'var*, strade radiali, *Wolkenbügel*, emergenze urbane preesistenti; elementi del paesaggio – corsi d'acqua e sviluppo collinare. Le sequenze spaziali (A, B, C, D) sono da intendersi in relazione l'una all'altra, così come i *Wolkenbügel* instaurano un rapporto di reciprocità con la città e i suoi elementi. Le sequenze si basano sul principio di ripetizione e si riferiscono ad alcune delle direzioni fondamentali individuate da Lisickij – verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il *bul'var* e nella direzione opposta.¹⁵¹ La sequenza A – *Serie di Wolkenbügel lungo l'anello dei bul'var* – evidenzia le assialità urbane e mostra un percorso lungo l'anello dal punto di vista del piano stradale attraversato dalle linee tramviarie. La sequenza B – *verso il Cremlino dal piano stradale* – insiste sul rapporto di reciprocità tra *Wolkenbügel* e rete tramviaria e inquadra il Cremlino. La sequenza C – *dal Cremlino* – evidenzia il rapporto visuale con la serie di *Wolkenbügel* dal centro città: dalle torri del Cremlino i grattacieli risultano segni urbani riconoscibili. La sequenza D – *verso il Cremlino dal piano orizzontale dei Wolkenbügel* – inquadra il centro città dall'interno dell'ultimo piano dei grattacieli, in particolare, le viste si orientano ortogonalmente rispetto all'asse longitudinale del braccio orizzontale più esteso. Le sequenze B e D sono strettamente correlate: mostrano le visuali verso il Cremlino da punti di vista posti su due livelli diversi della città. Se, da un lato, la prima sequenza inquadra il livello della strada con la rete tramviaria, dall'altro, la seconda mostra il livello sopraelevato dell'edificio dall'ultimo piano. A differenza della sequenza B, la sequenza D evidenzia più chiaramente i traguardi visivi dei *Wolkenbügel* verso il Cremlino. L'altezza del piano orizzontale – oltre i cinquanta metri – libera il campo visivo della città – il diametro dell'anello A arriva a misurare tre chilometri. Le sequenze C e D restituiscono i differenti traguardi visivi di *Wolkenbügel* e Cremlino. L'articolazione tipologica del Cremlino presenta diversi punti di vista, a diverse altezze, che corrispondono alle torri perimetrali, al contrario, il punto di vista dal *Wolkenbügel* è il medesimo. Ad esempio, il grattacielo di piazza Jauzskije (viste n. 8) non riguarda direttamente il Cremlino a causa dell'orientamento della strada radiale, pertanto inquadra frontalmente gli altri segni urbani della corona.

nella pagina a fianco
Assialità urbane, reciprocità e
traguardi visivi, dda.
Diagramma interpretativo delle
sequenze spaziali del *Wolkenbügel*.
L'elaborato si legge in relazione alle
sequenze delle pagine successive.

— Sequenza A
— Sequenza B-D
— Sequenza C

0 250 500 750

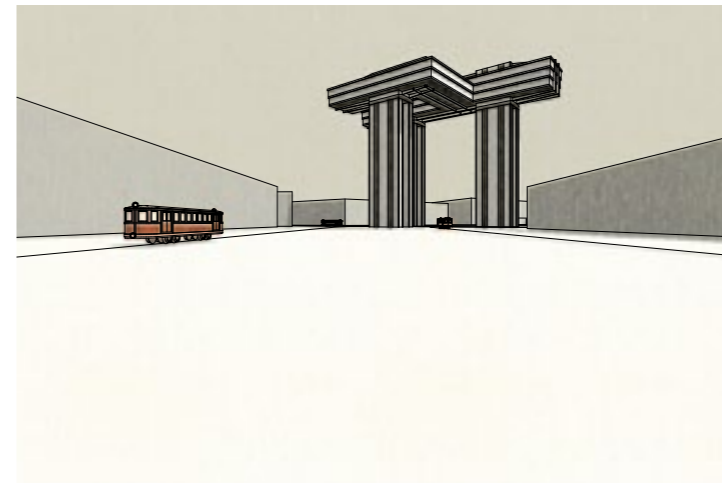




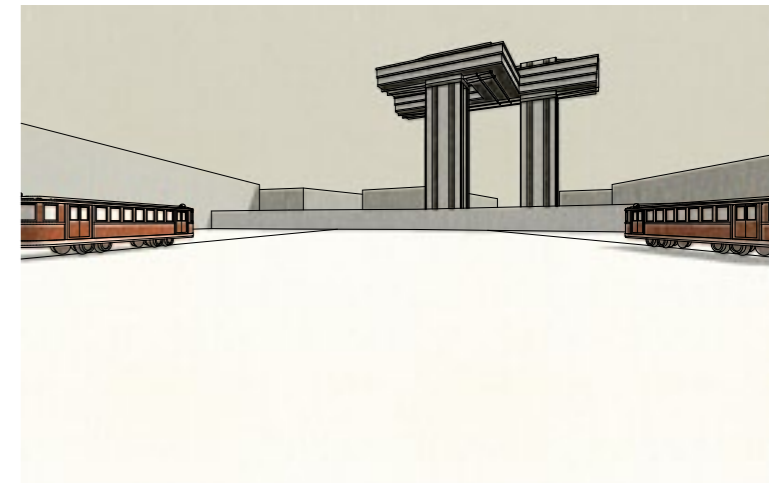
1



2



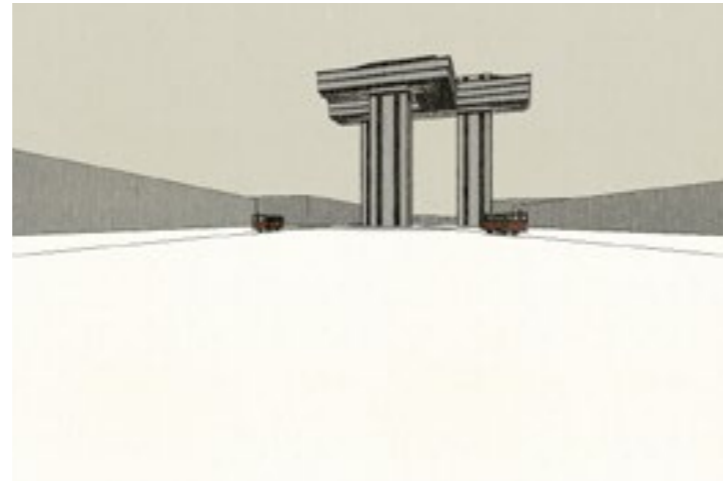
3



4



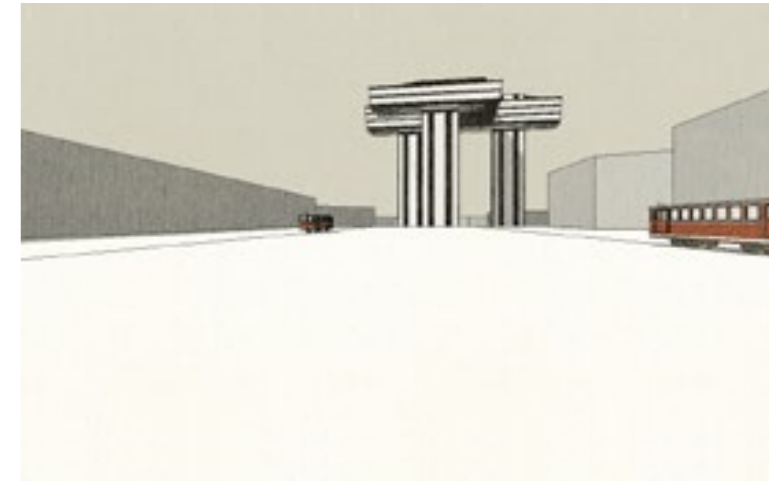
5



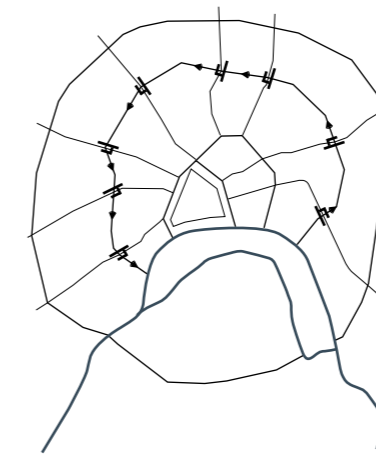
6



7



8



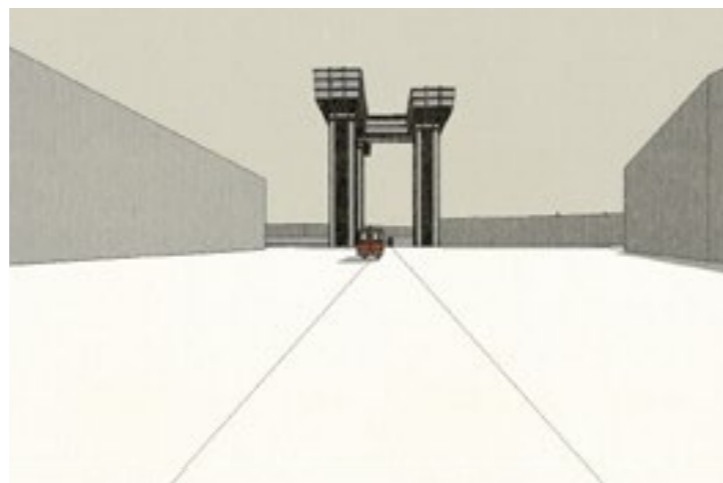
Sequenza A: Serie di *Wolkenbügel* lungo l'anello A dei *bul'var*, dda. La sequenza mostra un percorso ideale lungo il piano stradale dell'anello. Le viste sono orientate in asse con i *bul'var*.

Punto di vista = 150 m
 Altezza = 1,7 m
 Campo visivo = 70°

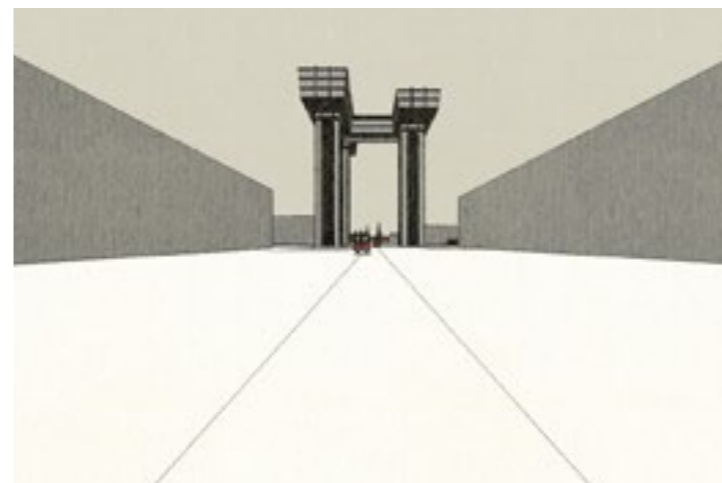
Nota: Tutte le viste sono organizzate secondo la corrispondenza tra ordine visivo, numerazione e grattaciolo.



1



2



3



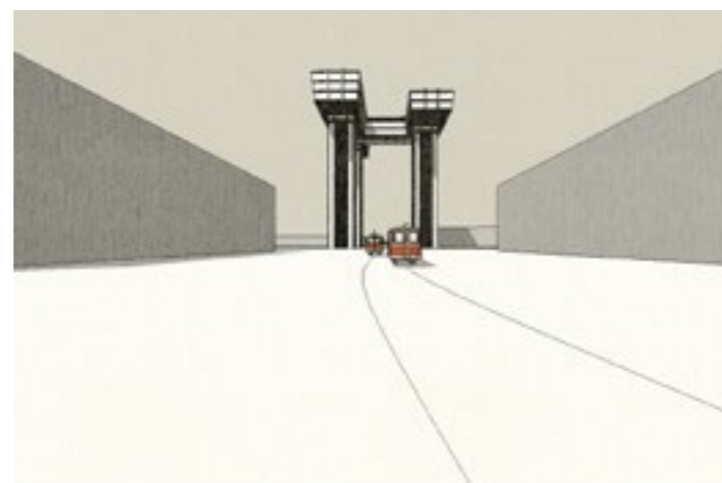
4



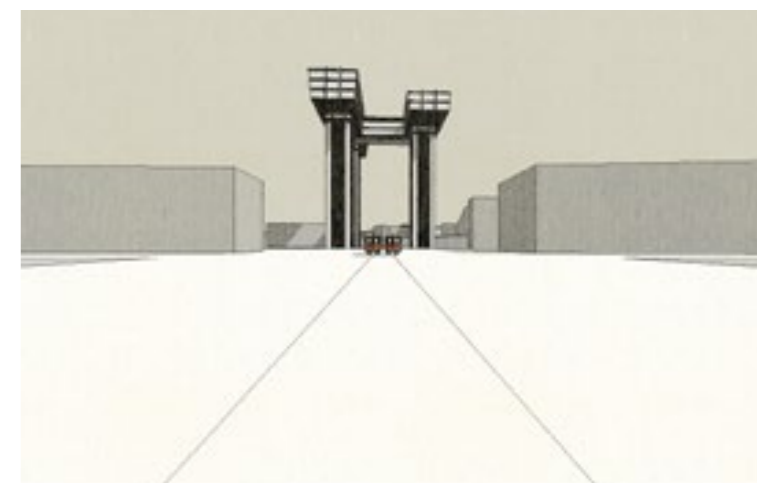
5



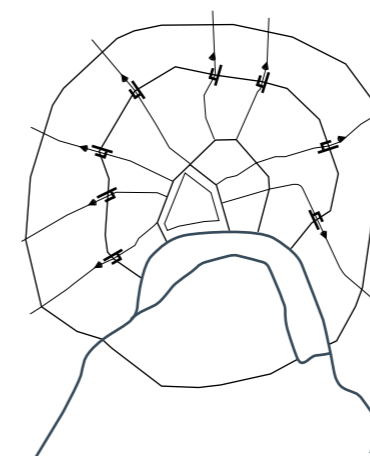
6



7

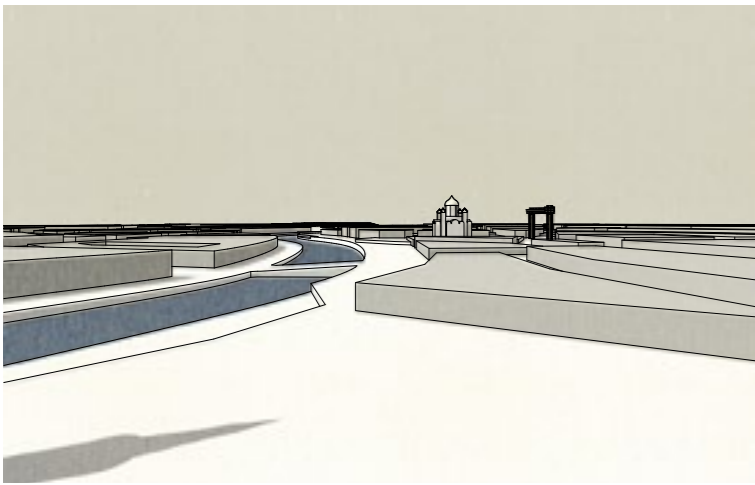


8

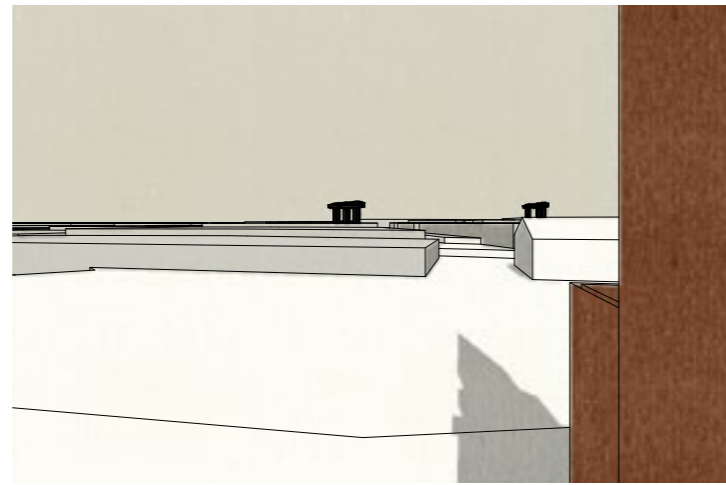


Sequenza B: verso il Cremlino dal piano stradale, dda. La sequenza inquadra il grattacielo frontalmente, come una finestra che incornicia il centro in lontananza. Le viste sono orientate in asse con i *Wolkenbügel*, non con l'asse delle strade radiali.

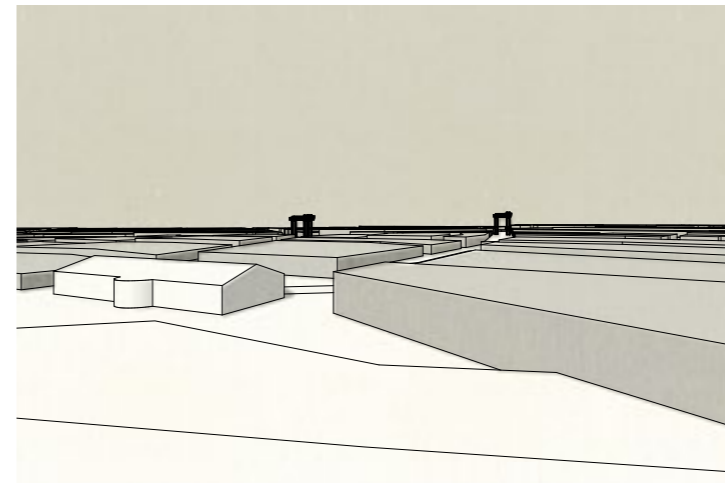
Punto di vista = 150 m
 Altezza = 1,7 m
 Campo visivo = 70°



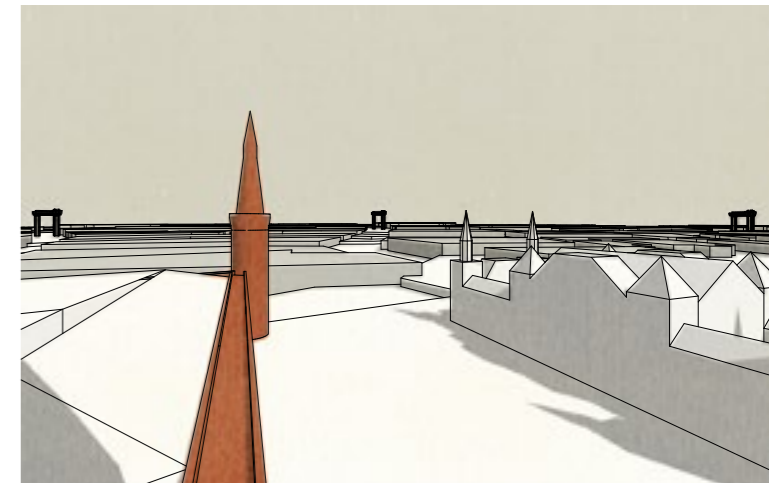
1



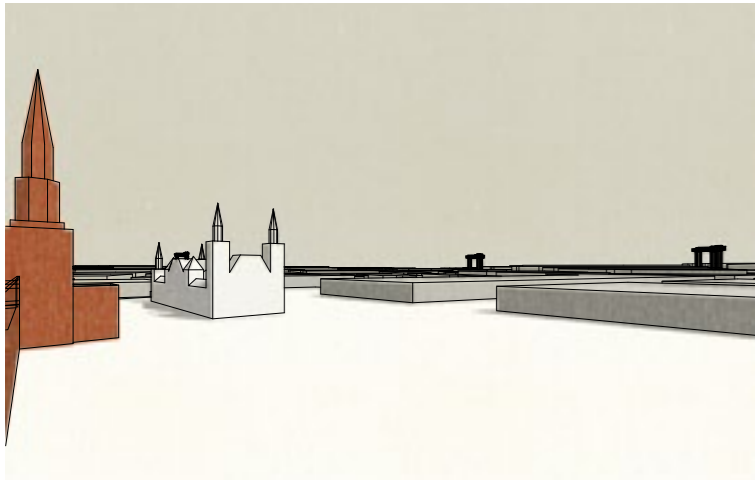
2



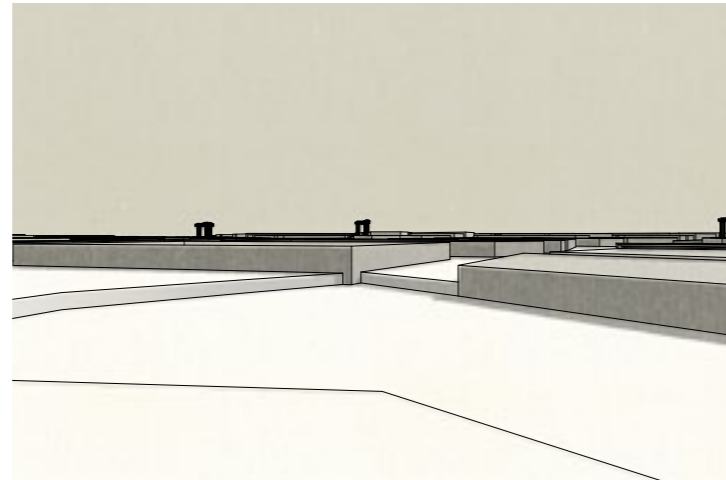
3



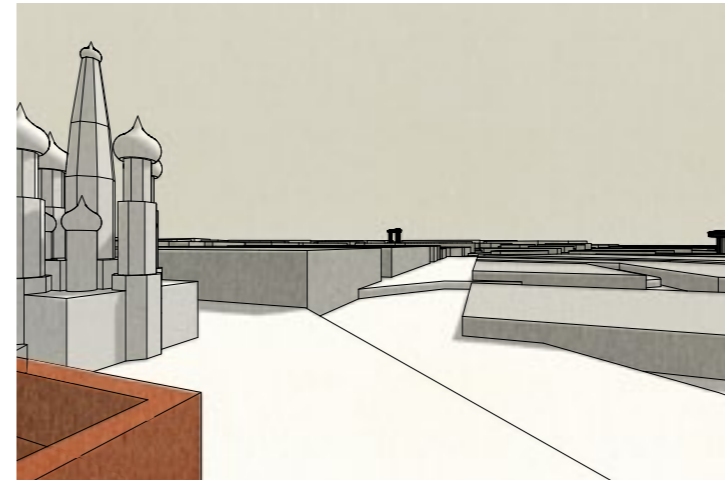
4



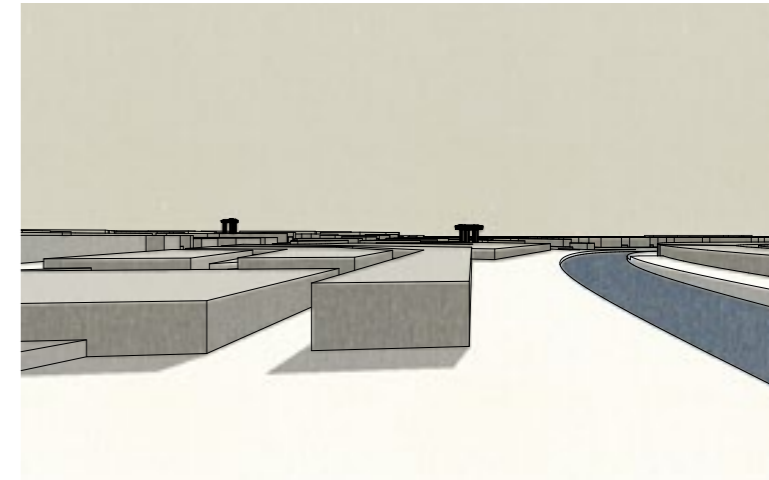
5



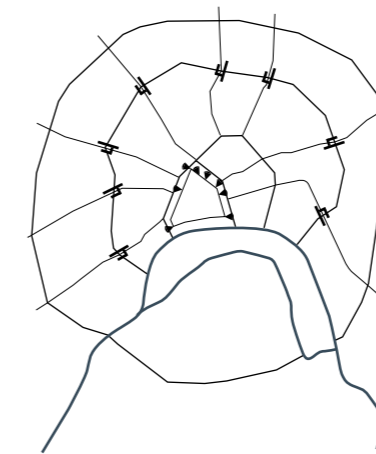
6



7

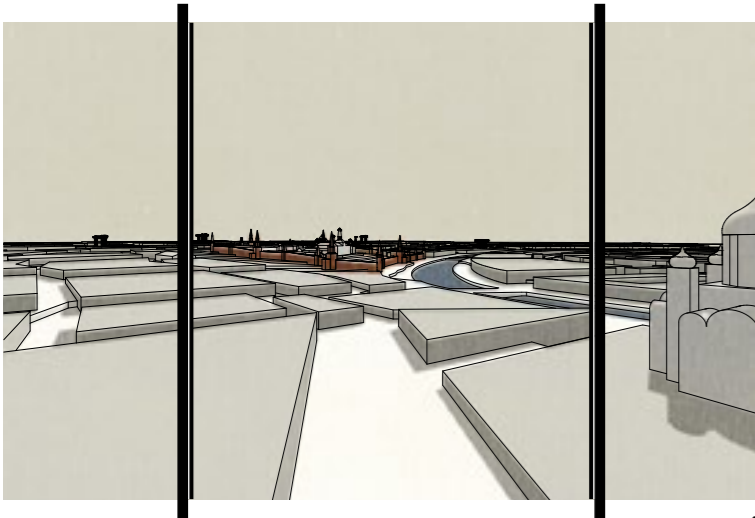


8

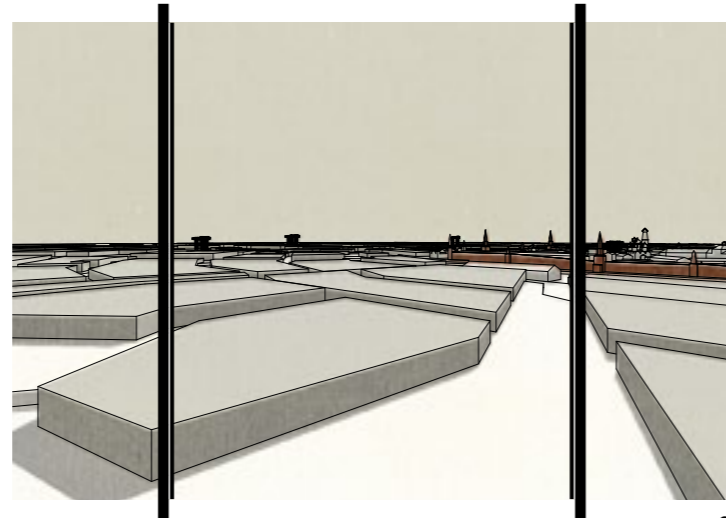


Sequenza C: dal Cremlino, dda.
 Data l'articolazione del Cremlino, la sequenza inquadra i grattacieli da più punti di vista e altezze. Le viste si orientano dalle torri principali e dalle mura del complesso.

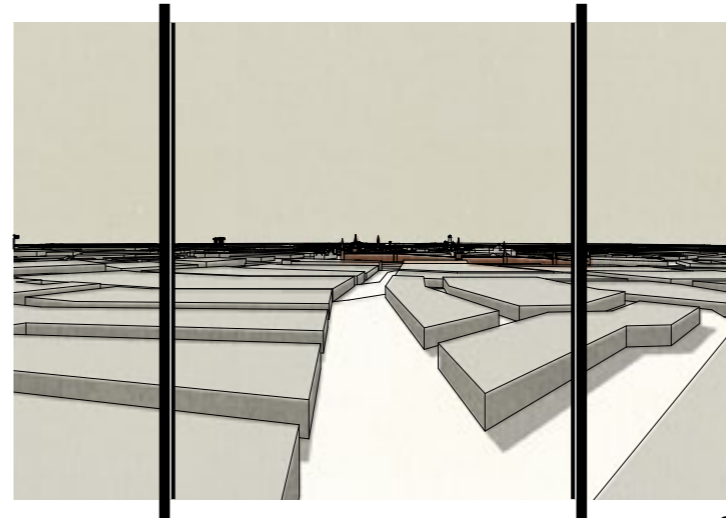
Punto di vista = vari
 Altezza = varie
 Campo visivo = 70°



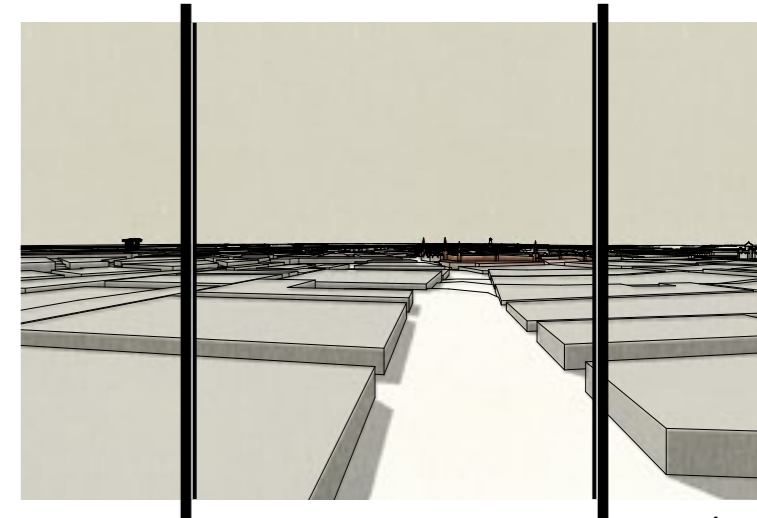
1



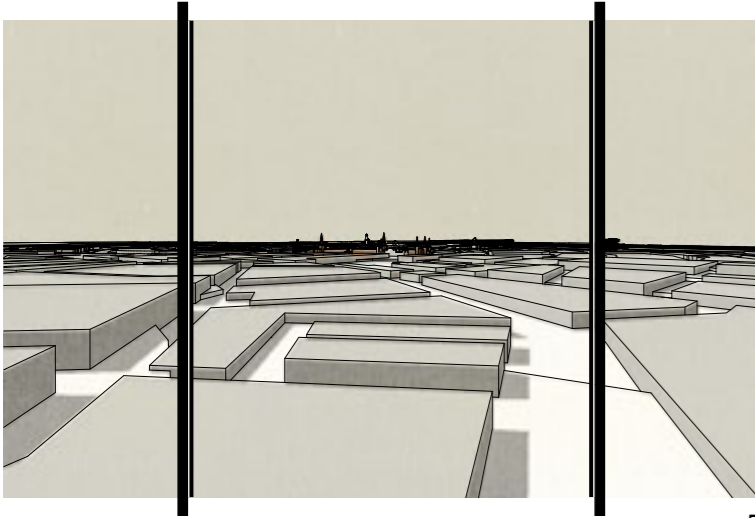
2



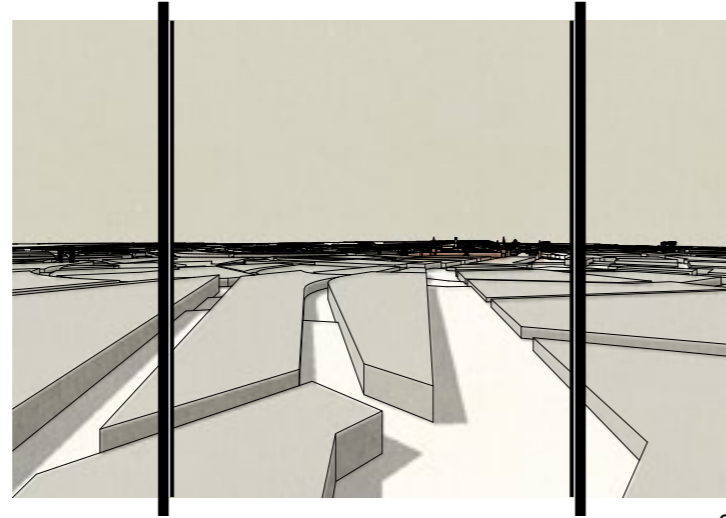
3



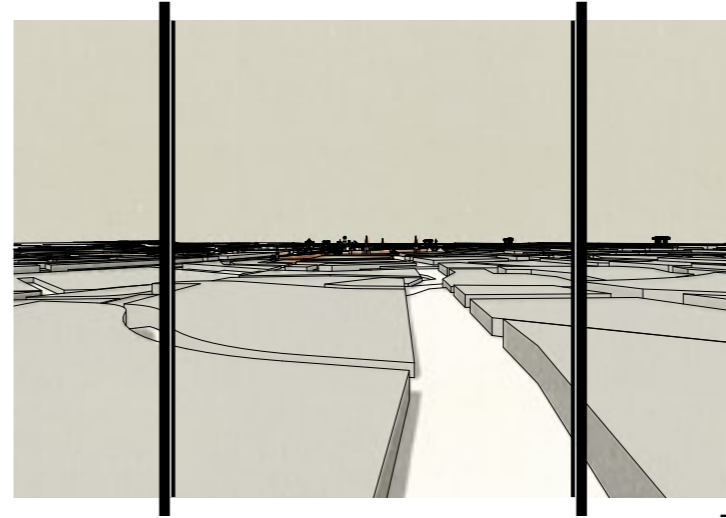
4



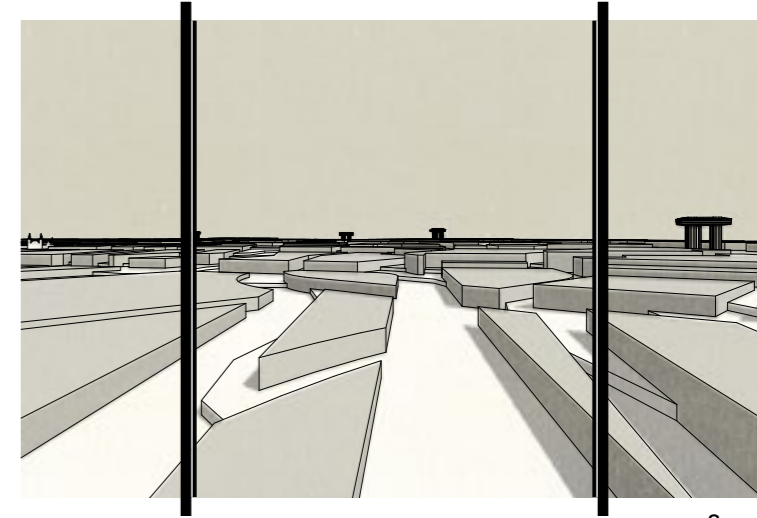
5



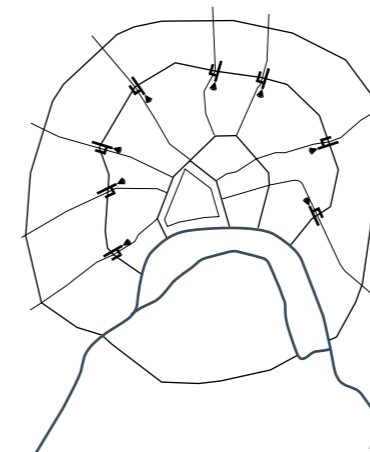
6



7



8



Sequenza D: verso il Cremlino dal piano orizzontale dei *Wolkenbügel*, dda. La sequenza inquadra il Cremlino dall'interno dell'ultimo piano del corpo orizzontale sospeso. Le viste si orientano ortogonalmente all'asse longitudinale del piano sopraelevato.

Punto di vista = vari
 Altezza = 60,7 m
 Campo visivo = 70°



Istruzioni per l'uso

In confronto con l'attuale sistema di grattacieli americani, l'innovazione sta nel fatto che la linea orizzontale (l'utile) è nettamente distinta da quella verticale (il sostegno, il necessario). All'interno si crea così anche la chiarezza d'insieme che è necessaria nei palazzi d'uffici ed è parimenti determinata dalla costruzione.

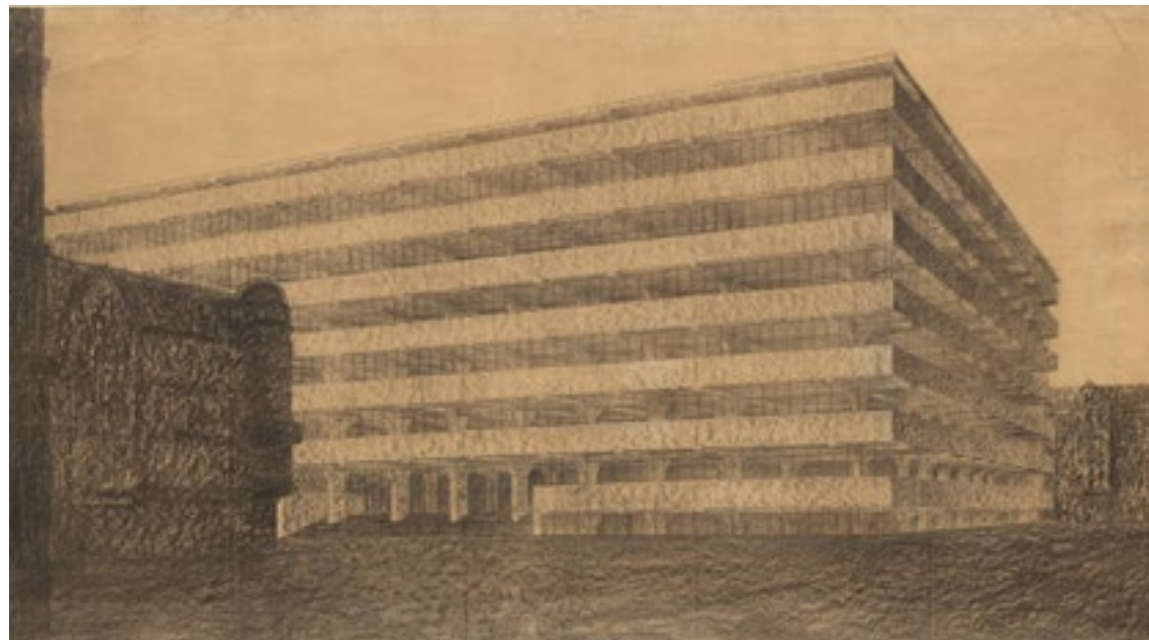
All'esterno si crea un organismo volumetrico, spaziale, che in tutte le sei direzioni da cui può essere guardato è di elementare varietà.

L. LISICKIJ, *Città vecchia – Organismi nuovi*, in *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion*, 1930.

Percezione urbana: prospettive e direzionalità

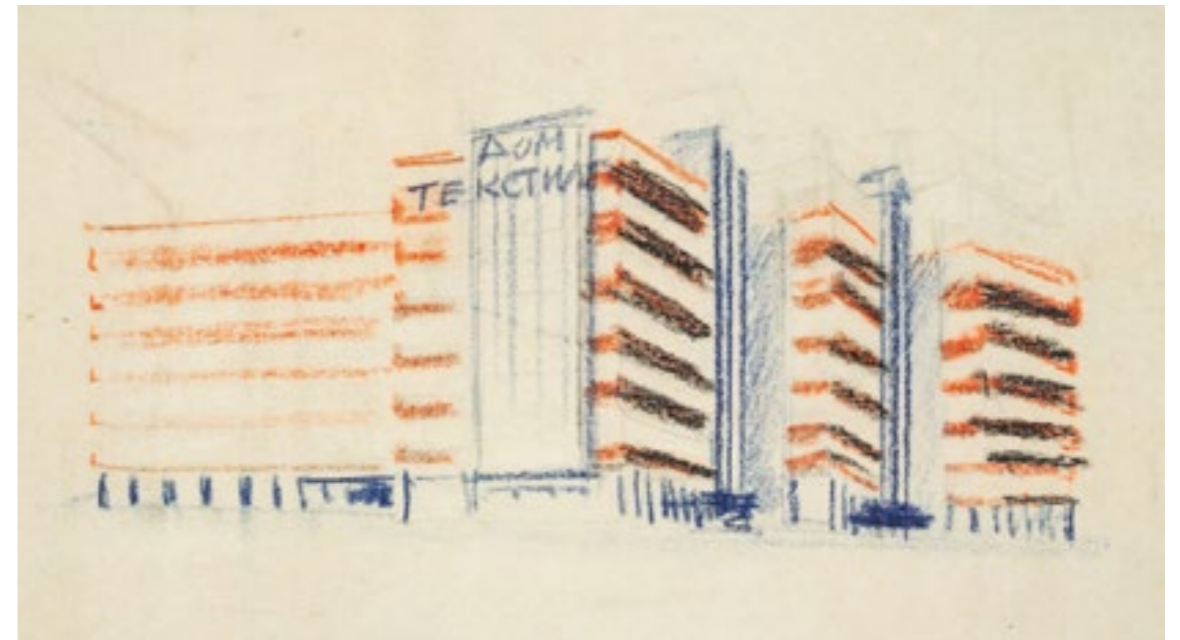
Oltre alla stesura del saggio sul *Wolkenbügel* per *Izvestija ASNOVA*, il rientro in Russia coincide con la trasmissione della comprensione spaziale della città di Lisickij. Infatti, tra la fine del 1925 e il 1926, l'autore pubblica tre testi sull'architettura americana con riferimento agli aspetti percettivi e trasformativi dello spazio urbano, rispetto all'architettura moderna e, in particolare, alla tipologia del grattacielo.¹⁵² Il primo testo – *L'americanismo nell'architettura europea*¹⁵³ – evidenzia la trasformazione dei punti di riferimento della città in elementi orientativi che assumono una configurazione nuova, data dall'uso dei materiali moderni che ne modificano la percezione tradizionale di massa e volume. «Per orientarsi dentro una città i punti di riferimento sono le grandi masse chiare e univoche. Sotto questo aspetto è caratteristico il progetto di un edificio per uffici dell'architetto berlinese Mies van der Rohe. Partendo dal materiale, il cemento armato, e dalla sua costruzione, egli progetta un edificio in cui le pareti – nel significato originario della parola – non esistono. Si vedono soltanto grandi collegamenti orizzontali: si tratta degli armadi per i documenti che corrono per tutto l'edificio e, al di sopra, di una finestra continua. La costruzione in cemento armato ha un'evidenza ancora più forte e più immediata negli hangar di Orly a Parigi. Questi non sono opera di un artista e architetto,

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Der Wolkenbügel. Blick gegen den Kreml*. Pubblicazione del progetto nel saggio di Behne *Von der formalen zur funktionalen Kunst-Revolution*. Estratto da *Faust* n. 4:3, 1925.



Ludwig Mies van der Rohe, *Progetto di edificio per uffici in cemento armato*, 1923, carboncino e grafite/carta, 138,4x289 cm, MoMA. Il progetto compare su *ABC. Beiträge zum bauen* n. 1:3/4, 1925 e *Der Moderne Zweckbau* (Behne, 1926). Lisickij lo pubblica su *Krasnaja niva* n. 49, 1925 con il saggio *Amerikanizm v evropejskoj architekture*.

ma dell'ingegnere e costruttore Freyssinet, un uomo nel quale vive lo stesso spirito francese di Eiffel. In un simile hangar troverebbero posto tutta una serie di cattedrali di San Basilio. [...] È interessante rilevare che, tra l'enorme numero di progetti inviati al concorso per un grattacielo del *Chicago Tribune*, solo alcuni architetti europei, come il danese Lönberg-Holm e i tedeschi Gropius e Meyer, Max Taut e Bruno Taut, hanno tentato di dare una forma corrispondente alla costruzione americana. Gli americani invece hanno ricoperto lo scheletro d'acciaio con metri e metri di rosoni e ornamenti gotici. [...] L'Europa accoglie le idee organizzative e pratiche dell'America, ma poi le affina e le precisa». ¹⁵⁴ In sostanza, Lisickij ribadisce l'ammirazione per l'apporto delle moderne tecniche ingegneristiche e costruttive all'architettura, unitamente al rifiuto della tipologia americana del grattacielo che adotta i mezzi espressivi della tradizione architettonica senza ricercarne di nuovi – un rifiuto rinnovato anche da Ladovskij in *Izvestija ASNOVA* tramite il saggio *Grattacielii sovietici e americani*. ¹⁵⁵ Questo testo di Lisickij chiarisce l'origine di taluni approcci progettuali e compositivi del *Wolkenbügel*. In particolare, da un lato, spiega la ricerca di un *sistema spaziale univoco* al fine di ottenere un sistema orientativo all'interno della città, dall'altro, motiva l'adozione del linguaggio, dato dall'uso enfatico di linee orizzontali, che caratterizza l'intero progetto del WBI, nonché altri due progetti di concorso del medesimo periodo – il progetto per la *Casa del Tessile* e quello per il *Club sportivo alla Stadio Rosso* di Mosca, entrambi del 1925.



Lazar' Lisickij, *Casa del Tessile*, 1925, grafite e matite colorate/carta, 27,3x31 cm, GTG. Progetto di concorso.

Nel secondo testo – *Architettura e pianificazione della città. L'architettura del ferro e del cemento armato* ¹⁵⁶ – di nuovo, Lisickij insiste sulla trasformazione dell'espressività architettonica data dall'impiego dei nuovi materiali: «funzionalismo, costruttivismo, orizzontalità, verticalità, e soprattutto *americanismo*; queste sono le definizioni intorno alle quali ruotano oggi i pensieri e le idee dell'architettura. I nuovi materiali da costruzione – ferro e cemento armato – si sono espressi nelle suddivisioni orizzontali e verticali dello scheletro dell'edificio». ¹⁵⁷ Il saggio chiarisce un ulteriore aspetto fondamentale della logica compositiva del *Wolkenbügel*: la questione spaziale e percettiva. Lisickij rifiuta l'osservazione panoramica della città e dei suoi punti di riferimento. Certamente, è possibile osservare la città nella sua interezza in lontananza, ma tale osservazione non riflette le visuali quotidiane dall'interno della città, dalle sue strade, dal punto di vista dello spettatore che si muove nello spazio urbano. «Nelle illustrazioni o sulle cartoline, i grattacieli [americani] sono fotografati da lontano, nella maniera in cui li vede la persona europea che si avvicina alla città dal mare; e non invece dalla strada, dal basso, stando vicino al grattacielo. Ma questa è la verità in cui l'occhio viene a conoscerlo. [...] Se l'architettura nel passato ha creato molte cose importanti utilizzando la facciata, noi la neghiamo ed affermiamo: *questo è compito della pittura*. Si sono fatti molti progressi usando la massa come volume – noi adesso diciamo: *questo è compito della scultura*. Ci troviamo di fronte al compito di creare l'architettura dello spazio, che non si può vedere soltanto con gli occhi (pittura),

Knud Lönberg-Holm, *Equity Trust Building di New York*, 1923. Estratto da *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (Mendelsohn, 1926).



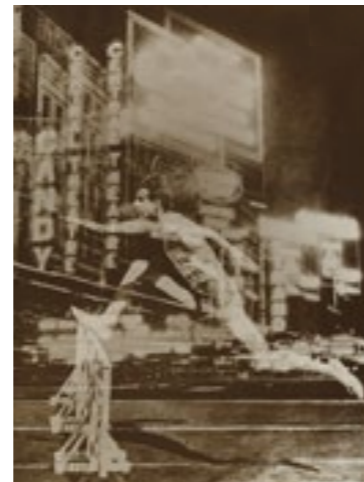
oppure toccare con le mani (scultura), ma in mezzo alla quale la gente vive e si muove – l'architettura dello spazio e del tempo». ¹⁵⁸ Come teorizza Ladovskij qualche anno prima «lo spazio, non la pietra, è il materiale dell'architettura» ¹⁵⁹ e, come dimostra il saggio, Lisickij si trova in pieno accordo. Nel progetto del *Wolkenbügel* l'autore insiste sulla ricerca delle direzioni fondamentali da cui osservare l'edificio e la città – *da sopra, da sotto, verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il bul'var e nella direzione opposta* ¹⁶⁰ – direzionalità che non risultano estranee alla città, bensì appartengono allo spazio urbano, ne derivano visuali dal piano stradale e dal piano sopraelevato delle emergenze urbane, su cui la serie di *Wolkenbügel* si innesta. La ricerca di un *sistema spaziale univoco* del WB1 presenta delle analogie formali e materiali con il *Selbstlichtporträt* – autoritratto – pubblicato

Knud Lönberg-Holm, *Chicago, 2 Skyscrapers*, 1923-25 ca. Estratto da *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (Mendelsohn, 1926).



su *ABC* sotto forma di annuncio sarcastico. ¹⁶¹ Gli elementi di entrambe le composizioni – grafica e architettonica – rompono i convenzionali schemi visivi e guidano l'osservatore in precise direzioni, specifici punti di vista sul piano del foglio o su quello urbano. Se, da un lato, le linee dell'annuncio di *ABC* distaccano la composizione grafica dal testo circostante, dall'altro, i segni tipografici delle direzioni e le marcate linee orizzontali e verticali che descrivono l'intero *Wolkenbügel* lo fanno emergere dal tessuto urbano. ¹⁶² Così come la carta intestata, queste opere si compongono del medesimo elemento: la linea – marcati tratti neri che derivano dalle influenze tipografiche, dall'espressione costruttiva moderna e dall'esperienza suprematista. Tutto ciò, ancora una volta, dimostra l'approccio di Lisickij alla rielaborazione degli elementi di diversi ambiti artistici.

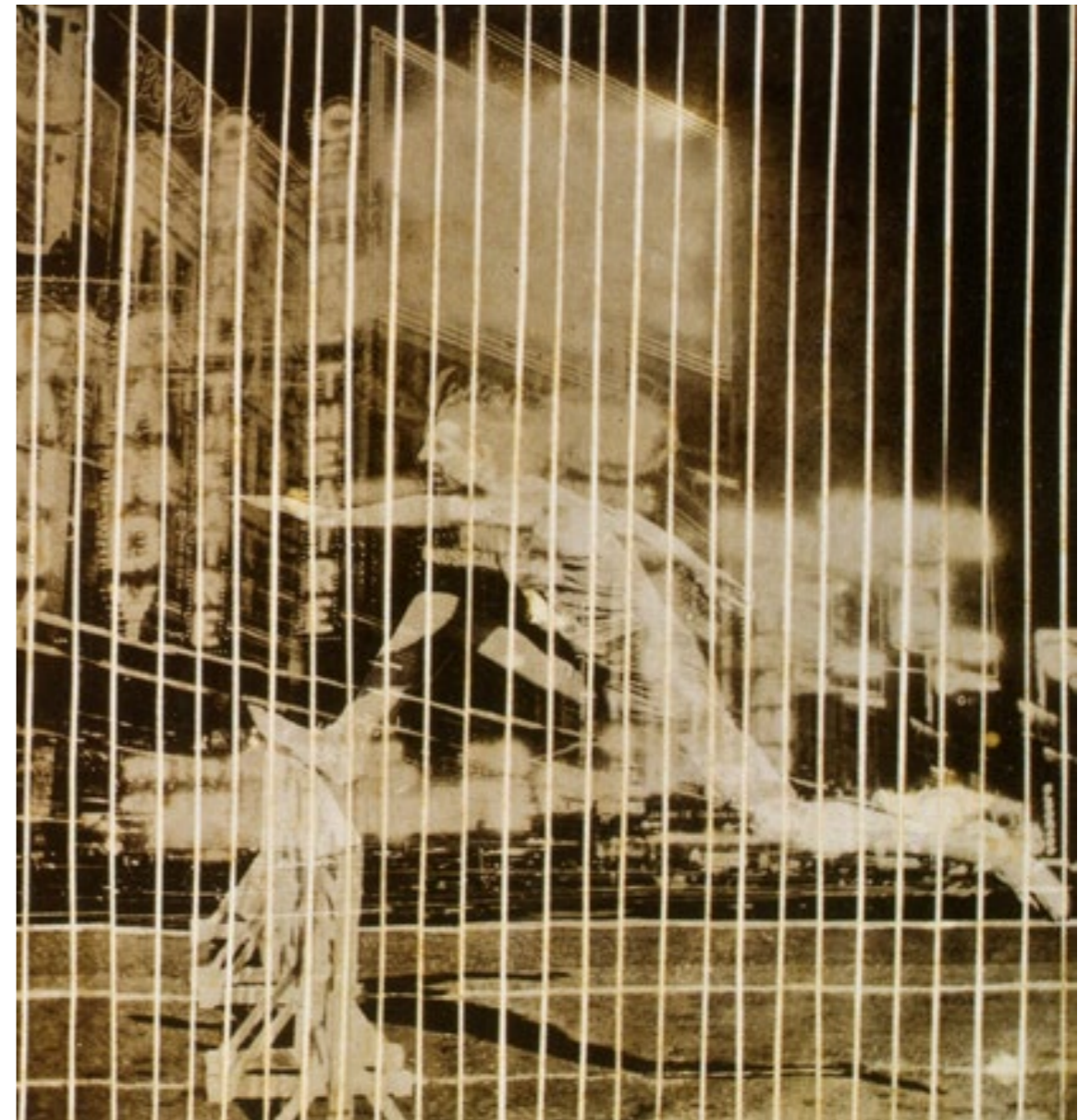
da sinistra a destra
 Knud Lönberg-Holm, *New York: Broadway bei Nacht*, 1923. Estratto da *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (Mendelsohn, 1926).



Lazar' Lisickij, *Peopod [Rekord]*, 1925-26 ca. gelatina ai sali d'argento/carta, 11,7x9,7 cm, MoMA.

nella pagina a fianco
 Lazar' Lisickij, *Corridore in città*, 1925-26 ca. gelatina ai sali d'argento e collage/carta, 13,1x12,8 cm, MET.
 Collage realizzato in occasione del concorso per un *Club sportivo allo Stadio Rosso* del 1926. Lisickij combina tre immagini: il corridore [Rekord], la pista di atletica e la vista notturna di New York; la doppia esposizione della città è una fotografia di Lönberg-Holm. Lisickij scompone e ricomponde il montaggio: i frammenti del risultato evidenziano il dinamismo della composizione.

Il terzo testo – *L'occhio dell'architetto*¹⁶³ – insiste nuovamente sugli aspetti spaziali e percettivi della città e sui suoi punti di riferimento. In particolare, il saggio si occupa dell'esperienza visiva delle metropoli americane trasmessa da Mendelsohn in *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*,¹⁶⁴ un ampio documento fotografico sull'architettura americana. Il volume pubblica una serie di prospettive accelerate delle moderne costruzioni americane – soprattutto grattacieli e torri – immortalate dal basso, dal piano della strada, coerentemente con la percezione visiva dell'occhio dell'osservatore. Le fotografie restituiscono un'immagine dinamica della città e dei suoi spazi. Lisickij esplora le città americane attraverso il materiale fotografico di Mendelsohn, il quale gli consente di produrre una serie di fotografie e montaggi di un atleta che corre nell'ambiente urbano. Come sfondo dei montaggi Lisickij impiega una doppia esposizione notturna di Lönberg-Holm che fotografa una New York costellata di insegne teatrali luminose. In uno dei fotomontaggi, Lisickij esaspera l'idea di movimento attraverso la frammentazione della fotografia in strisce sottili che, successivamente, ricomponde con un lieve distacco. La griglia che ne deriva accentua il ritmo compositivo e l'impressione di movimento del soggetto – il corridore – e dello sfondo – insegne e automobili – che acquistano dinamismo. Questa tecnica richiama alcuni esperimenti del cinema costruttivista e d'avanguardia, come il cortometraggio in bianco e nero di Richter – *Rhythmus 21*. Nonostante l'apparente paradosso, Lisickij manifesta grande interesse per la restituzione grafica del tempo e sperimenta diversi approcci per rappresentarne la trasformazione dello spazio. Ritorna il principio di simultaneità visiva come strumento di controllo del progetto e come rappresentazione grafica del movimento nello spazio, un principio adottato da Lisickij nell'allestimento del *ProunenRaum*¹⁶⁵ di pochi anni prima.



Un ulteriore passaggio è dato dal breve saggio – *Bewegliche Darstellung*¹⁶⁶ – in cui Lisickij elogia le possibilità tecniche introdotte dal cinema, il quale consente di rappresentare la dimensione del tempo. Il saggio include due sequenze con i fotogrammi di *Rhythmus 21* e *Symphonie diagonale* – rispettivamente, di Richter e Eggeling. *Rekord* – il fotomontaggio di Lisickij – restituisce l'immagine di una città dinamica, in costante movimento, mostra una figura che riflette l'ambiente urbano in cui Lisickij colloca la serie di *Wolkenbügel*.¹⁶⁷

nelle pagine seguenti
 Lazar' Lisickij, *Seriya neboskrebov dlja Moskvy. WBI (1923-25)*, 1926. Le pagine di *Izvestija ASNOVA* con il saggio sul *Wolkenbügel* e i disegni di progetto – assonometria; planimetria schematica; montaggio di pianta, prospetti e spaccato assonometrico; prospettiva lungo il *bul'var*; schema della forma a seconda delle direzioni.

Серия небоскребов для Москвы. DB1 (1923—25)

Проект Эль Лисицкого



Вид сверху

Предлагается серия новых типов построек, выходящих за пределы обычных форм, а именно, для размещения вертикальных укреплений.

Эти здания имеют форму колонн, представляющих вертикальные стержни, в вертикальном направлении, вокруг которых выстроены другие стержни. При этом эти стержни выстроены, без какой бы то ни было связи с горизонтальной плоскостью в земле. Единственная их связь была вертикальная связь и единственная связь.

При разработке здания была использована вертикальная ориентация.

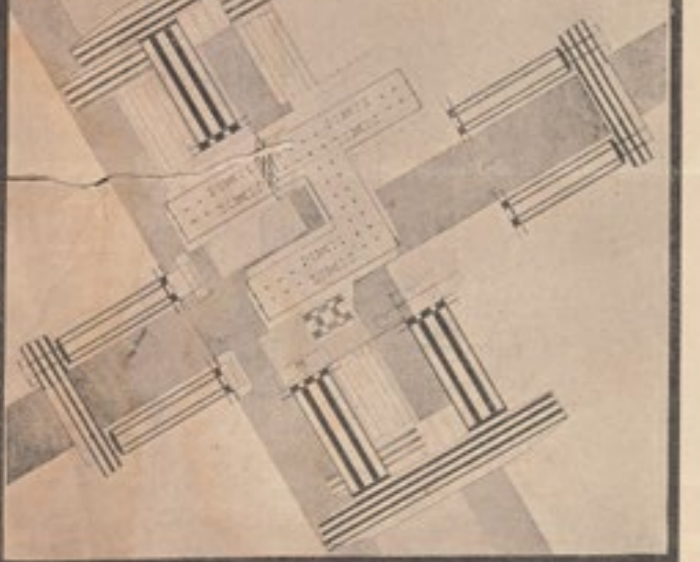
1) Мы считаем, что часть здания должна в системе стержней определять характер его конструкции.

2) Мы считаем „вертикаль“, а не „горизонт“, считая, что новый город должен представлять собой вертикальный город.

3) Мы считаем, что зона изобретения возможности совершенно свободного перемещения, как свободной системы горизонтальных, а не вертикальных.

Поскольку, так как горизонтальная плоскость на земле и другая часть не имеет, мы предлагаем

Вертикальная колонна.



проблему возможной связи на высоте и она станет основной между горизонтальными стержнями земли и вертикальными стержнями пространства. Будет возможна всякая форма при вертикальной колонне. Следовательно, новая вертикальная форма.

Но есть-ли возможность строить в воздухе? „Возможность“—нет. Пока есть еще достаточно места на земле.

Но... „в чистоте“?

Мы знаем и порядок размещения до сих пор. Теперь в воздухе здание для нас уже не удивительно. Мы не можем забыть ни с потолка на высоте „вертикаль“ здания, ни с потолка на высоте „вертикаль“ здания, ни с потолка на высоте „вертикаль“ здания. Мы знаем и порядок размещения до сих пор. Теперь в воздухе здание для нас уже не удивительно. Мы не можем забыть ни с потолка на высоте „вертикаль“ здания, ни с потолка на высоте „вертикаль“ здания, ни с потолка на высоте „вертикаль“ здания.

Для устойчивости здания необходимо обеспечить связь, необходимую и достаточную 3 точки опоры*).

Поскольку мы ограничиваемся тремя стержнями с открытыми концами сверху и снизу, между ними должен быть какой-то элемент. Связь обеспечена системой связей и связей на фундаменте. (Пример укреплений форм в колоннах архитектуры). Одна стержень выстроена над землей между двумя вертикальными стержнями и другая стержень. У других двух оснований стержней. Структура верхней рабочей части (связь, укреплений) состоит из вертикальных стержней, открытых от земли до вершины стержня сверху, имеет форму корридора, т. е. выделенный для входов стержней, выходящих из земли. В этой вертикальной части колонны держится вертикальные колонны стержней. Но это, как место выходящее на стержень.

Связь на высоте стержней вертикальных и вертикальных стержней вертикальных стержней (Брунелли). Держать и держать вертикальные на высоте вертикальных стержней. Связь вертикальных стержней для вертикальных стержней. Связь вертикальных стержней для вертикальных стержней. Связь вертикальных стержней для вертикальных стержней.

Все элементы системы вертикальных стержней, на вершине стержней стержней выходящих на высоте стержней А как Б, стержней стержней вертикальных стержней.

*) Одна точка вертикальных стержней выходящих на высоте.

План центра Москвы с вертикальными стержнями А, В.



Вертикальная колонна.

Вертикальная колонна.

СТВА ТИПА ФОРМА

материалов частей. Многие могут возникнуть при этом. Но это не является целью. Потому стержни могут быть не только вертикальными, но и горизонтальными. Это не является целью. Потому стержни могут быть не только вертикальными, но и горизонтальными. Это не является целью. Потому стержни могут быть не только вертикальными, но и горизонтальными.

1. При вертикальном формировании этого сооружения, и учитывая конструкцию, для того чтобы не было никаких ограничений в отношении вертикального действия (вертикального эффекта) и бы с той же вертикальной вертикальностью, так же вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

2. Мы считаем, что в своей основе структура вертикального эффекта определяется не количеством и не количеством, — это есть система, температура.

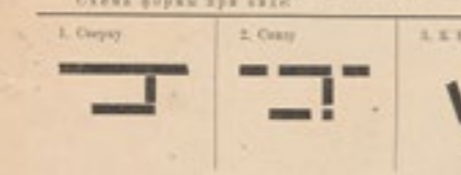
3. Мы считаем, что вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

4. Мы считаем, что вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

5. Мы считаем, что вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

6. Мы считаем, что вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

Схема формы при виде.

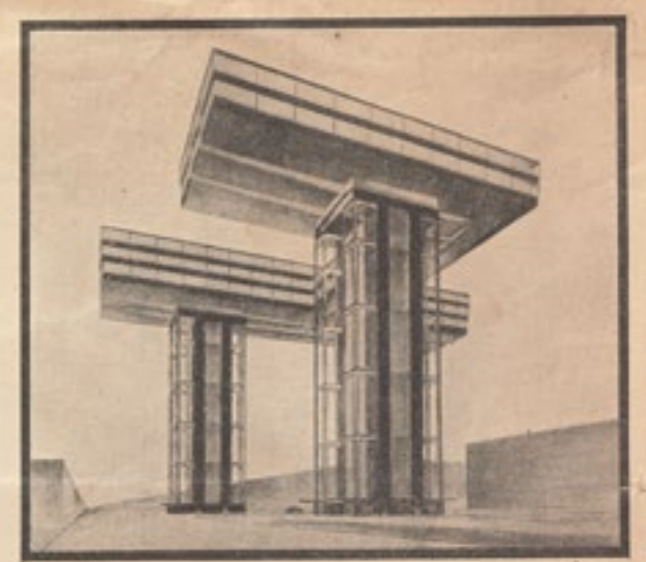


Типы вертикальных стержней вертикальных стержней и формы вертикальных стержней. При установке стержней, вертикальные стержни вертикальные стержни, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

* В вертикальных стержнях вертикальных стержней вертикальных стержней, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

В вертикальных стержнях вертикальных стержней вертикальных стержней, так же вертикальные стержни вертикальные стержни.

Этот проект (Wobler) был впервые продемонстрирован на выставке Вюрцбургской группы в Берлине, затем на архитектурной выставке современной архитектуры в Мюнхене.



Вертикальная колонна.

По наглядности.

Основы построения теории Архитектуры

(Под знаком рационалистической эстетики) Н. ЛАДОВСКИЙ

Архитектурная рациональность означает не эмпирическое приращение, а не эмпирическое приращение, а не эмпирическое приращение, а не эмпирическое приращение.

Часть I. О ФОРМЕ. При рассмотрении вертикальной формы как точки, мы рассматриваем точку как точку, мы рассматриваем точку как точку, мы рассматриваем точку как точку.

1) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 2) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 3) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 4) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

5) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 6) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 7) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 8) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

9) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 10) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 11) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 12) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

13) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 14) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 15) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 16) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

17) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 18) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 19) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 20) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

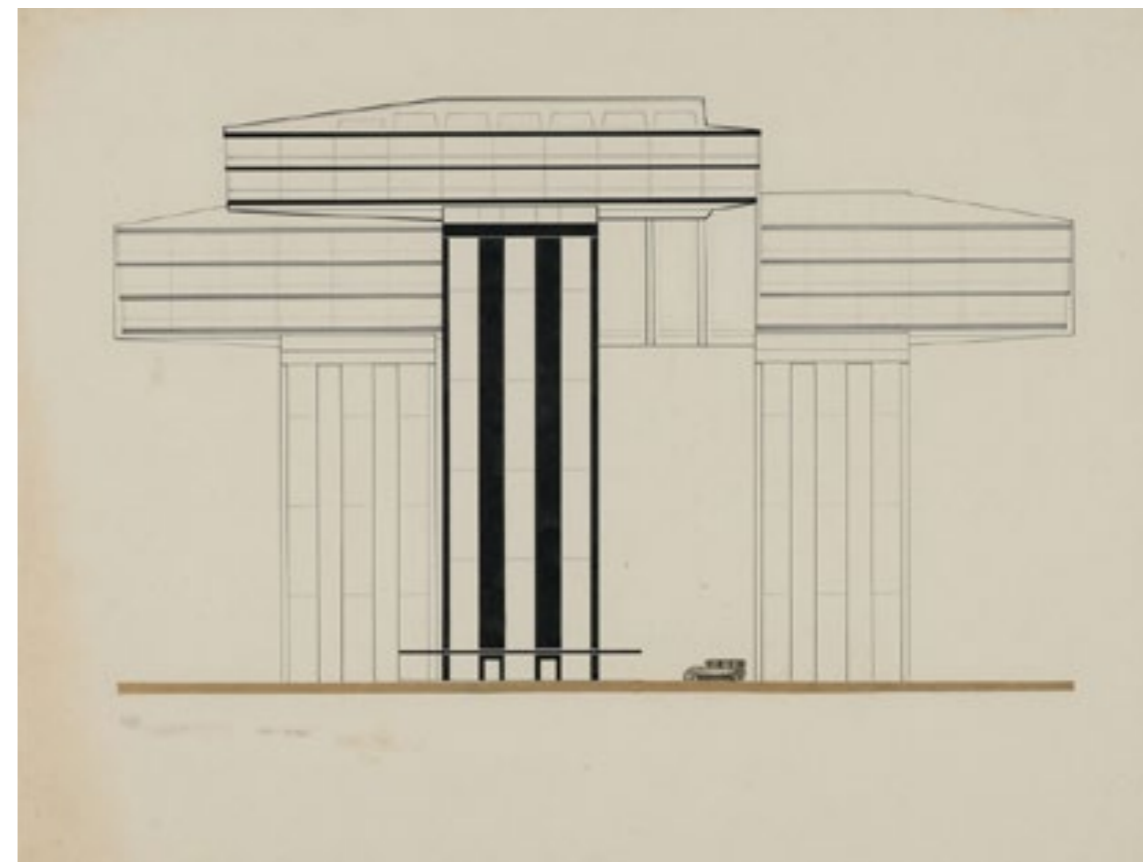
21) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 22) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 23) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 24) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

25) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 26) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 27) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 28) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

29) вертикальные — вертикальные стержни, ребра, углы, характер вертикальных и т. д. 30) функциональные — количество, качество, высота, т. д. 31) фазисо-материальные — устойчивость, прочность, долговечность. 32) динамические — вертикальность, выходящая на высоту и ограниченная форма.

Sistema spaziale univoco

Come sottolinea Lisickij, la forma del *Wolkenbügel* assume una configurazione «elementare con linee, superfici e volumi che formano un sistema spaziale univoco. Da tutti i sei punti di vista principali, la costruzione è caratterizzata in modo inequivocabile. Tale inequivocabilità favorisce l'orientamento all'interno della città, la costruzione diventa un punto di riferimento. Con il completamento della serie, l'introduzione di un diverso colore per ogni grattacielo rafforzerà ulteriormente questo aspetto percettivo». ¹⁶⁸ Come si evince dagli schizzi del *Wolkenbügel*, Lisickij ricerca l'inequivocabilità spaziale persino attraverso l'uso del colore che distingue l'elemento orizzontale sospeso in due parti: il corpo di tre piani più prominente assume le tonalità del rosso, mentre il corpo di due piani che descrive una *L* assume quelle del blu. Lisickij adotta la medesima bicromia – rosso e blu – nei progetti di concorso per la *Casa del Tessile* e per il *Club sportivo alla Stadio Rosso* del 1925, l'autore impiega la stessa logica nell'intestazione della carta da lettera – rosso e nero. Se, da un lato, nel *Wolkenbügel* Lisickij ricerca un *sistema spaziale univoco*, dall'altro, la rappresentazione dei prospetti del progetto lascia trasparire un certo grado di *ambiguità spaziale* che richiama i *proun*. In particolare, i prospetti longitudinali del WBI assumono una forte – e inattesa – componente prospettica: gli elementi in primo piano si collocano su un livello più elevato rispetto agli elementi in secondo piano con la medesima altezza. Questo conferisce maggiore profondità al disegno e richiama le forme assunte dal *Wolkenbügel* a seconda delle direzioni – *lungo il bul'var* e *nella direzione opposta*. Lisickij condensa in un unico disegno elementi della rappresentazione ortogonale, prospettica e assonometrica. Questa operazione altera la costruzione razionale delle restituzioni grafiche, infatti, Lisickij favorisce la selezione di altri tipi di disegni per le pubblicazioni, come prospettive e assonometrie, i cui sistemi spaziali risultano univoci. Attraverso le direzioni fondamentali da cui osservare la forma generata dal *Wolkenbügel*, Lisickij configura il progetto come una serie di punti di riferimento visivi all'interno della città, di segni dinamici, che costruiscono nuove relazioni con il tessuto urbano e le altre emergenze urbane preesistenti. Lisickij restituisce una visione in movimento dell'architettura, percepita dal basso, dal piano dello spazio urbano, dai grandi *bul'var* e dalle piazze di Mosca. Le direzioni dello schema di Lisickij pubblicato su *Izvestija ASNOVA* – *da sopra, da sotto, verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il bul'var* e *nella direzione opposta* ¹⁶⁹ – articolano un dispositivo architettonico in continuo dialogo con la città e l'osservatore che si muove al suo interno. Lisickij astrae



e sintetizza graficamente le forme assunte dal *Wolkenbügel* con l'uso di segni tipografici che ricalcano la prospettiva delle superfici inferiori del volume orizzontale del ponte, il quale si scompone in due elementi: corpo prominente da tre piani e corpo a *L* da due piani. Lisickij esclude dallo schema gli elementi trasparenti dei tre volumi verticali di sostegno. Questa distinzione tra elementi verticali e orizzontali, che si estende alle linee dei volumi – linee nere verticali per i sistemi di collegamento dei volumi di sostegno e linee nere orizzontali per i piani del volume del ponte – riflette la *funzione* e l'*invenzione* del *Wolkenbügel*. Come sottolinea Lisickij pochi anni dopo: «l'innovazione sta nel fatto che la linea orizzontale (l'*utile*) è nettamente distinta da quella verticale (il *sostegno*, il *necessario*). All'interno si crea così anche la chiarezza d'insieme che è necessaria nei palazzi d'uffici ed è parimenti determinata dalla costruzione. All'esterno si crea un organismo volumetrico, spaziale, che in tutte le sei direzioni da cui può essere guardato è di elementare varietà». ¹⁷⁰ Lo schema tipografico delle direzioni sintetizza questa distinzione con l'uso di linee nere marcate che mostrano unicamente i volumi *utili* del *Wolkenbügel*,

Lazar' Lisickij, *Grattacielo lungo il bul'var Nikitskij*, 1925, grafite, china e collage/carta, 49,8x64,7 cm, GTG.

nonché più prossimi al punto di vista dell'osservatore. In questo modo, i volumi in secondo piano scompaiono del tutto o si posizionano su livelli inferiori per restituire l'idea di una visuale prospettica. *Da sopra* il *Wolkenbügel* è una struttura chiara e leggibile che ordina e orienta lo spazio della città: il volume prominente del corpo orizzontale indica la direzione del Cremlino, così come la freccia della carta da lettera. La visione *da sotto* evidenzia lo spazio vuoto dei volumi verticali di sostegno che consentono il passaggio del traffico e, allo stesso tempo, attraversano il volume orizzontale. Lisickij annulla la componente verticale degli elementi. Nella direzione *verso il Cremlino*, il *Wolkenbügel* si configura come un meccanismo architettonico che riguarda il centro, incorniciando il complesso del Cremlino e delle torri perimetrali come una moderna porta di accesso alla città. La direzione *dal Cremlino* mostra il *Wolkenbügel* come un punto di riferimento che, insieme agli altri grattacieli della serie, costruisce un nuovo piano orizzontale sopra la città. La vista lungo il *bul'var* asseconda il duplice movimento urbano che si sposta dal centro alla periferia e viceversa. I volumi del corpo orizzontale si orientano trasversalmente all'anello *bul'var*, allineandosi con l'asse urbano delle strade radiali. In modo analogo, *nella direzione opposta*, i volumi del corpo orizzontale orientano l'osservatore secondo le due possibili configurazioni del dispositivo architettonico. In questo scenario urbano di campi e controcampi, i sei punti di osservazione di Lisickij rappresentano dei nodi semantici che ridefiniscono il rapporto tra architettura, città, spazio e movimento.

Lisickij teorizza un processo compositivo elementare: «quando vengono connessi uno o più elementi, ne nasce una tensione. La maniera in cui le forze in tensione vengono messe in equilibrio, determina la costruzione. Alle forze di pressione, peso e sostegno, si aggiungono nell'epoca moderna come nuova espressione le forze di trazione. Così nasce la nervatura, la costruzione aperta. L'epoca moderna distingue le parti in tensione da quelle delimitanti, perimetrali. Non vuole ricoprire, mascherare, decorare. Essa è la salute del nudo. [...] L'artista moderno esamina il problema che gli si pone dall'angolo visuale delle funzioni che questo deve assolvere. Poi trova, per le funzioni date, la combinazione più semplice, *ovvia* degli elementi corrispondenti. Questa *ovvietà* è *invenzione*, quindi noi dobbiamo sempre essere inventori. In questo modo nasce la forma, come risultato del problema, ed è *elemento* e *invenzione*. Non conosciamo nessuna forma in sé e per sé. L'inventore pone nuove esigenze agli elementi, e così vengono creati nuovi materiali, nuovi colori. [...] L'invenzione è la forza universale, la forza biomeccanica che spinge tutto al superamento degli ostacoli che si oppongono alla sua marcia in avanti. I due elementi della progettazione moderna – *elemento* e *invenzione* – sono



Lazar' Lisickij, *Proun* [studio per il *Wolkenbügel*], 1925 ca. nastro per macchina da scrivere e collage/carta, 14,5x11,1 cm, GTG.

indivisibili». ¹⁷¹ Il processo compositivo del *Wolkenbügel* rivoluziona le dinamiche costruttive del grattacielo moderno tradizionale: il peso della composizione non si distribuisce lungo l'asse verticale, ma si sposta e concentra verso l'alto, dove il volume principale si espande nel piano orizzontale sopraelevato, condensando – allo stesso tempo – le tensioni verticali e orizzontali. La convergenza di tali tensioni esplicita l'articolazione del dispositivo architettonico che – simultaneamente – sviluppa lungo l'asse verticale una serie di piani orizzontali che si relazionano ai diversi livelli della città. La corrispondenza formale e spaziale tra il piano sopraelevato del WB1 e la proiezione urbana della città – maglia stradale, reti, tessuto urbano – manifesta l'invenzione tipologica del *Wolkenbügel* di Lisickij.

nelle pagine seguenti
Istruzioni per l'uso, dda. Analisi interpretativa dello *schema della forma a seconda delle direzioni*. L'elaborato si legge in sequenza: *dal basso verso l'alto* prospettive; superfici inferiori dei volumi; assi principali; interpretazione dello schema con il colore (*in rosso e nero*); ridisegno dello schema (*in nero*). Il confronto evidenzia l'uso del colore come ulteriore strumento orientativo e ripropone la bicromia degli schizzi.



сверху
[sverchu]
1. da sopra



снизу
[snizu]
2. da sotto



к Кремлю
[k Kremlju]
3. verso il Cremlino



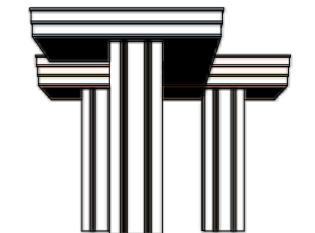
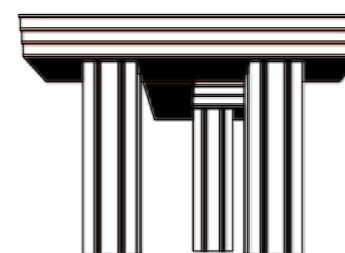
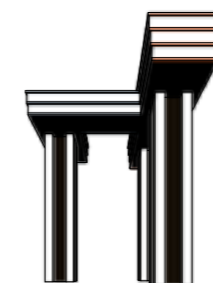
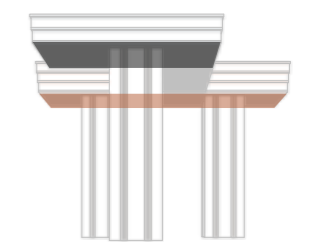
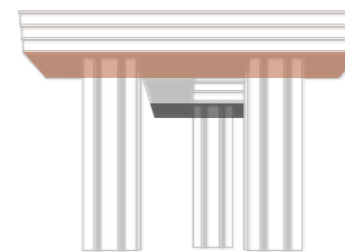
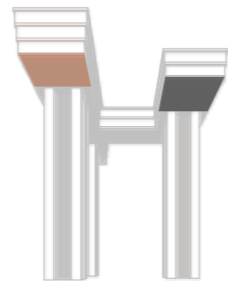
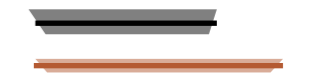
от Кремля
[ot Kremlja]
4. dal Cremlino



вдоль бульвара
[vdol' bul'vara]
5. lungo il bul'var

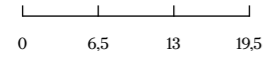


в обратную сторону
[v obratnuju storonu]
6. nella direzione opposta

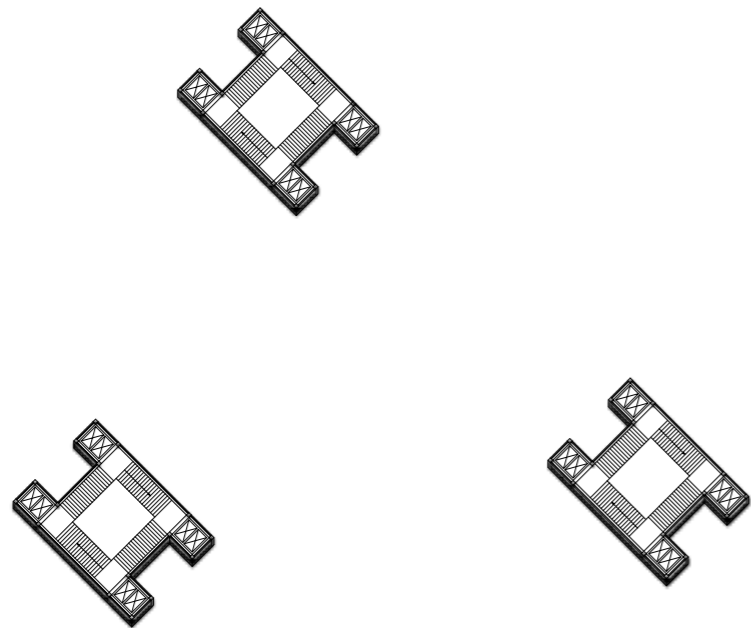




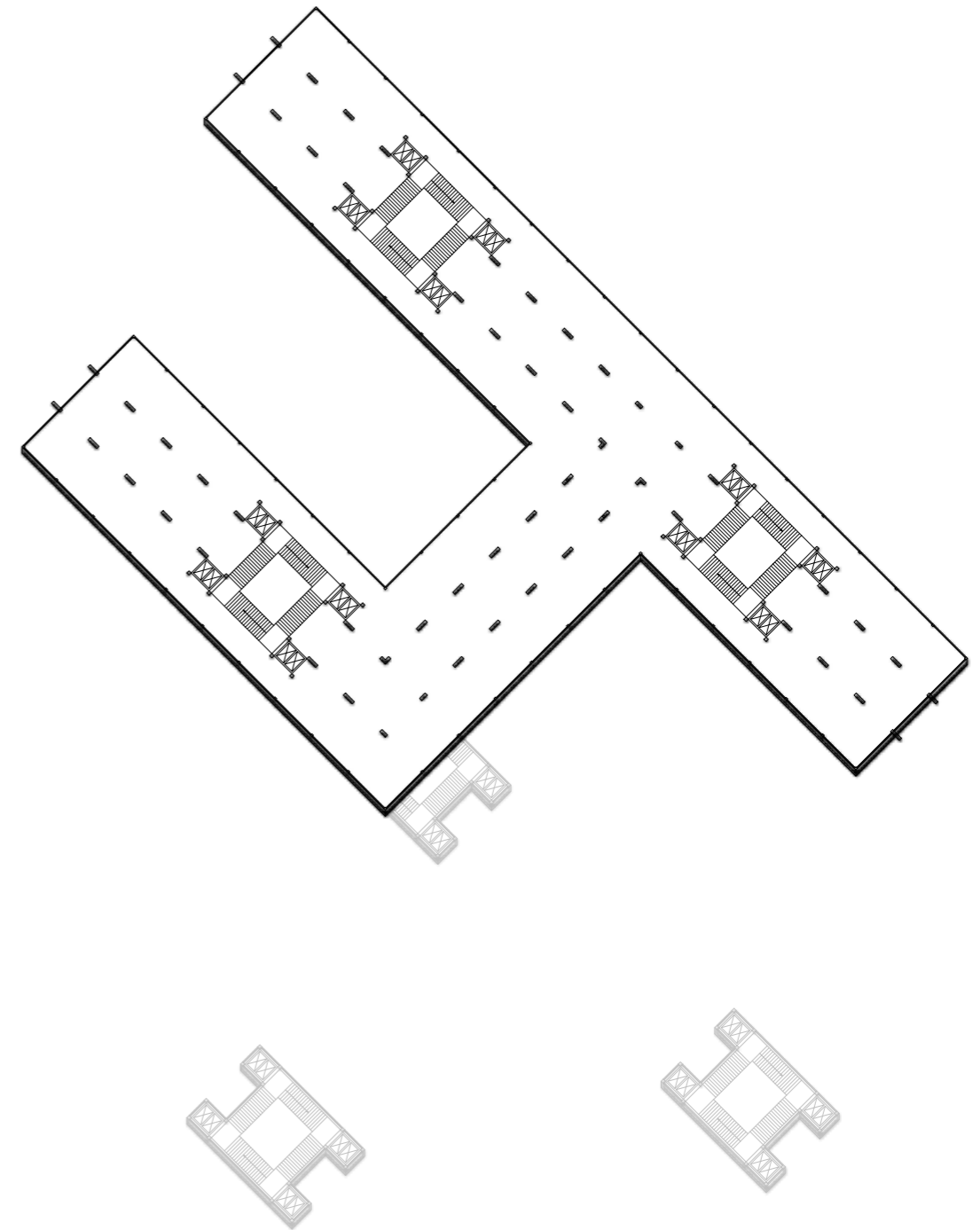
in queste e nelle pagine seguenti
I piani orizzontali del *Wolkenbügel*,
dda. Sequenza delle piante principali.



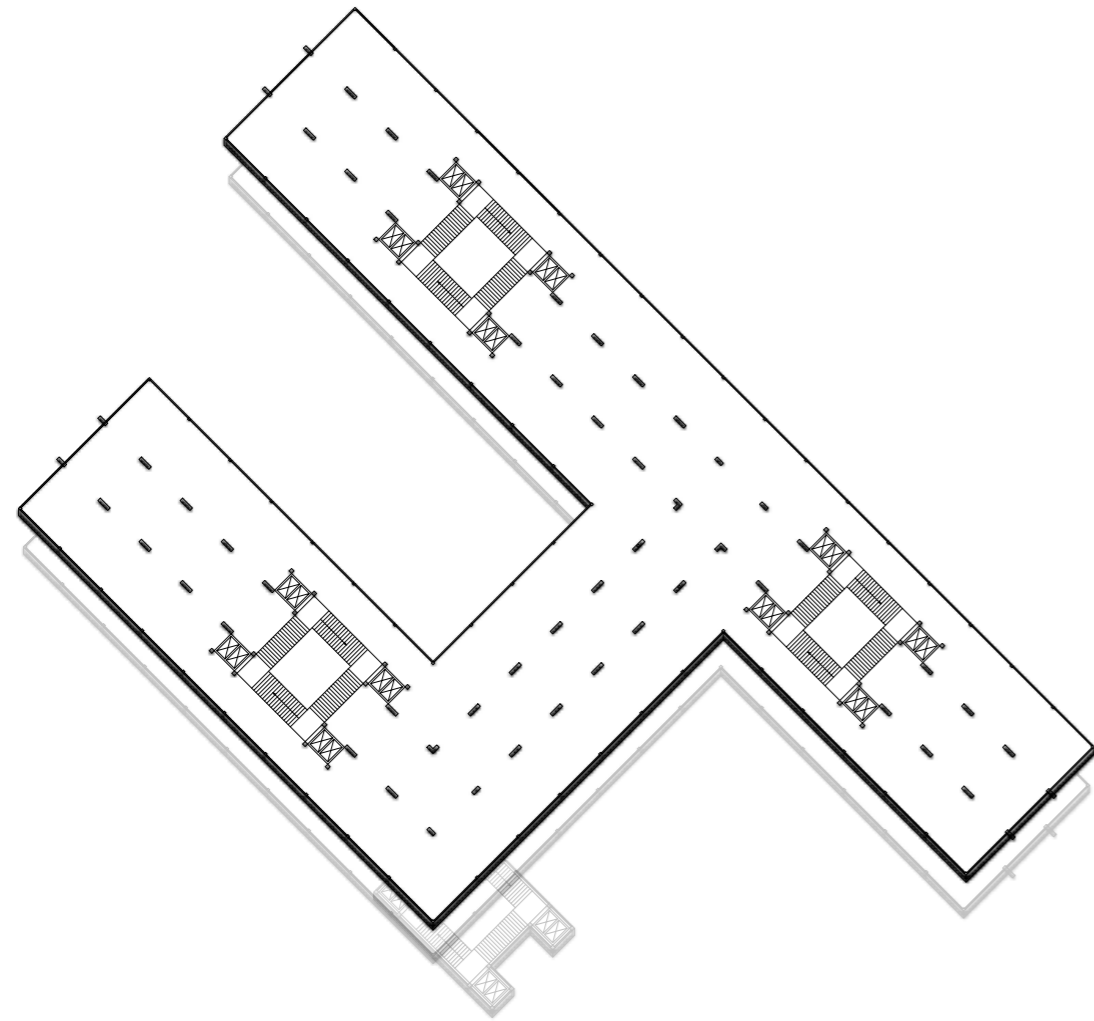
Piano terra delle torri
+ 0 m



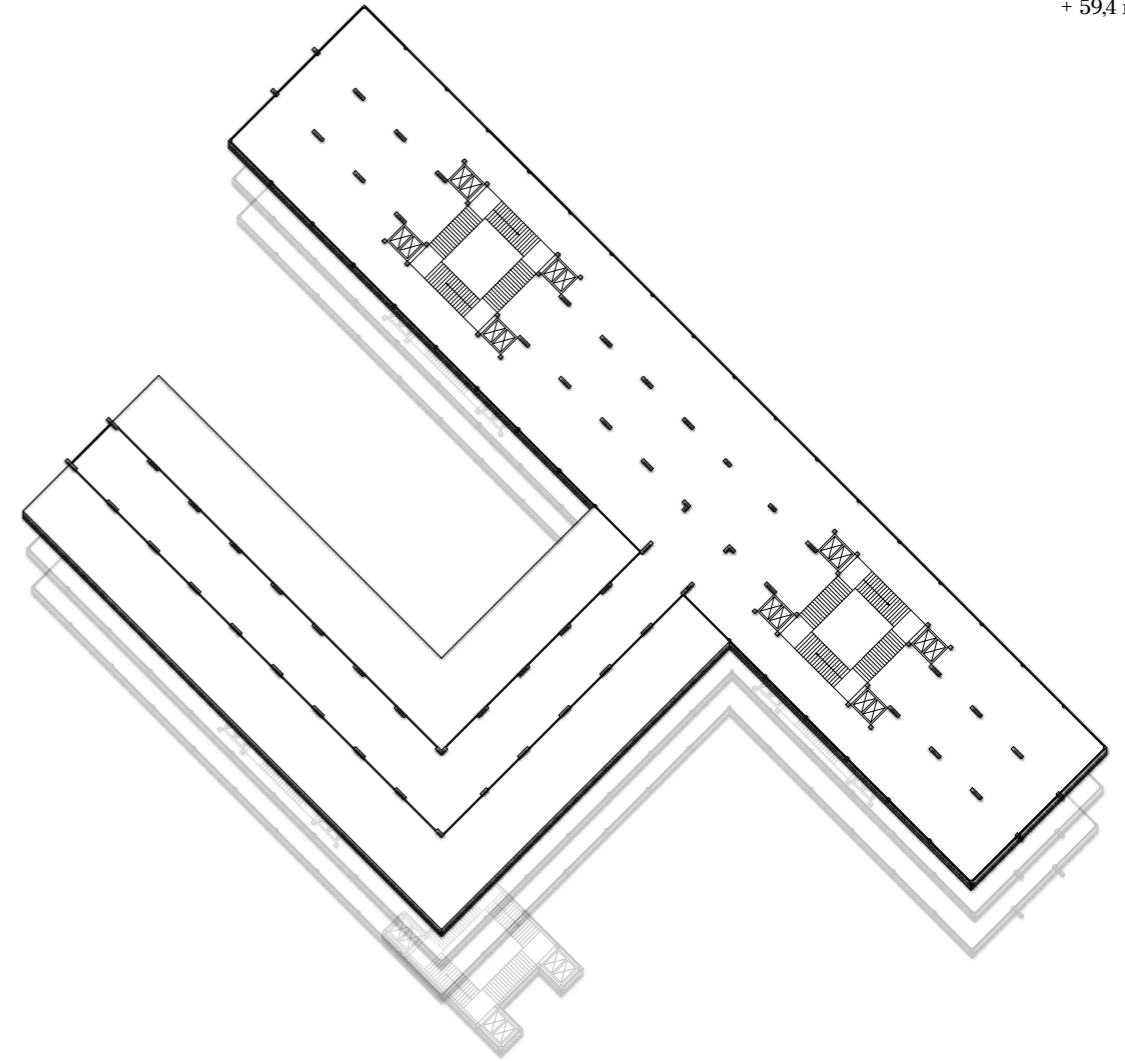
Piano terra del ponte
+ 52,8 m



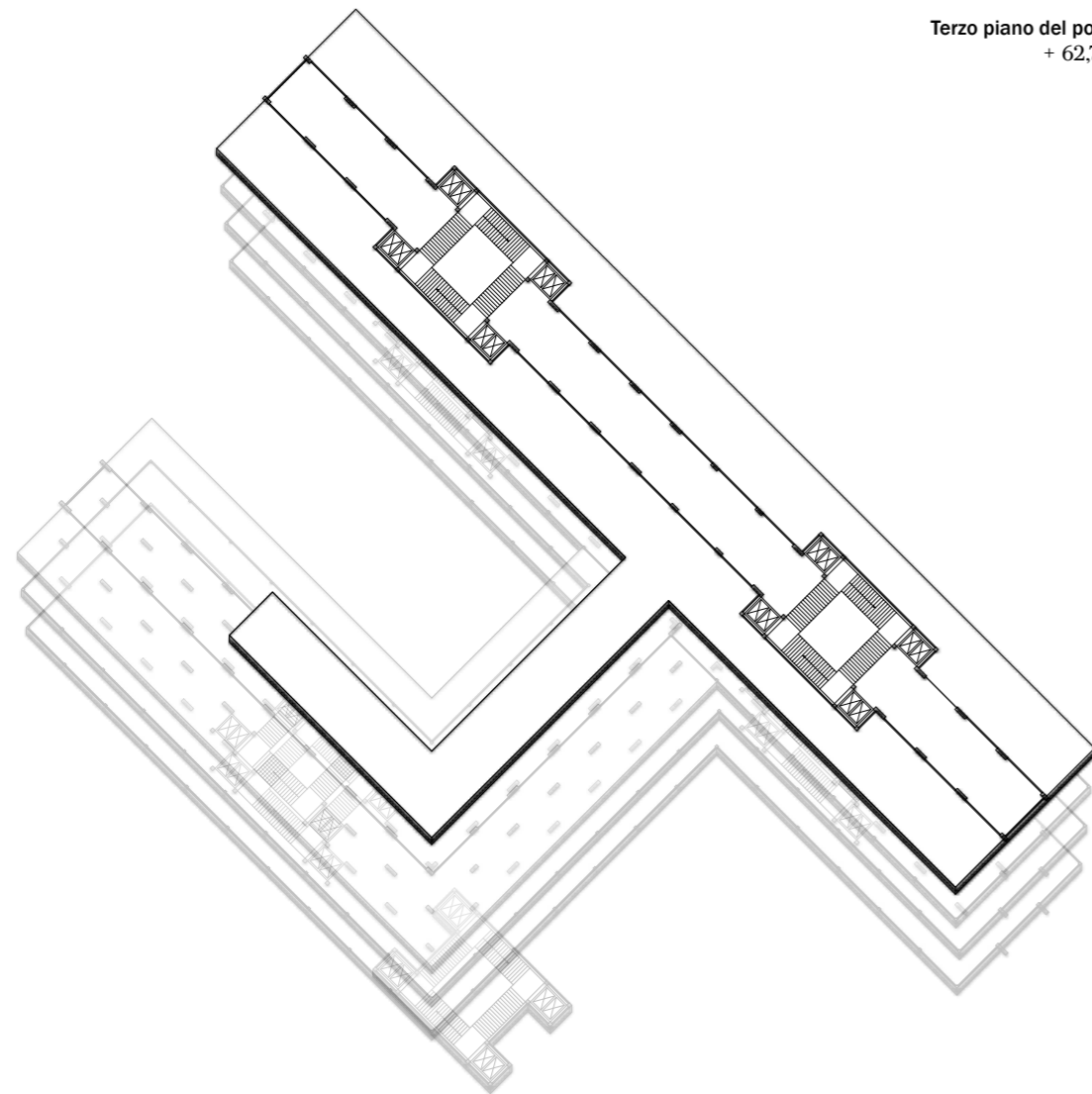
Primo piano del ponte
+ 56,1 m



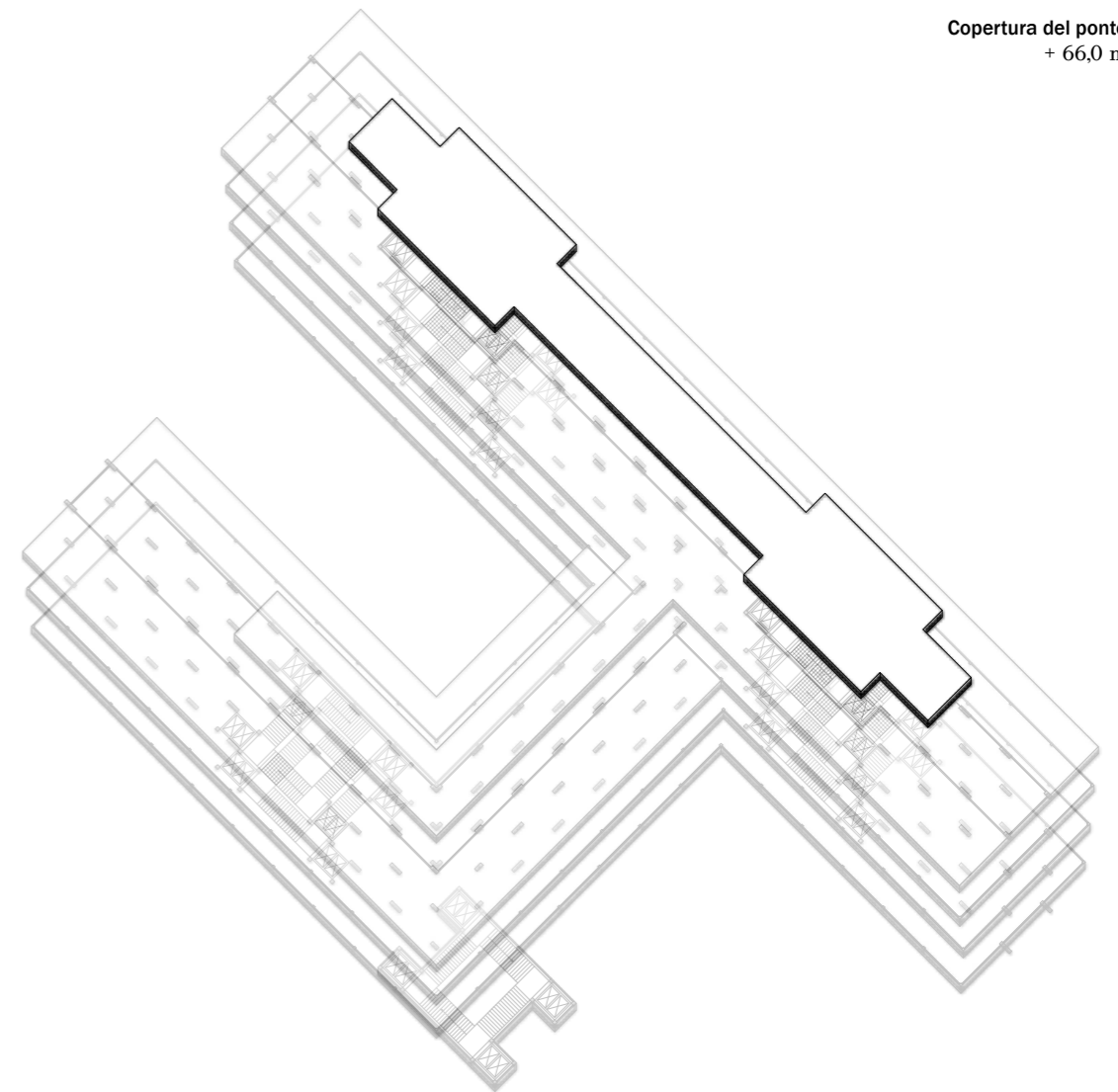
Secondo piano del ponte
+ 59,4 m



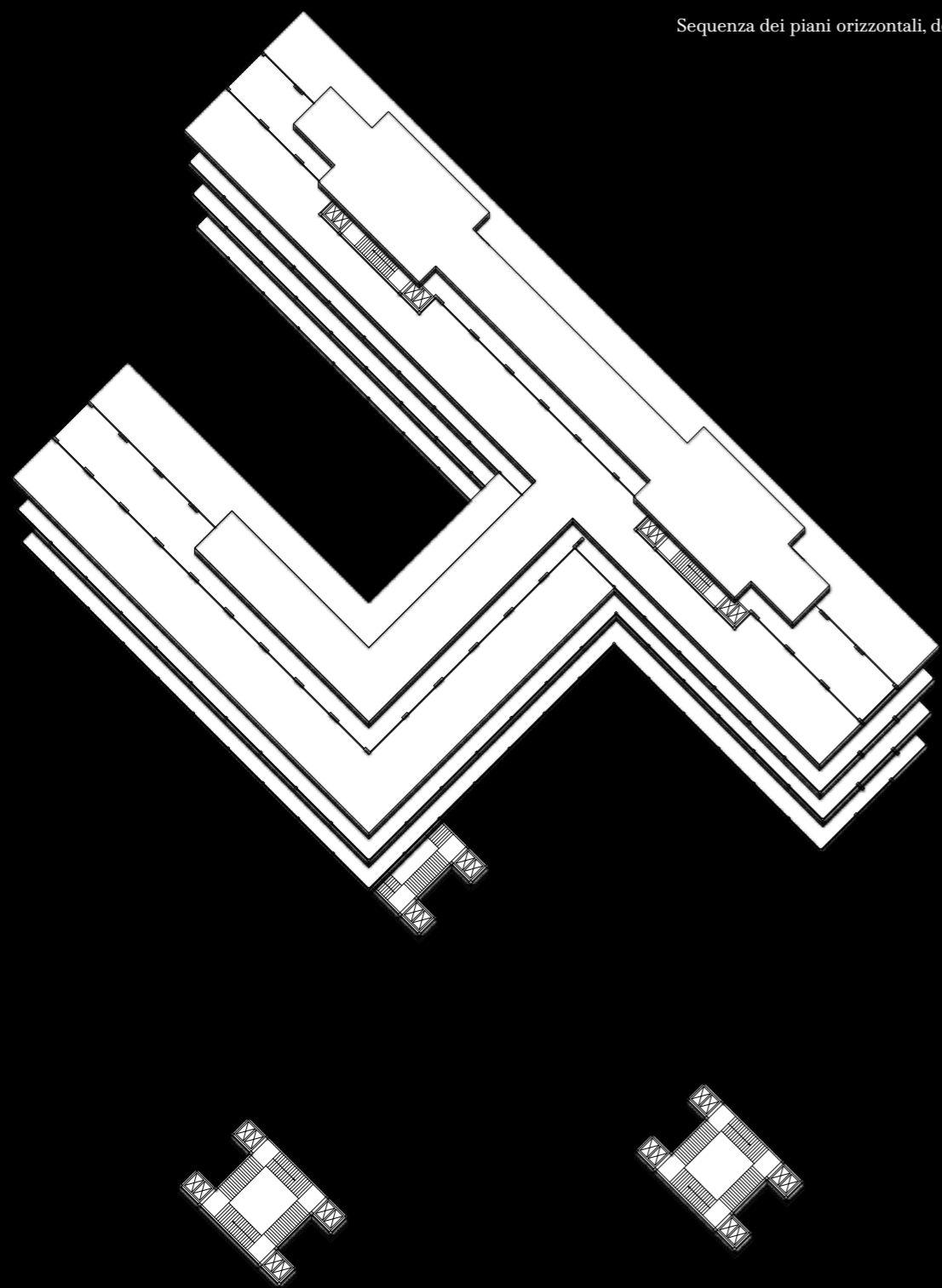
Terzo piano del ponte
+ 62,7 m



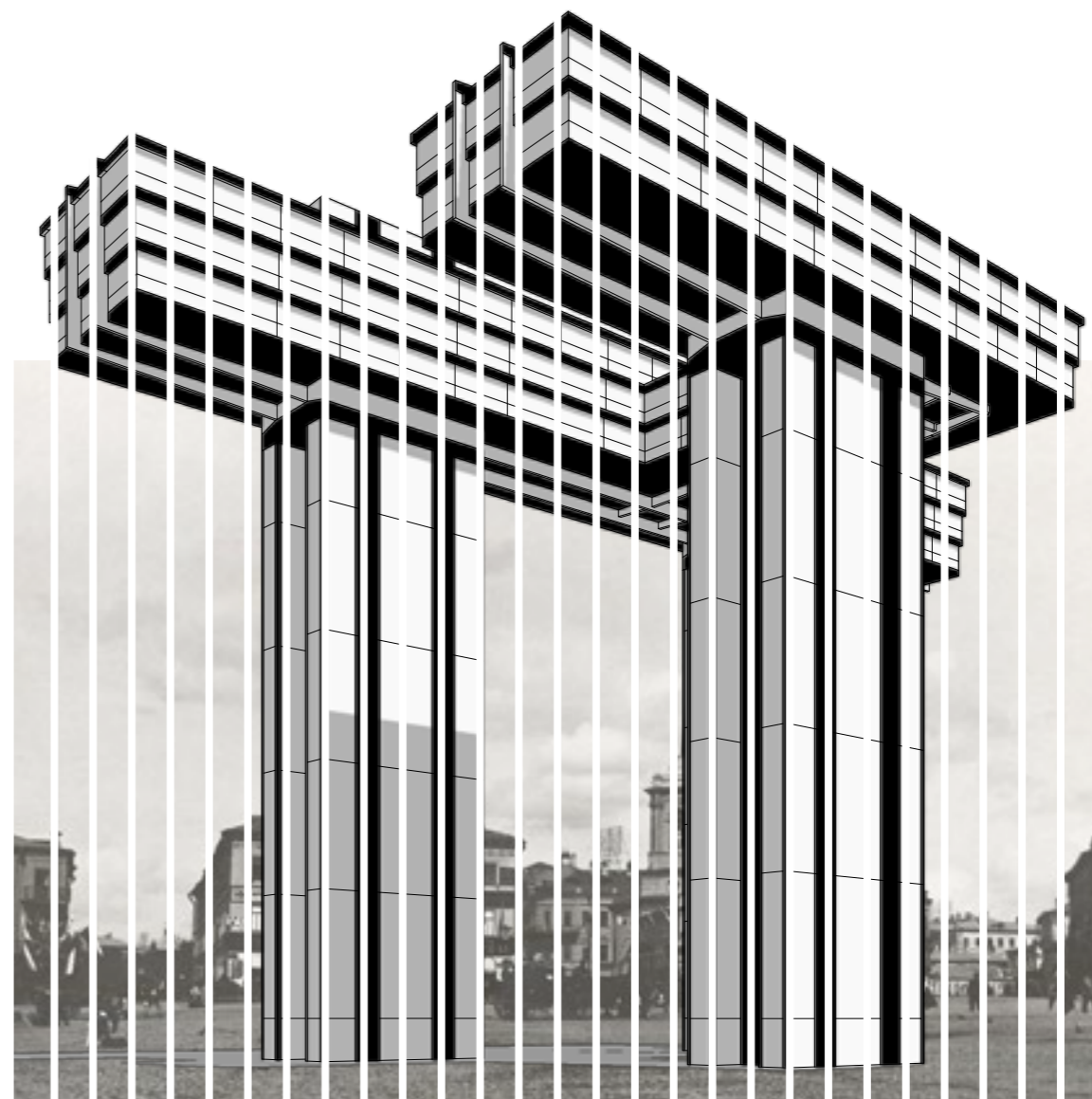
Copertura del ponte
+ 66,0 m

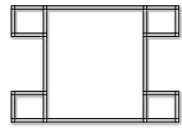
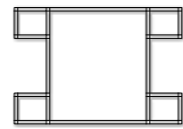
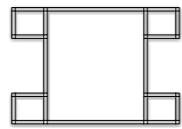


Sequenza dei piani orizzontali, dda.

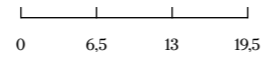


Montaggio del *Wolkenbügel* sulla piazza Arbatskaja di Mosca, dda. Prospettiva dall'anello dei *bul'var*. L'elaborato riprende il principio della griglia che Lisickij adotta nel fotomontaggio *Rekord*.

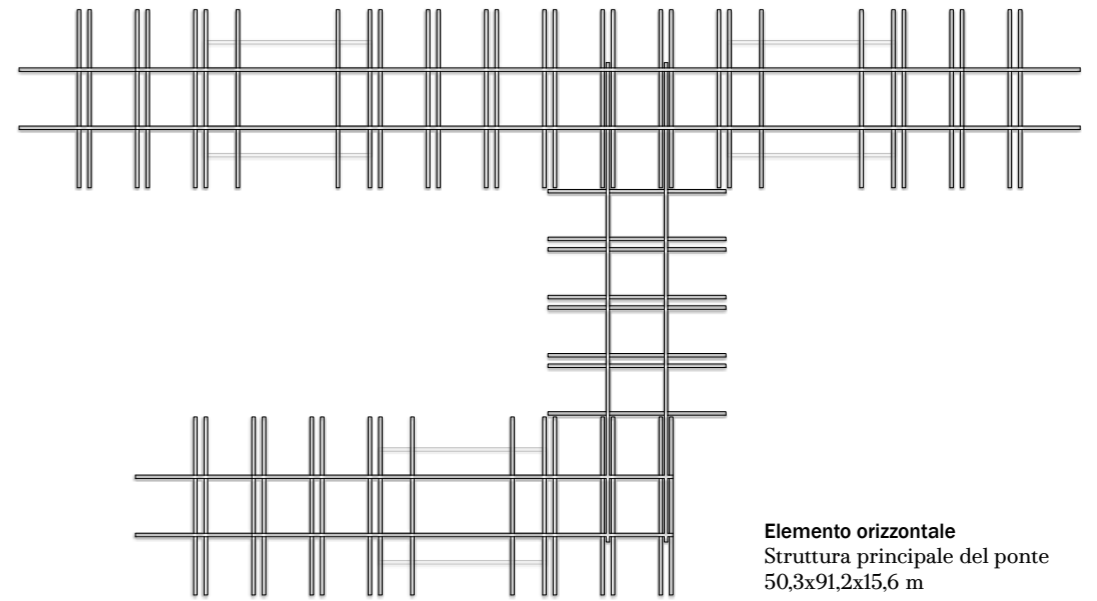




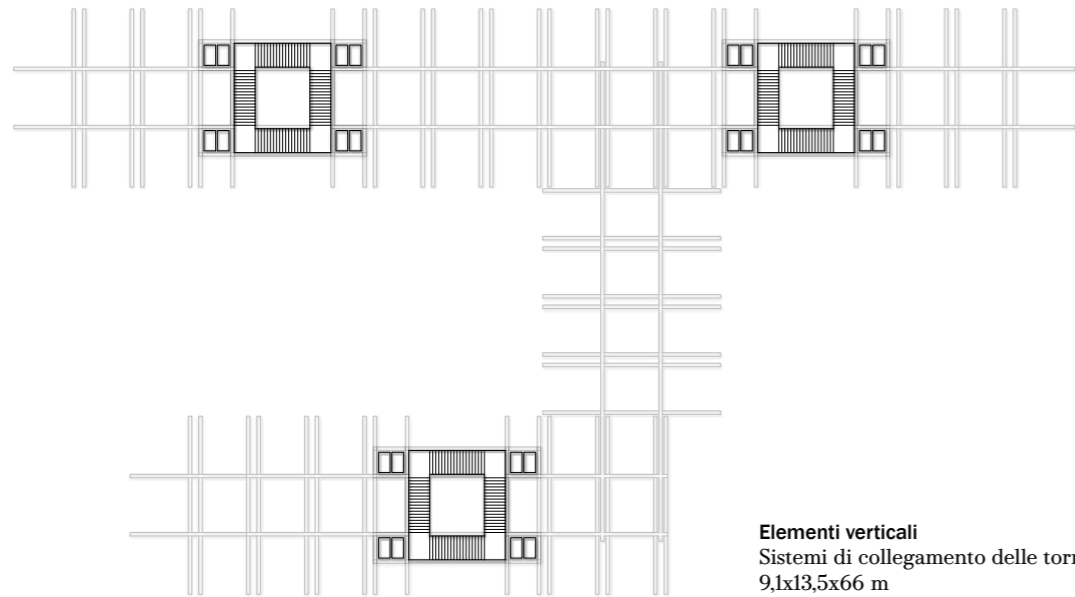
in queste e nelle pagine successive
 Linea orizzontale e verticale,
 dda. Analisi e scomposizione dei
 volumi del *Wolkenbügel*: elemento
 sopraelevato orizzontale – ponte
 (*utile*); elementi verticali – torri
 (*sostegno*). Piante e assonometrie.



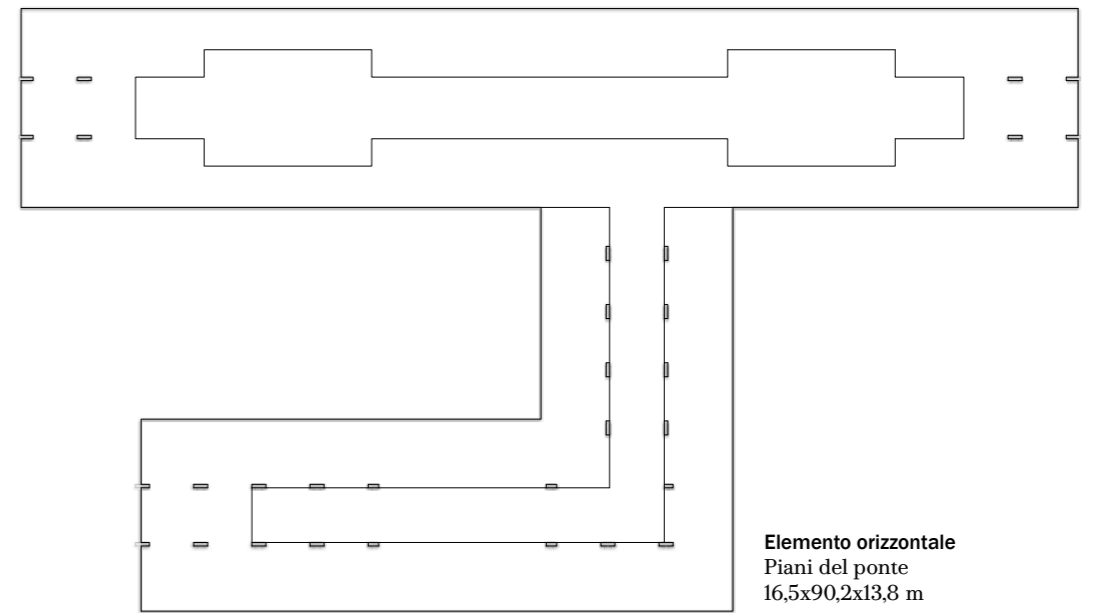
Elementi verticali
 Struttura principale delle torri
 10x14,4x66 m



Elemento orizzontale
 Struttura principale del ponte
 50,3x91,2x15,6 m



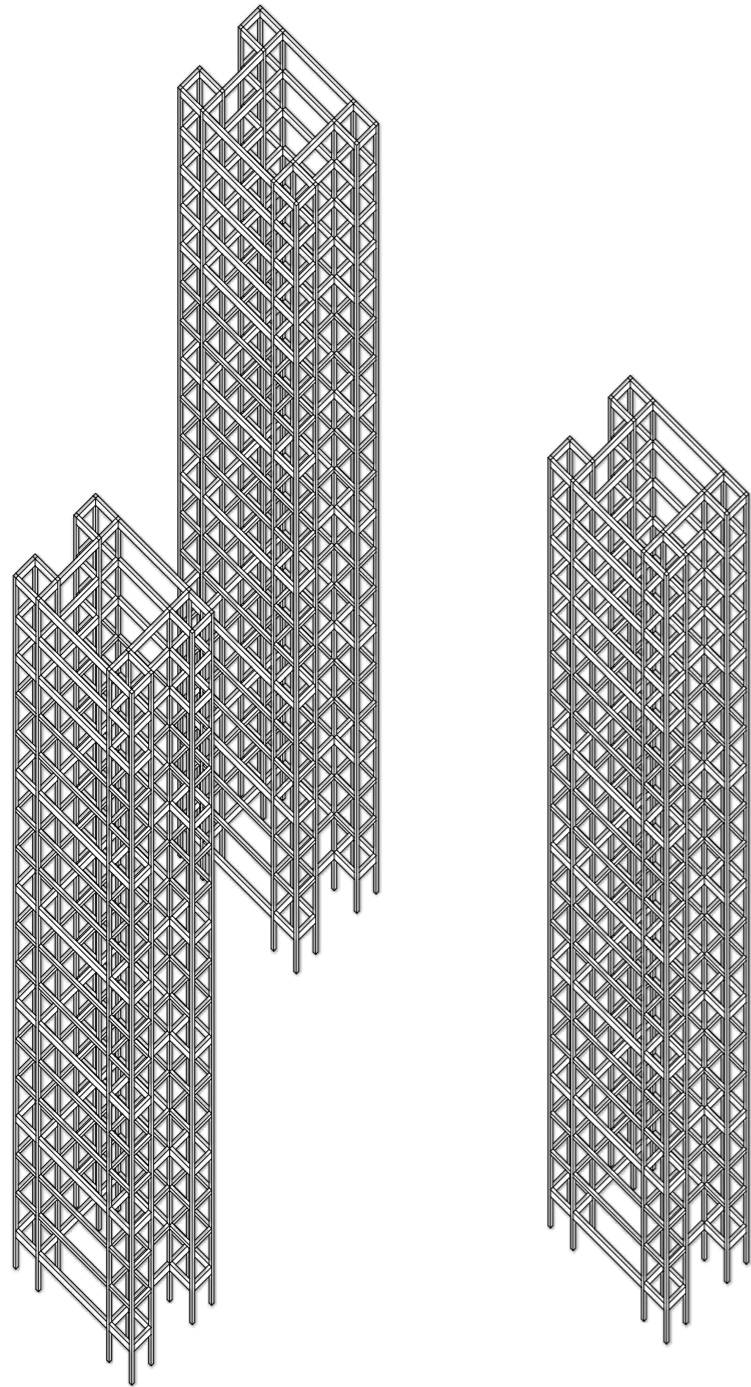
Elementi verticali
 Sistemi di collegamento delle torri
 9,1x13,5x66 m



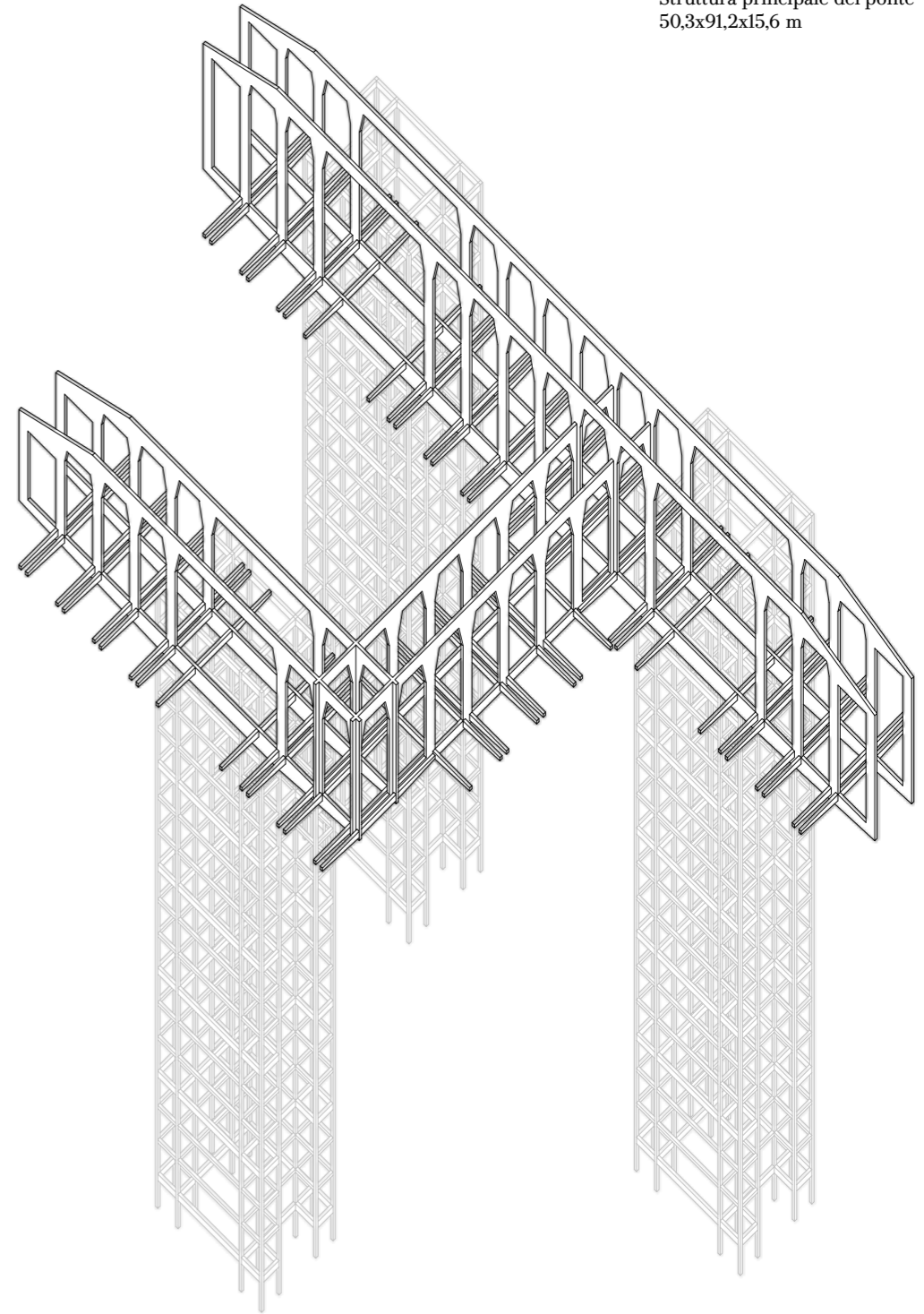
Elemento orizzontale
 Piani del ponte
 16,5x90,2x13,8 m



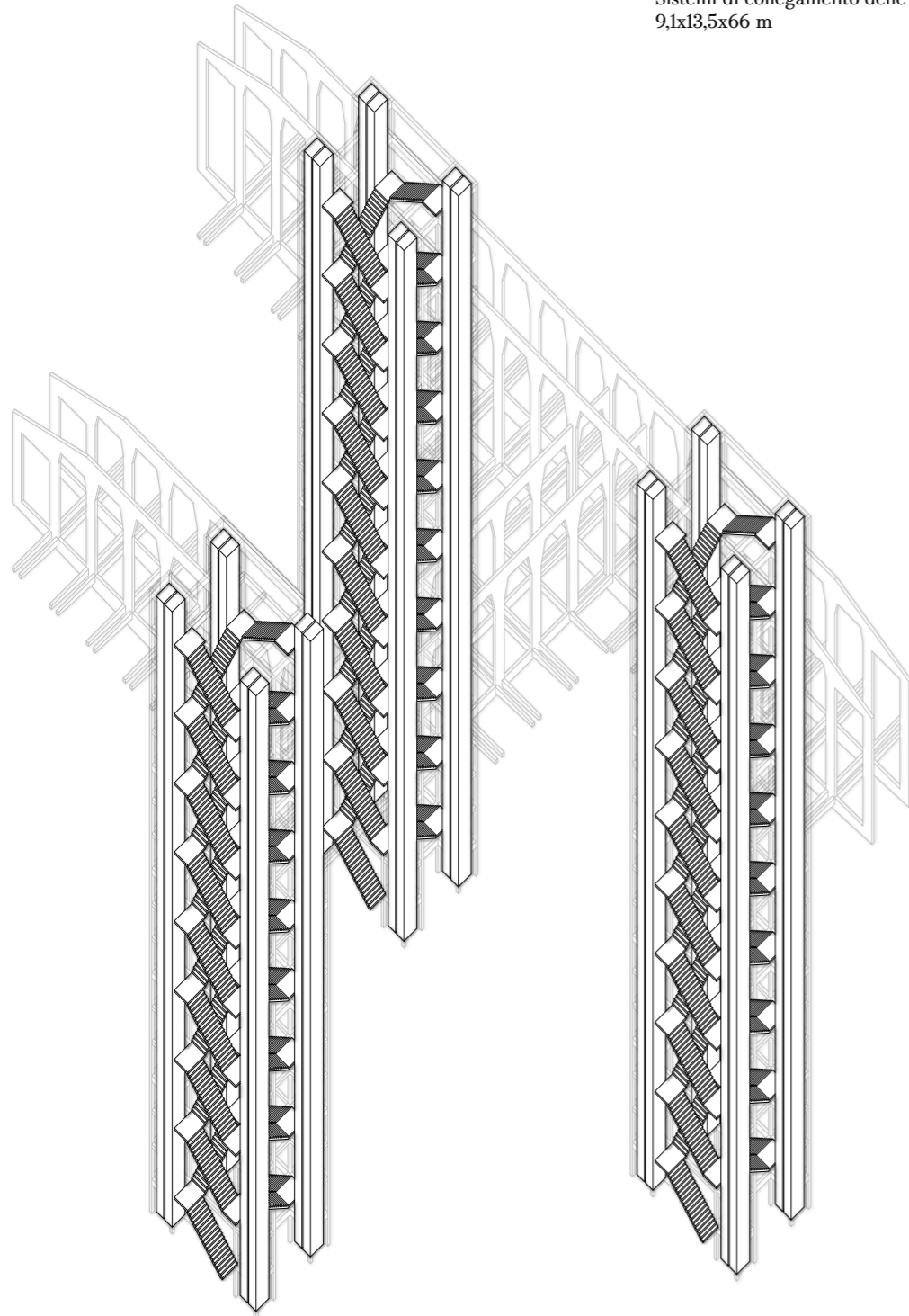
Elementi verticali
Struttura principale delle torri
10x14,4x66 m



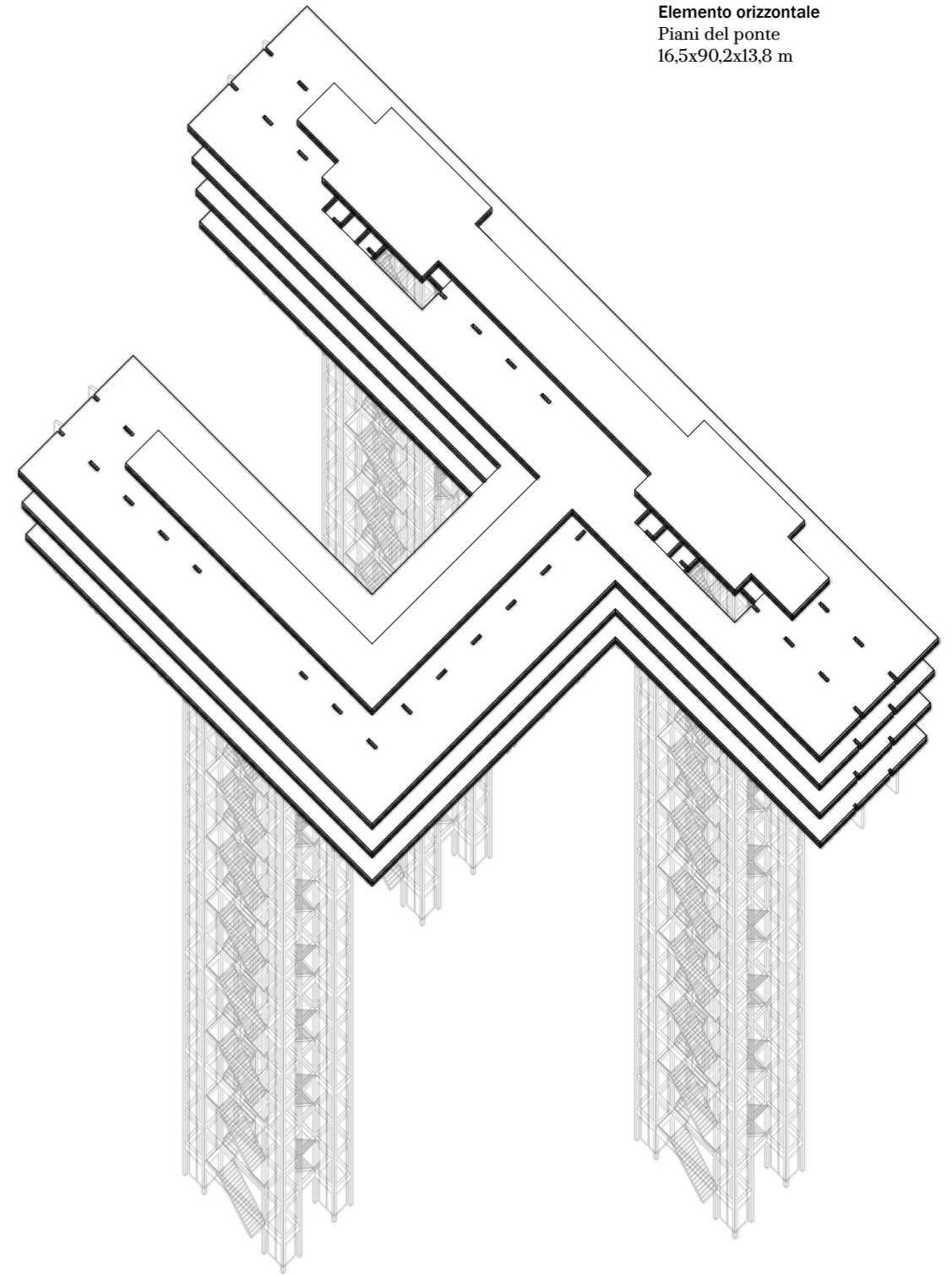
Elemento orizzontale
Struttura principale del ponte
50,3x91,2x15,6 m

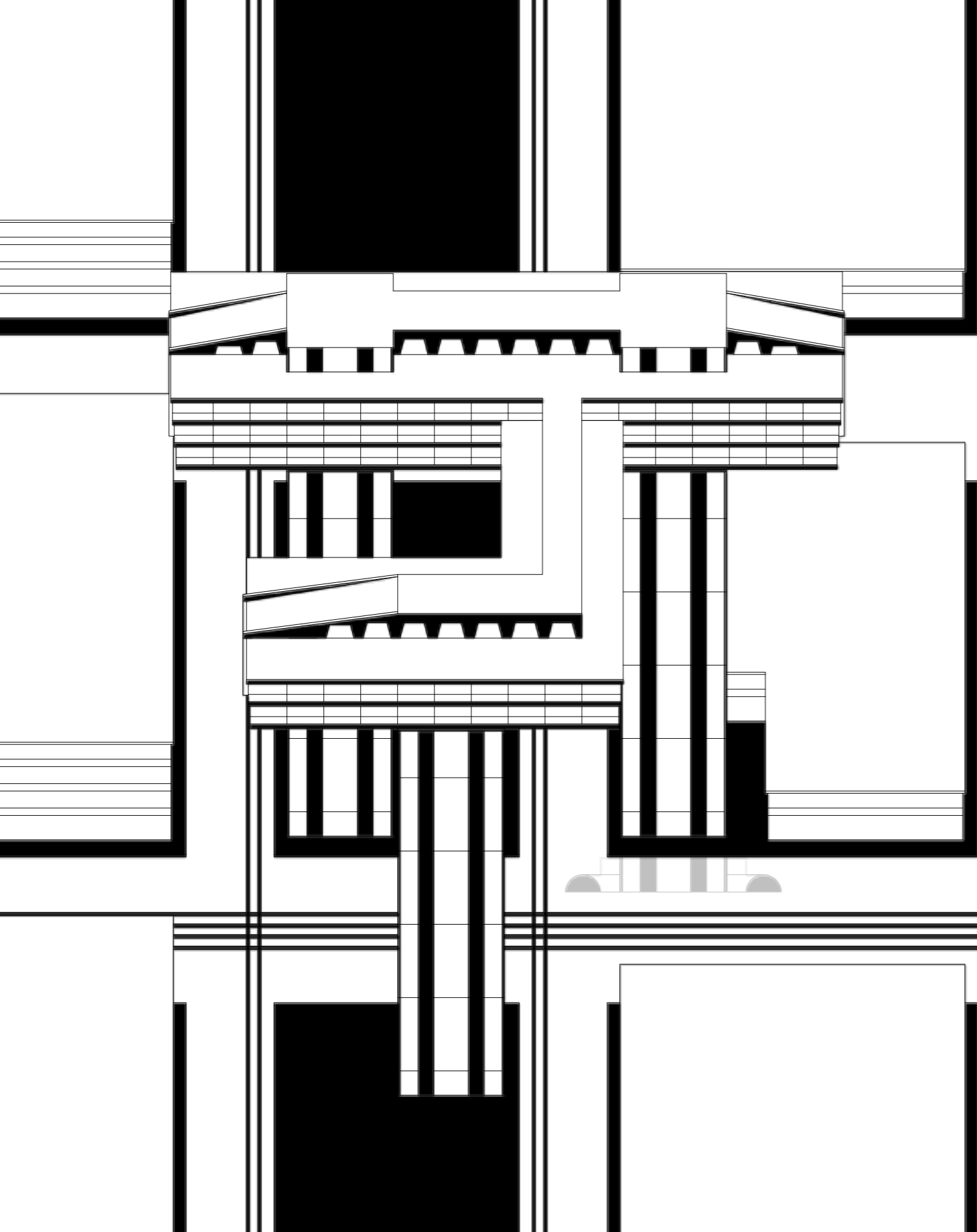


Elementi verticali
Sistemi di collegamento delle torri
9,1x13,5x66 m

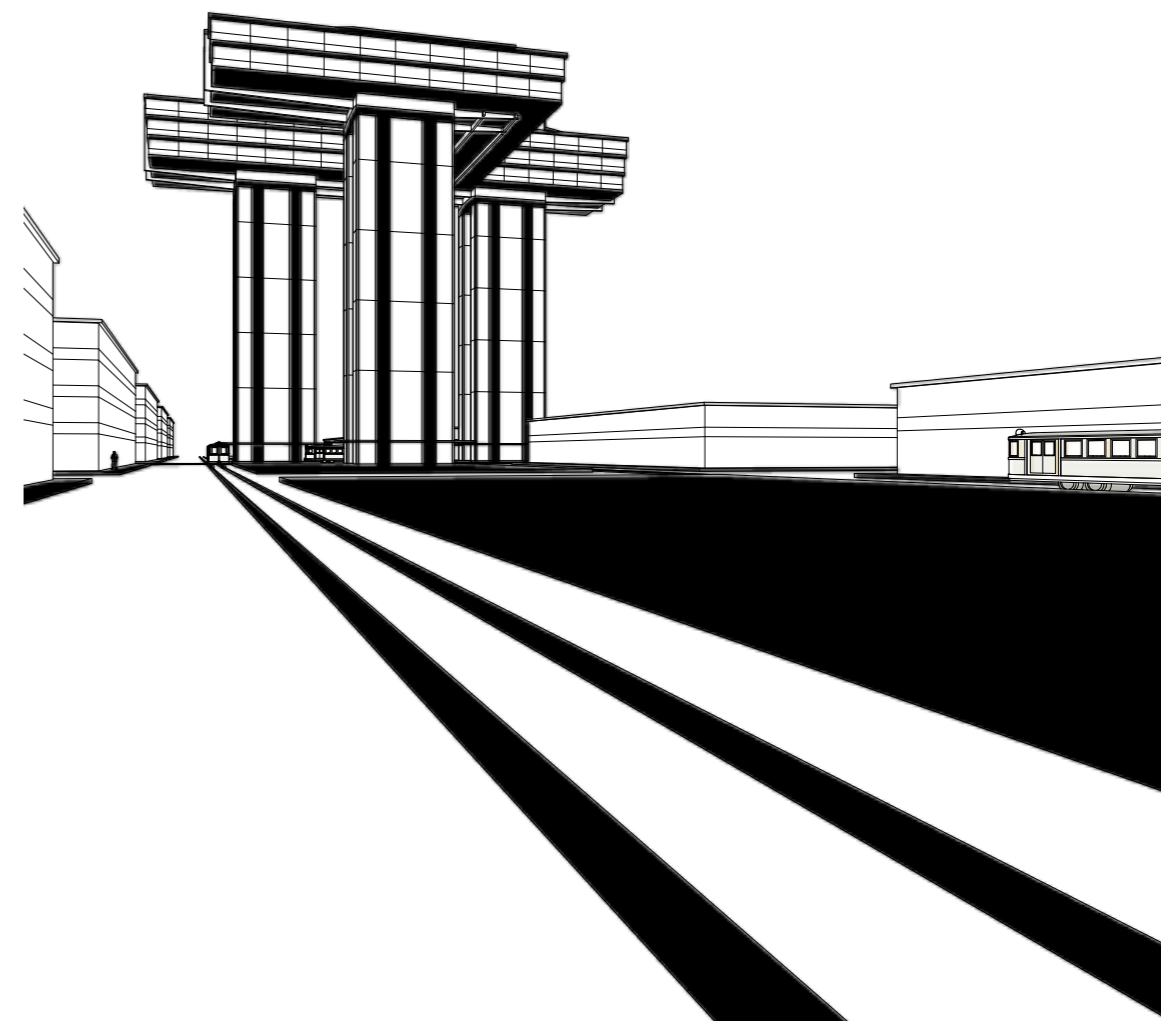
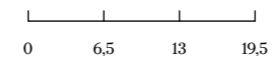


Elemento orizzontale
Piani del ponte
16,5x90,2x13,8 m

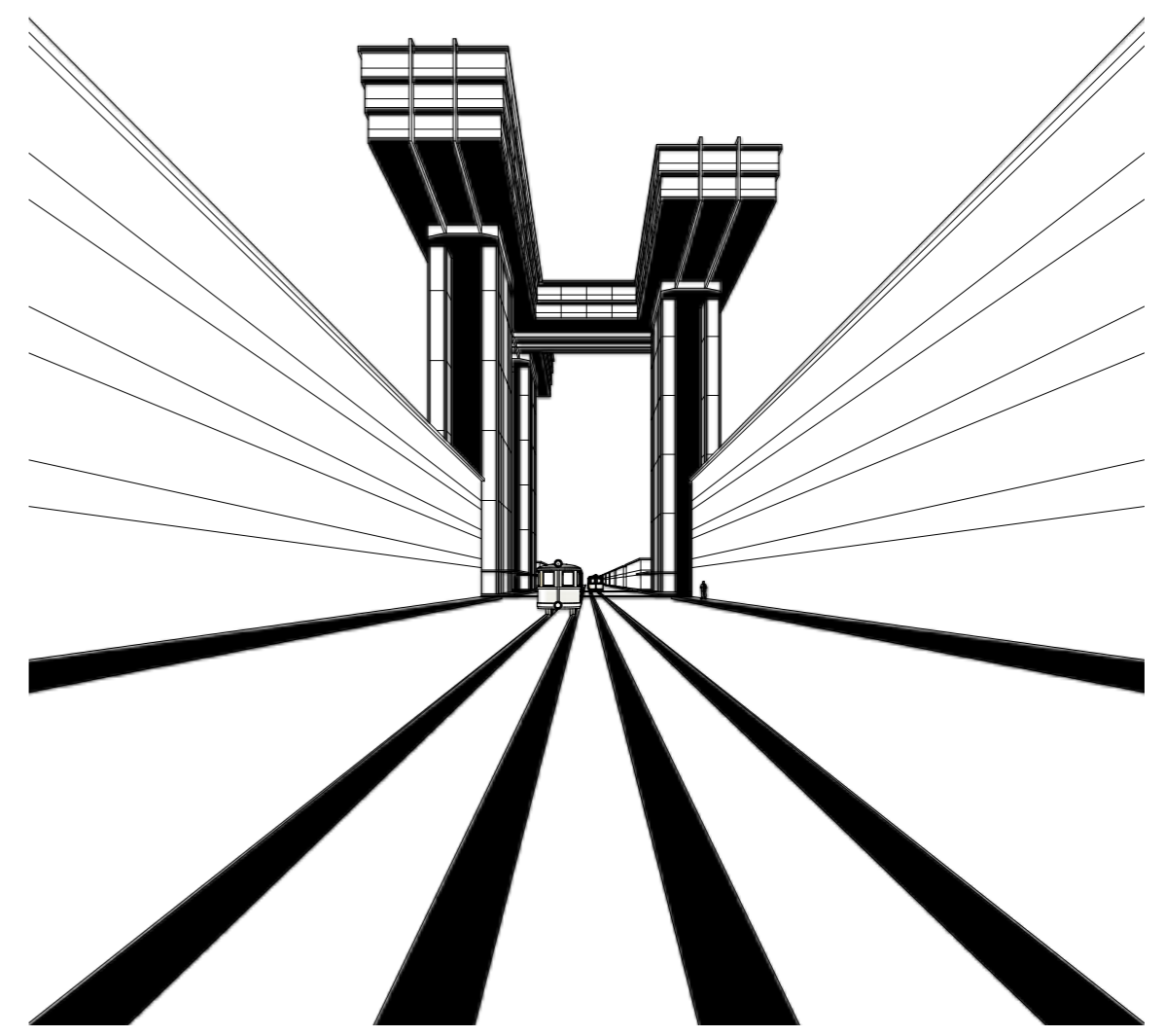
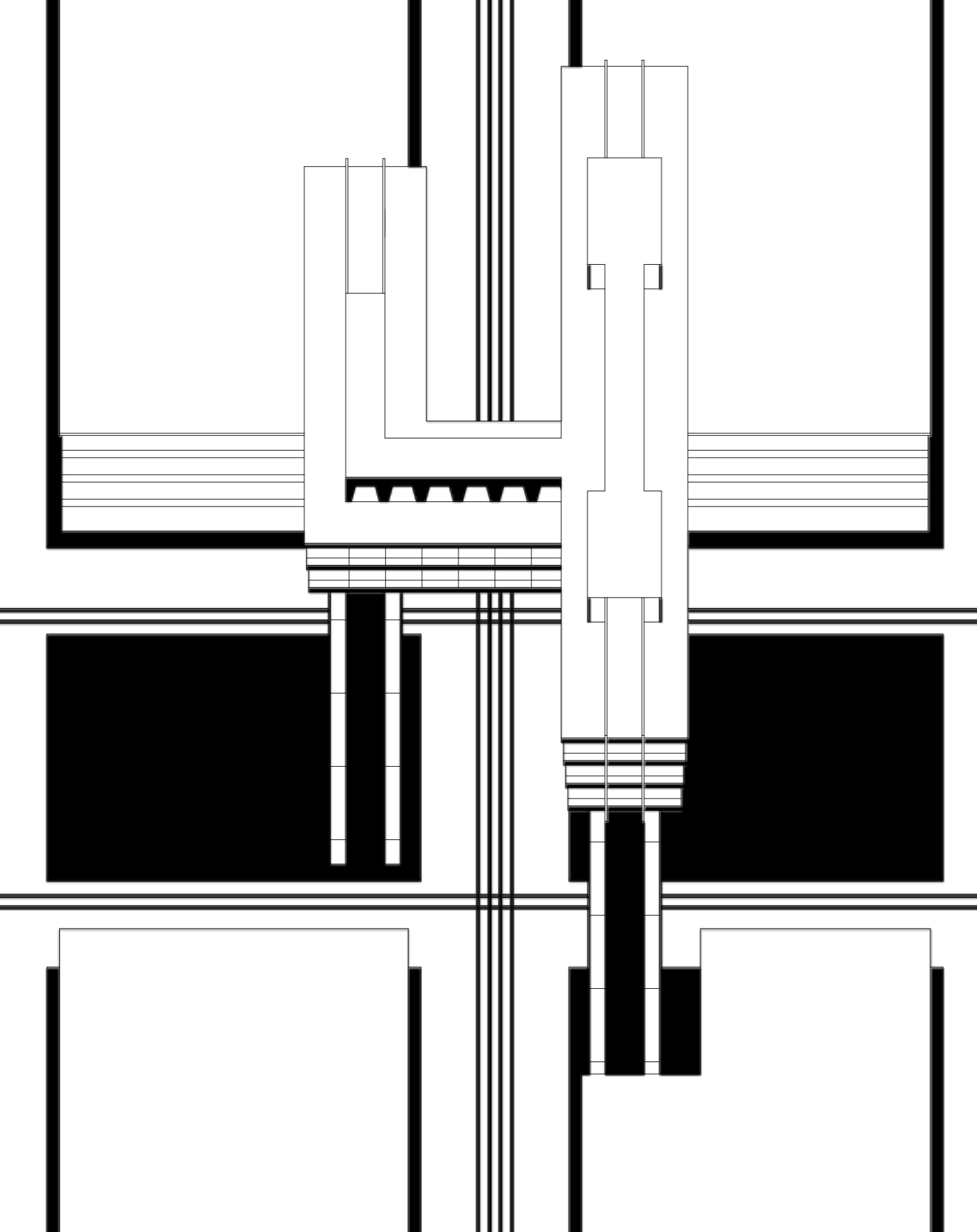
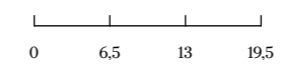


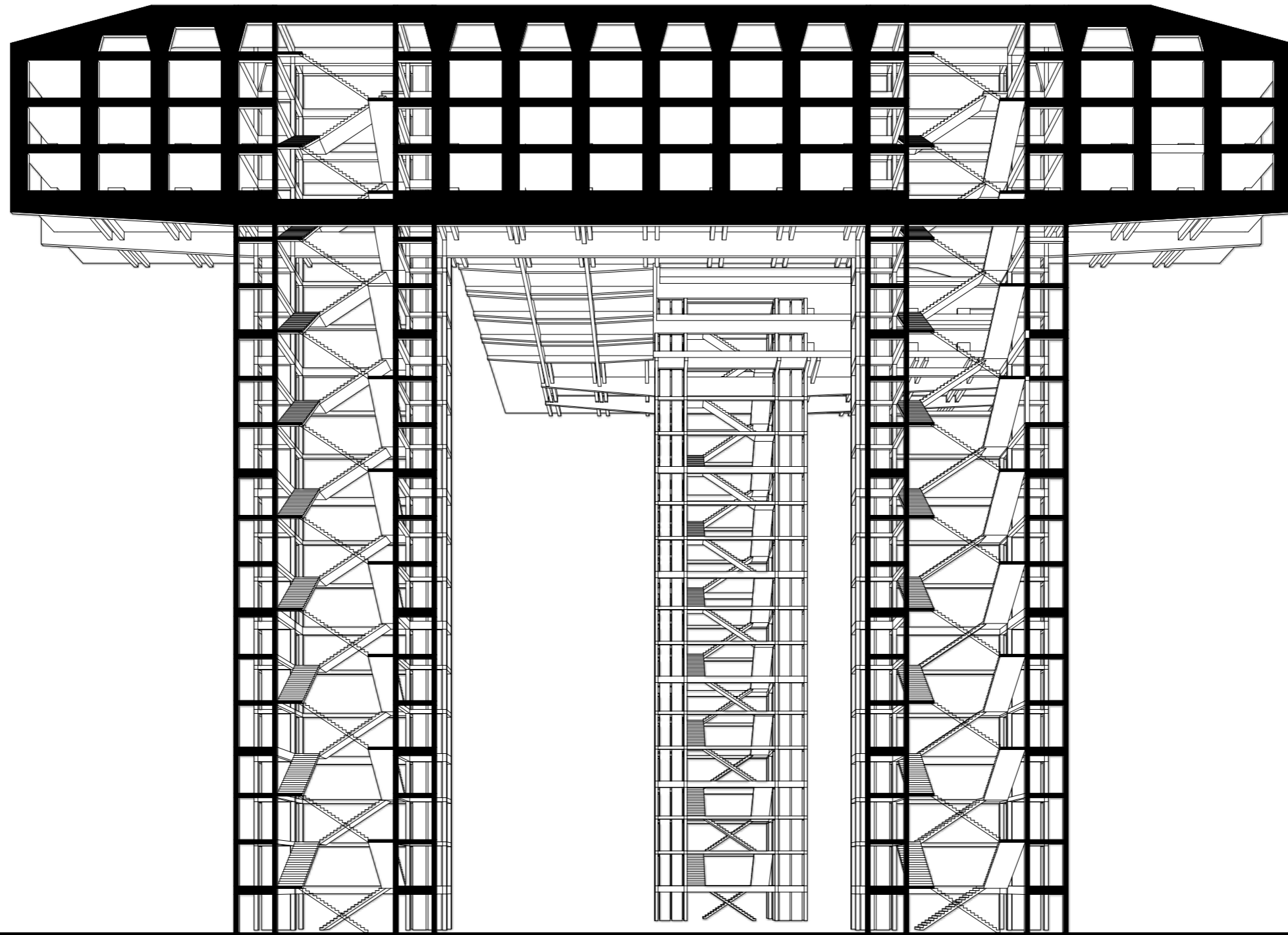
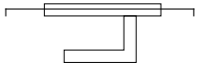


Articolazione urbana, dda.
Assonometria (*a sinistra*) e
prospettiva (*a destra*) dal *bul'var*.



Articolazione urbana, dda.
Assonometria dal Cremlino
(*a sinistra*) e prospettiva verso il
Cremlino (*a destra*).





Sezione prospettica, dda.

131 Cfr. R. ANDERSON, *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect*, Cambridge, MIT, 2024, pp. 14-15. L'autore sottolinea che il termine *Wolkenbügel* è una parola composta. Il termine coniato da Lisickij gioca sulle parole tedesche: *wolkenkratzer* – che indica grattacielo; letteralmente, graffia-nuvole – e *bügel* – che indica staffa, telaio; letteralmente, ferro.

132 Ibidem.

133 Si vedano i *proun* delle cartelle Kestner, lo *schema della forma a seconda della direzione* del *Wolkenbügel* e il *feuilleton* di immagini sull'ultima pagina di *Izvestija ASNOVA*.

134 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy. WBI (1923-25)* [*Serija neboskrebov dlja Moskvy*], in "Известия АСНОВА" [*Izvestija ASNOVA*] n. 1, 1926, pp. 2-3. Segue tda, p. 389. Si sottolinea che la proposta di introdurre tre elementi verticali, anziché quattro, deriva dal contributo progettuale di Roth.

135 Ibidem.

136 V. QUILICI, *Città russa e città sovietica. Caratteri della struttura storica. Ideologia e pratica della trasformazione socialista*, Milano, Mazzotta, 1976, p. 57.

137 Ivi, p. 58.

138 Si vedano: ASNOVA (a cura di), *Case o strade? Lettera aperta al Consiglio comunale di Mosca; In difesa dei partecipanti*, in "Известия АСНОВА" [*Izvestija ASNOVA*] n. 1, 1926, pp. 6-7.

139 Lettera di Lisickij a Küppers, Minusio, Locarno, 14 gennaio 1925. Si veda S. LISSITZKY-KÜPPERS, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, Verlag der Kunst, 1967 (trad. it. *El Lisitskij. Pittore, Architetto, Tipografo, Fotografo. Ricordi, Lettere, Scritti*, Roma, Editori riuniti, 1967, p. 53).

140 Lettera di Lisickij a Oud, 14 maggio 1925, VAM, inv. 1583. Cfr. S. LISSITZKY-KÜPPERS, J. LISSITZKY (a cura di), *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden, Verlag der Kunst, 1977. Si veda R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 88-95. Seguono le riproduzioni fotografiche della lettera e alcuni disegni allegati a partire da p. 168.

141 R. ANDERSON, *op. cit.* p. 161.

142 Lettera di Lisickij a Küppers, Mosca, 20 giugno 1925. Nella lettera Lisickij aggiunge: «Se l'espongo farà una grande impressione. Adesso devo assolutamente fare un modello». (S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* p. 59).

143 S. JOHNSON, *El Lissitzky on paper. Print culture, architecture, politics, 1919-1933*, Chicago, University Press, 2024.

144 La prima linea della metropolitana di Mosca viene inaugurata soltanto nel 1935, tuttavia, il dibattito sulla costruzione della rete è attivo da inizio Novecento. Lisickij non dispone dei tracciati – non ancora elaborati – delle linee, ma il posizionamento strategico dei grattacieli determina una notevole corrispondenza con gli sviluppi futuri, dati dalla sommatoria delle linee. Il progetto del *Wolkenbügel* si limita a suggerire un collegamento potenziale con la rete metropolitana.

145 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 161.

146 Cfr. L. LISICKIJ, *op. cit.* p. 2.

147 Ibidem. tda.

148 Ivi, p. 3.

149 V. LAVROV, *Архитектурно-планировочный ансамбль* [*Architekturno-planirovočnyj ansambl'*], in A. ALEKSANDROV (a cura di), *Проблемы архитектуры. Сборник материалов* [*Problemy architektury. Sbornik materialov*], 1/2 voll. Moskva, Vsesojuznaja Akademija architektury, 1936.

150 Lisickij realizza unicamente una planimetria schematica con l'intera serie di *Wolkenbügel*. Gli altri disegni dell'autore evidenziano il funzionamento tipologico del dispositivo architettonico – i cui principi si estendono all'intera serie – senza mostrare l'insieme urbano della città e i suoi rapporti in altezza. Si veda L. LISICKIJ, *op. cit.* p. 2.

151 Cfr. L. LISICKIJ, *op. cit.* p. 3.

152 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 208.

153 L. LISICKIJ, *Американизм в европейской архитектуре* [*Amerikanizm v evropejskoj arhitekture*], in "Красная нива" [Krasnaja niva] n. 49, 1925, pp. 1188-89 (trad. it. *L'americanismo nell'architettura europea*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 361-63).

154 Ibidem.

155 Cfr. N. LADOVSKIJ, *Небоскребы СССР и Америки* [*Neboskreby SSSR i Ameriki*], in "Известия АСНОВА" [*Izvestija ASNOVA*] n. 1, 1926, pp. 4-6.

156 L. LISICKIJ, *Архитектура железной и железобетонной рамы* [*Architektura železnoj i železobetonnoj ramy*], in "Строительная промышленность" [Stroitel'naja promyšlennost'] n. 1, 1926, pp. 59-63 (trad. it. *Architettura e pianificazione della città. L'architettura del ferro e del cemento armato*, in E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 105-08).

157 Ivi, p. 105.

158 Ivi, pp. 106-08.

159 N. LADOVSKIJ, *Архитектурное явление коммунального дома* [*Architekturnoe javlenie kommunal'nogo doma*], 1920, MAŠ. La parte inferiore di una tavola del progetto *živskul'ptarch* riporta il testo del programma-manifesto sull'architettura.

160 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 3.

161 Lisickij pubblica l'annuncio con l'*autoritratto* su "ABC. Beitrage zum bauen" n. 1:3/4, 1925, p. 8. Si veda *Strumenti*, p. 344.

162 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 207-08.

163 L. LISICKIJ, *Глаз архитектора* [*Glaz architekatora*], in "Строительная промышленность" [Stroitel'naja promyšlennost'] n. 2, 1926, pp. 144-46.

164 Si veda E. MENDELSON, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, Mosse, 1926.

165 Cfr. L. LISICKIJ, *ProunenRaum. Große Berliner Kunstausstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 1, 1923 (trad. it. *Ambiente dei proun. Grande esposizione d'arte di Berlino*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 354).

166 Cfr. L. LISICKIJ, *Bewegliche Darstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 3, 1924 (trad. it. *Rappresentazione mobile*, in J. GUBLER, *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano, Electa, 1994, pp. 111-12). Segue tda, p. 362.

167 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 207-08.

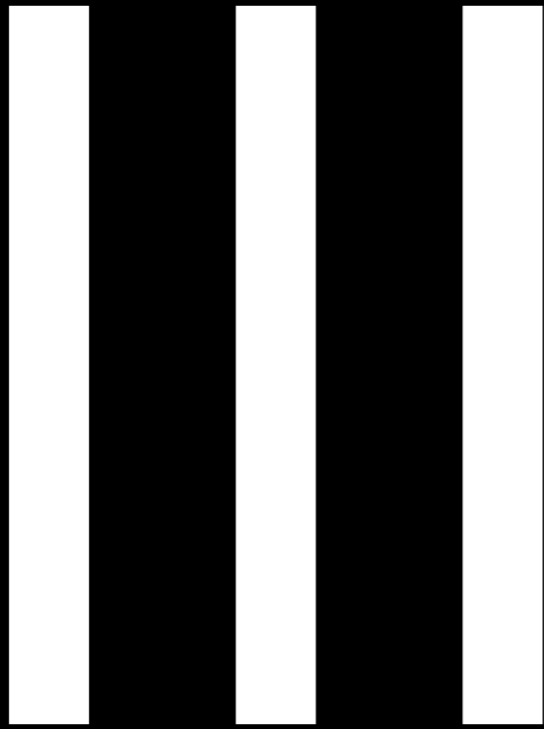
168 L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 3.

169 Ibidem.

170 L. LISICKIJ, *Città vecchia – Organismi nuovi*, in *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion*, 1/3 voll. Wien, Schroll, 1930 (trad. it. *La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929 e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 43-45).

171 L. LISICKIJ, *Element und erfindung*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:1, 1924, pp. 3-4 (trad. it. *Elemento e invenzione*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 340-41). Si veda *Strumenti*, p. 349.

Capitolo



Interpretazione



Prime configurazioni

*Il mio grattacielo è in costruzione,
ma ci vuole molto lavoro per le fondamenta.*

L. LISICKIJ, *Lettera a Küppers*, Minusio (Locarno), 1 dicembre 1924.

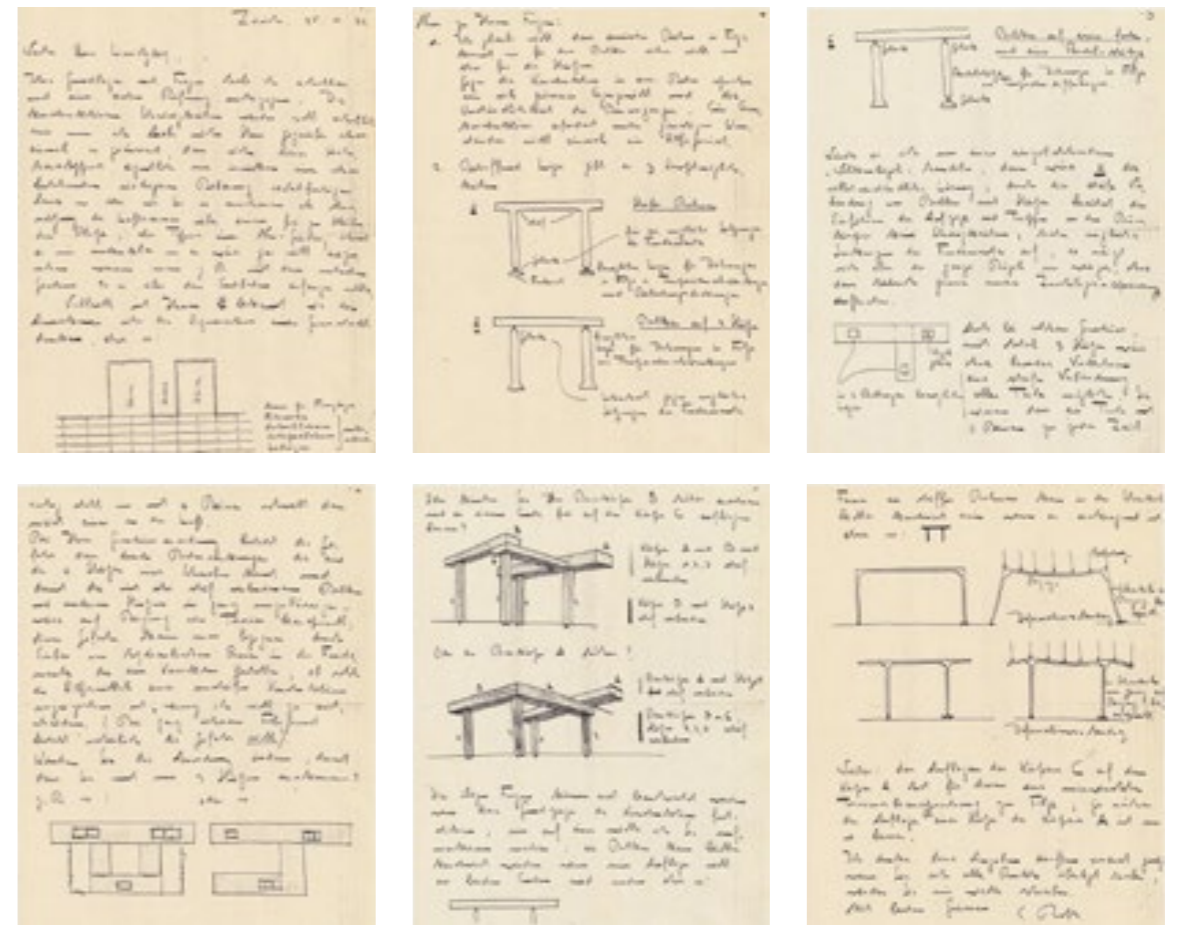
Contrasti del processo compositivo

Se, da un lato, Lisickij inventa un nuovo prototipo urbano con il *Wolkenbügel*, dall'altro, il processo di riformulazione della tipologia tradizionale del grattacielo manifesta una serie di contrasti formali. Tali contrasti si devono alla circolazione, a volte prematura, dei disegni di progetto in fase di elaborazione in diverse modalità – lettere, riviste, pubblicazioni, cataloghi – e alle differenti configurazioni progettuali che ne derivano. Il processo progettuale del *Wolkenbügel* si sviluppa tra il 1923 e il 1925-26,¹⁷² durante i soggiorni di Lisickij tra Oriente e Occidente. Questo dato trasmette l'approccio dell'autore alla continua rielaborazione e interpretazione: «definire in assoluto che cosa sia il *proun* è per me impossibile, perché questo lavoro non è ancora giunto al termine. [...] Il mio obiettivo – [...] il contenuto dell'arte nuova – non è rappresentare, ma costituire».¹⁷³ Allo stesso modo del *proun*, il processo compositivo del *Wolkenbügel* rappresenta una sperimentazione urbana in costante trasformazione. Un ulteriore aspetto da considerare sono le difficoltà pratiche: durante il soggiorno elvetico, tra un sanatorio e l'altro, Lisickij lavora al *Wolkenbügel* con pochi strumenti – lamenta la mancanza di un'attrezzatura adeguata al disegno tecnico e di una base cartografica di Mosca – ciononostante, realizza diversi disegni che, sistematicamente, invia ad amici architetti e artisti.¹⁷⁴ La circolazione del progetto – ancora in fase di elaborazione – nei contesti culturali europei produce alcune tensioni tra le intenzioni espressive originarie e la ricezione selettiva dei contesti culturali d'approdo, orientati più spiccatamente verso l'arte o l'architettura.¹⁷⁵ Dunque, l'ampia circolazione del *Wolkenbügel*, anziché consolidarne il significato, ne moltiplica le interpretazioni e origina diverse configurazioni formali che si differenziano, tra iterazioni e varianti, per minori dettagli progettuali o assetto complessivo. Le incongruenze di

rappresentazione grafica manifestano le fasi di revisione progettuale, ma – soprattutto – restituiscono l'immagine di una configurazione formale che si delinea tramite tentativi, variazioni e continue sperimentazioni: il progetto è un processo articolato e costante. Se tali incongruenze impediscono di ricondurre il progetto a un'immagine statica e finita – esattamente come Lisickij tenta di restituire l'immagine di un dispositivo architettonico che rappresenta il movimento all'interno della città – la stessa immagine che ne deriva risulta dinamica e mutabile. Infatti, i disegni di Lisickij evidenziano la continua riformulazione del progetto e, allo stesso tempo, la rielaborazione di elementi già sperimentati in altri ambiti artistici. Alcuni esempi: la circolazione del progetto come singola unità o serie è un aspetto che modifica sostanzialmente il significato dell'opera; la presenza di elementi formali derivanti dai *proun* e dalle sperimentazioni tipografiche; la pubblicazione nel medesimo saggio, pubblicato su *Izvestija ASNOVA*, di disegni incoerenti tra loro: in contrasto con gli altri disegni, la planimetria riflette sull'asse verticale i *Wolkenbügel*, i supporti verticali differiscono tra prospettiva, assonometria e montaggio. Tali contrasti non alterano il carattere – formale e simbolico – del progetto, piuttosto restituiscono il pensiero di Lisickij, che intende l'architettura come un processo e non come un prodotto: «ogni forma è l'istantanea cristallizzata di un processo, quindi l'opera è una tappa del divenire e non un fine cristallizzato». ¹⁷⁶ Infatti, la pluralità di iterazioni e varianti – nonché di personalità, discipline artistiche, correnti, luoghi ¹⁷⁷ – riflette il dinamismo del processo compositivo del *Wolkenbügel*, un processo che non fissa l'immagine di una forma finita, bensì ricerca la tensione continua tra invenzione e interpretazione. In sintesi, i disegni del *Wolkenbügel* mostrano un progetto in costante trasformazione, in cui i contrasti – tra intenzione e circolazione, tra rappresentazione e pubblicazione, tra iterazioni e varianti – non rappresentano errori da correggere, bensì restituiscono e costruiscono il processo compositivo – e generativo – dell'opera.

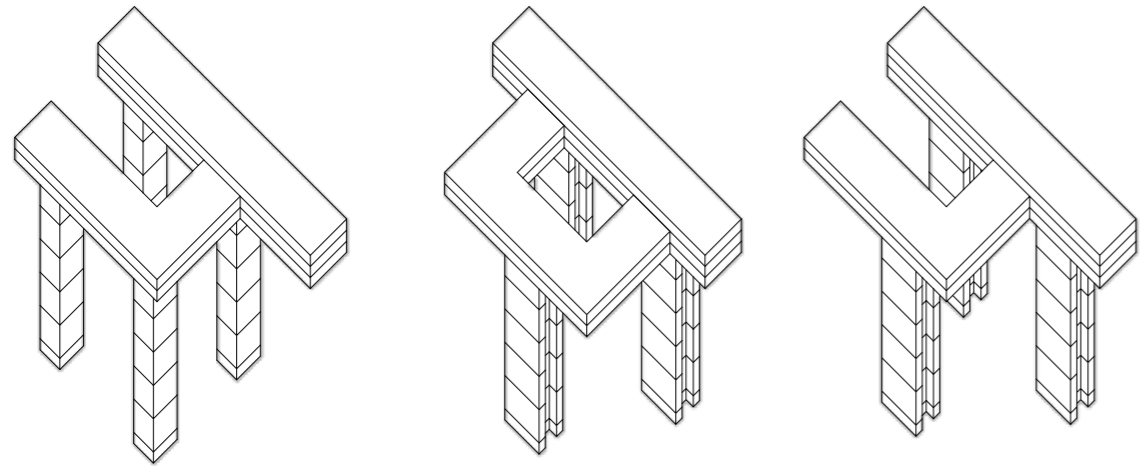
Il contributo progettuale di Roth

L'articolato processo compositivo del *Wolkenbügel* testimonia iterazioni e varianti di progetto, nonché il – sostanziale – contributo di Roth alla costruzione del WB1. ¹⁷⁸ Coerentemente con l'attitudine collettiva del progetto, nel saggio pubblicato su *Izvestija ASNOVA*, Lisickij riconosce tale contributo e lo esplicita in una nota a margine del testo: «nell'elaborazione e nel calcolo della struttura sono stato assistito da Emil Roth». ¹⁷⁹ Tuttavia, la corrispondenza con l'architetto svizzero – in particolare, una lettera di novembre 1924 ¹⁸⁰ – chiarisce il peso di



tale contributo. Lisickij riconosce la grande esperienza tecnica di Roth, che si evince anche dagli articoli pubblicati nello stesso periodo su *ABC Beiträge zum Bauen*, ¹⁸¹ infatti, integra indicazioni, suggerimenti, correzioni e alterazioni dell'architetto svizzero alla configurazione – formale e strutturale – del *Wolkenbügel*. Ancora una volta, lo scambio epistolare rappresenta per Lisickij un prezioso strumento del progetto. La prima lettera di Roth a Lisickij, datata 25 novembre 1924, evidenzia le prime configurazioni progettuali e presenta alcuni schemi statici di Roth. La prima configurazione (A) presenta una struttura del ponte analoga a quella finale, si discosta solamente per la maggiore estensione del corpo a due piani, al contrario, gli elementi di sostegno evidenziano una differenza sostanziale: le torri sono quattro, non tre. La seconda configurazione (B) presenta tre torri come l'assetto finale del *Wolkenbügel*, ma i corpi del ponte si collegano in un unico elemento a C. L'ultima configurazione (C) si avvicina a quella finale, l'unica differenza è nella maggiore lunghezza del corpo a due piani del ponte.

Emil Roth, *Lettera a Lisickij*, Zurigo, 25 novembre 1924, GTA. La lettera testimonia il contributo di Roth alla configurazione progettuale, nonché al sistema costruttivo, del *Wolkenbügel*.



Prime configurazioni, dda. Identificazione e interpretazione delle prime configurazioni del *Wolkenbügel* secondo la corrispondenza con Roth: da sinistra a destra Configurazione A; Configurazione B; Configurazione C.

Già a partire da questa prima lettera, Roth espone a Lisickij i vantaggi di una struttura con tre sostegni verticali, al posto di una tradizionale con quattro.¹⁸² Per Lisickij le considerazioni strutturali di Roth risultano talmente convincenti da integrarle a pieno titolo nel progetto, infatti, nel saggio sul *Wolkenbügel*, l'autore sottolinea l'osservazione di Roth: «per l'equilibrio di un corpo rigido sono necessari e sufficienti tre punti d'appoggio [e, nelle note, lo cita testualmente] un tavolo con quattro gambe ne avrà sempre una leggermente sospesa».¹⁸³ La riduzione al minimo dei punti d'appoggio, da un lato, riflette i principi del funzionalismo europeo che Roth condivide, dall'altro, genera una percezione inattesa dei volumi in equilibrio, in cui il rapporto tra suolo e massa risulta maggiormente dinamico. Di conseguenza, appare evidente che nel processo progettuale del *Wolkenbügel* il contributo di Roth risulta di centrale importanza. Tale contributo si estende alla scelta dei materiali della struttura – con l'impiego di telai in acciaio, più leggeri e semplici da posare rispetto al cemento – un ulteriore vantaggio suggerito da Roth che Lisickij adotta e riporta nel saggio.¹⁸⁴ Questa scelta – oltre a ridurre i tempi di costruzione – a parità di sezione costruttiva consente di ottenere luci e superfici più ampie. Al contributo di Roth si devono anche le travi Vierendeel del volume orizzontale del ponte,¹⁸⁵ la cui configurazione consente di ottenere una maggiore flessibilità distributiva interna e ampie aperture senza compromettere la stabilità complessiva. I particolari costruttivi delle travi sono evidenti in una seconda lettera di febbraio 1925¹⁸⁶ che allega una serie di disegni tecnici. In particolare, la lettera contiene ulteriori osservazioni, dettagli costruttivi e schemi statici. Roth allega alla lettera tre tavole tecniche della struttura del *Wolkenbügel* – piante e sezioni in scala 1:500 e 1:200 che evidenziano il sistema costruttivo, dal generale ai dettagli con le sezioni dei profili metallici.



Emil Roth, *Lettera a Lisickij*, Zurigo, 19 febbraio 1925, GTA. La lettera allega tre tavole tecniche con piante e sezioni della struttura del WBI.

a sinistra Emil Roth, *Planimetria e sezioni*, grafite/lucido, 50,5x68,9 cm, GTG [scala originale 1:500].

in basso Emil Roth, *Sezione costruttiva e planimetria*, grafite e matite colorate/lucido, 37,2x46 cm, GTG [scala originale 1:200].

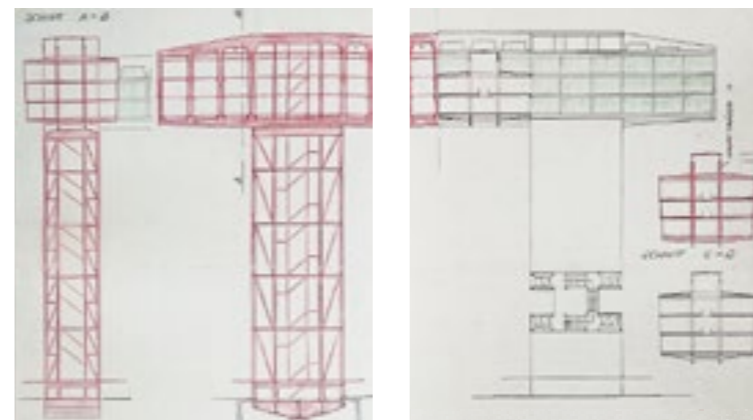
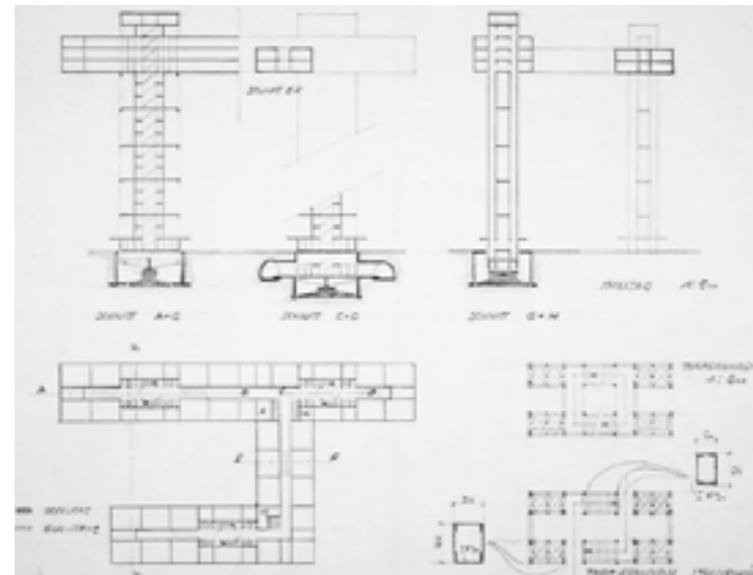




Abb. 63. El. Lissitzky. 1924. Der Wolkenbügel.

Iterazioni

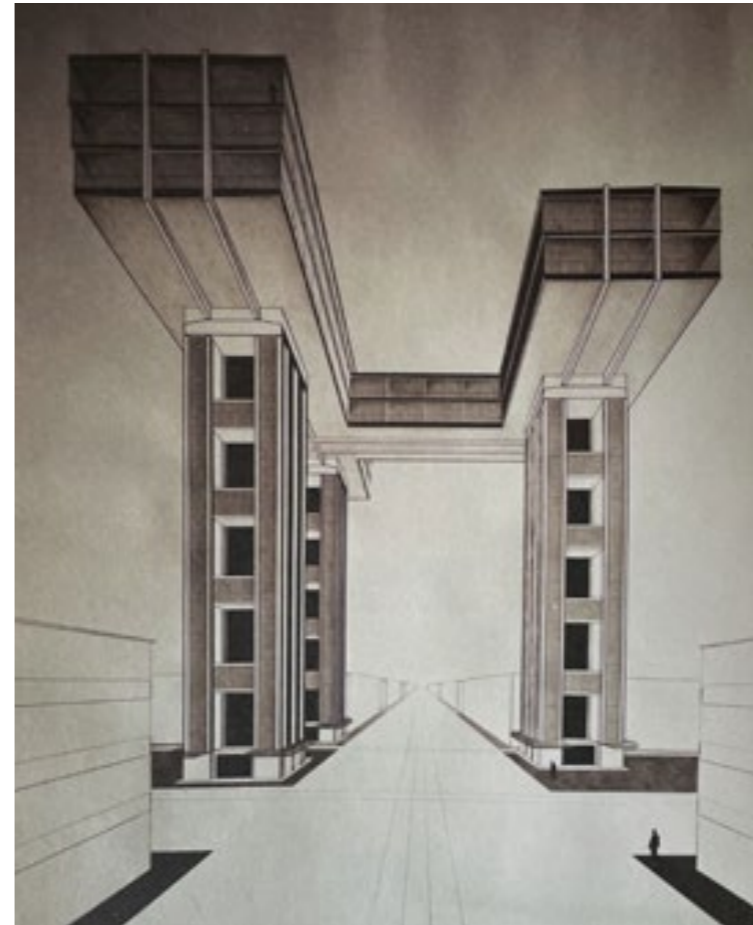
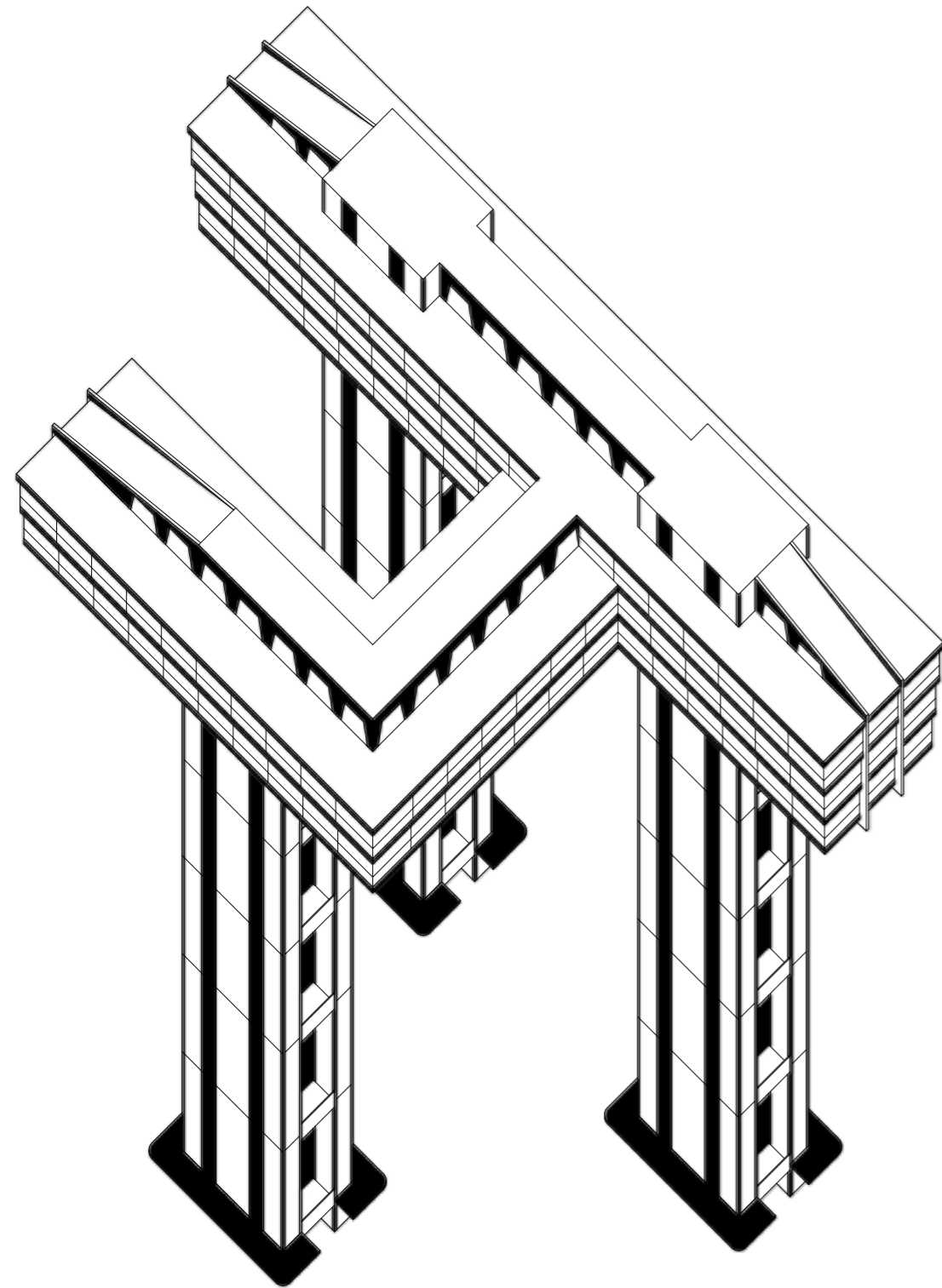
Nella configurazione dell'edificio, ho considerato la struttura soltanto come uno degli elementi primari per ottenere la funzionalità necessaria (risultato meccanico). Secondo la medesima logica, pur soddisfacendo i requisiti funzionali, avrei potuto scegliere una diversa struttura se avessi voluto ottenere un differente effetto estetico.

L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy. WB1 (1923-25)*, in "Izvestija ASNOVA" n. 1, 1926.

Continuità del progetto

Il progetto del *Wolkenbügel* origina da un processo iterativo: questo si deve, da un lato, alle contingenze del quadro culturale dei numerosi itinerari che Lisickij intraprende nel giro di pochi anni, d'altro, alla metodologia compositiva dello stesso autore, una specifica prassi che prevede la continua sperimentazione e rielaborazione di elementi derivanti da altri ambiti artistici. In tale prospettiva, è possibile articolare la lettura del *Wolkenbügel* attraverso una precisa sequenza di iterazioni progettuali e, successivamente, di varianti. Lisickij esplora linguaggi e configurazioni, il progetto non si cristallizza mai definitivamente: si trasforma. Un esempio è dato dai disegni di progetto pubblicati su *Izvestija ASNOVA*¹⁸⁷ che evidenziano le iterazioni emerse durante il processo compositivo, iterazioni che si traducono in precise configurazioni. Ogni iterazione non sostituisce la precedente, piuttosto la affianca, contribuendo a delineare una sequenza del costante processo di ricerca formale di Lisickij. Dall'invenzione alla ripetizione, dalla forma alla funzione, ogni iterazione restituisce un differente aspetto del progetto, una nuova immagine dello spazio urbano che Lisickij intende costruire. Tralasciando le trasformazioni della struttura dovute al contributo di Roth che rientrano a pieno titolo nel processo progettuale, i materiali iconografici consentono di individuare almeno tre iterazioni progettuali. Le configurazioni rintracciate dal lavoro di ricerca evidenziano la maggiore attenzione di Lisickij alla sperimentazione formale dei tre elementi verticali di sostegno, una costante dell'intero processo.

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Der Wolkenbügel*, 1924.
Prospettiva lungo il *bul'var*. Estratto da *Russland* (Lisickij, 1930).
Il volume dello stesso Lisickij classifica il WB1 come un progetto del 1924, un dato in contrasto con il saggio pubblicato su *Izvestija ASNOVA*, infatti, la configurazione con i pilastri rastremati – iterazione 3 – è una variazione successiva.

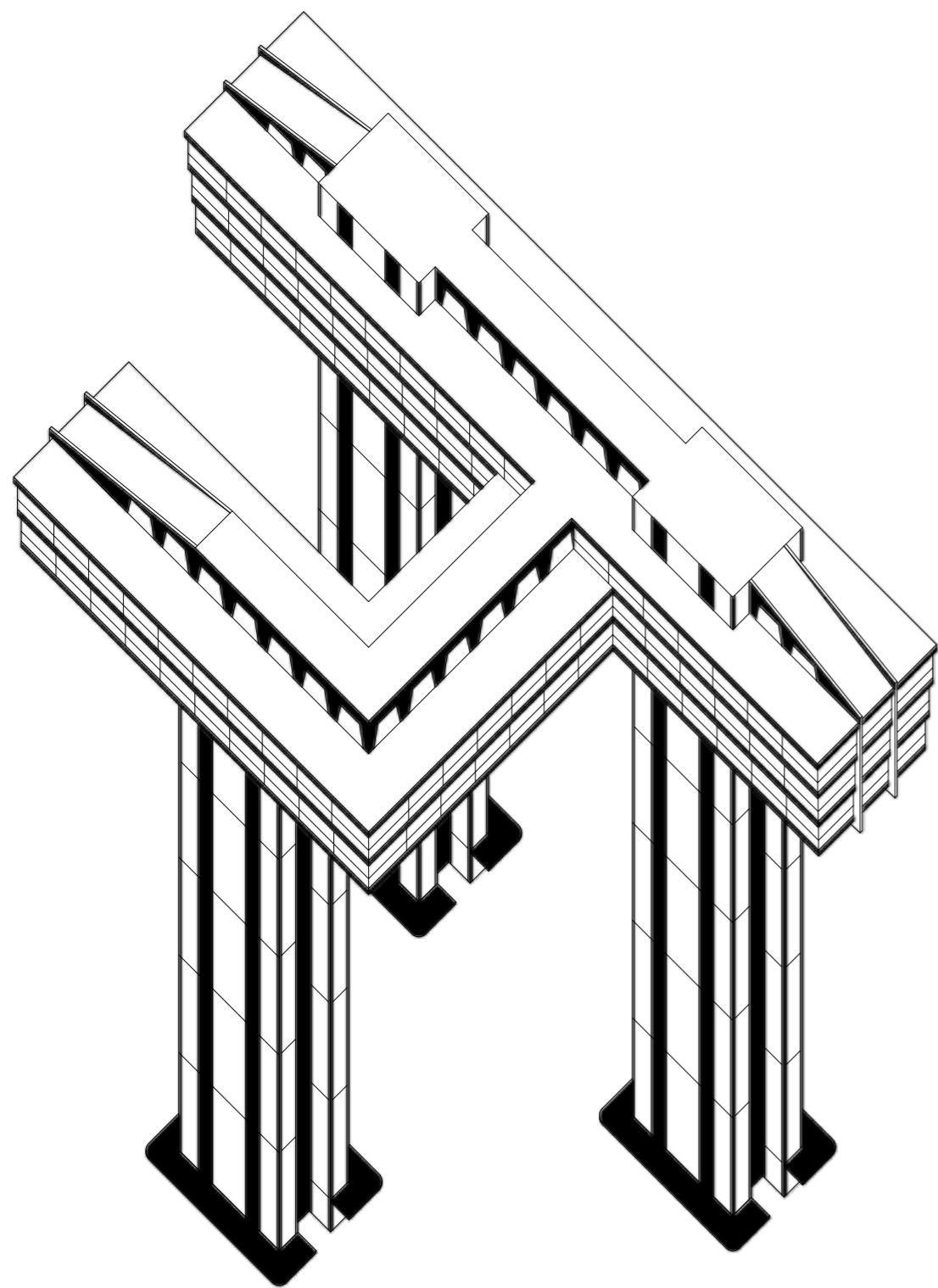


Lazar' Lisickij, *Wolkenbügel*, 1923-25 ca. Prospettiva verso il Cremlino. Estratto da *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect* (Anderson, 2024).

Iterazione 1

La prima iterazione evidenzia la presenza di elementi a ballatoio in corrispondenza dei piani principali delle torri del *Wolkenbügel*. Gli elementi a ballatoio collegano i piani di sbarco dei vani ascensore – la cui configurazione varia ulteriormente nella terza iterazione. Tali elementi compaiono in un'iterazione della prospettiva verso il Cremlino e nell'assonometria. Quest'ultimo disegno non è oggetto di rilevanti revisioni da parte di Lisickij, pertanto la configurazione che presenta rimane sostanzialmente invariata. Dal punto di vista compositivo è evidente che gli elementi a ballatoio interrompono bruscamente la verticalità delle torri e – a differenza dell'assonometria – la prospettiva centrale ne enfatizza l'arresto. Infatti, a partire da maggio 1924, questa prima iterazione non compare più nelle prospettive di progetto che, a differenza della rappresentazione assometrica, riguardano il medesimo prospetto corto.¹⁸⁸

nella pagina a fianco
Iterazione 1, dda. Assonometria.

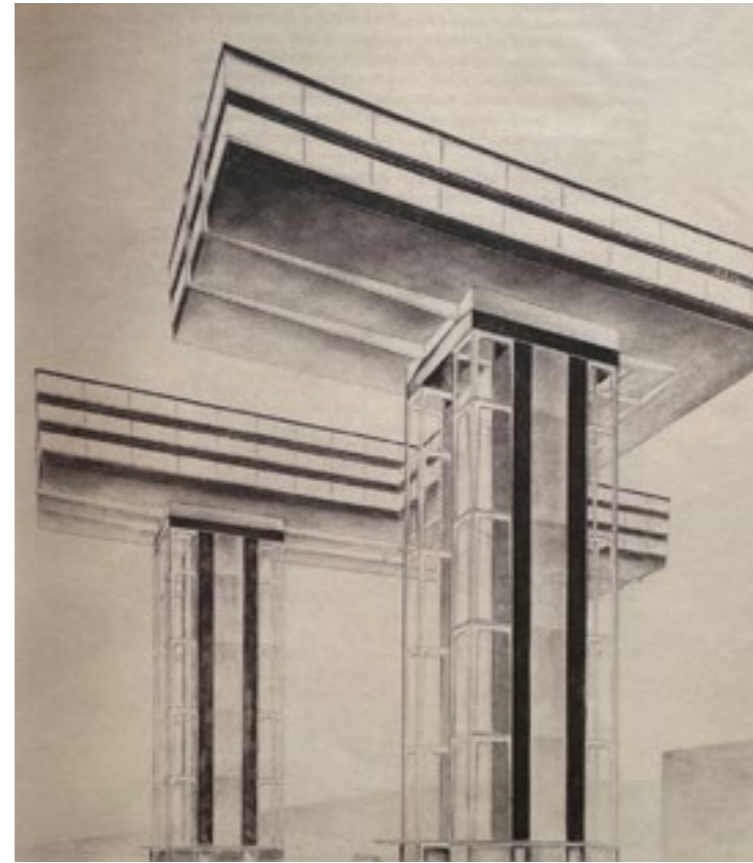
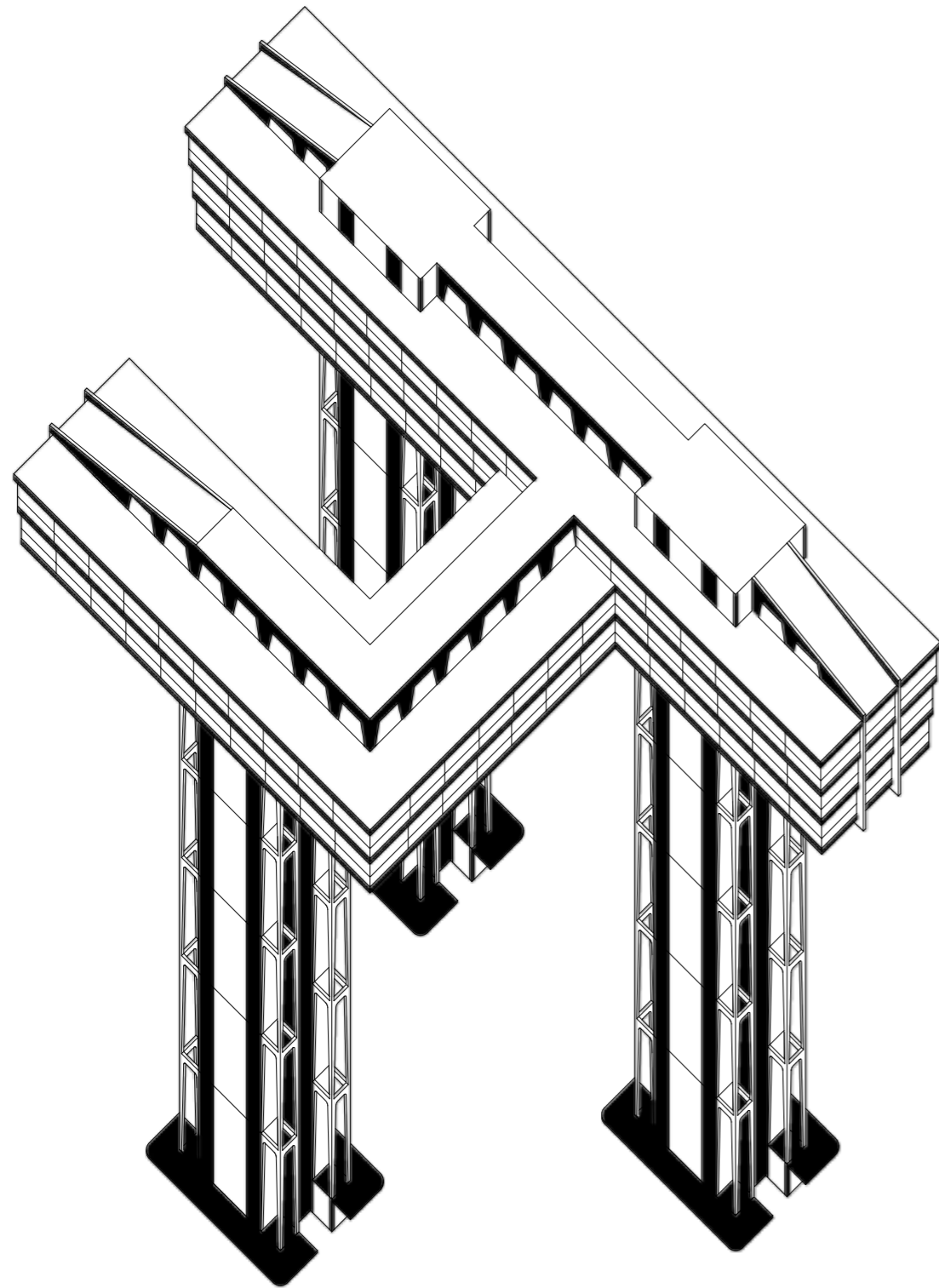


Iterazione 2

La seconda iterazione è presente in diversi disegni: risulta particolarmente evidente nella prospettiva verso il Cremlino che Lisickij invia a Oud¹⁸⁹ il 14 maggio 1925.¹⁹⁰ Gli altri disegni allegati alla stessa lettera presentano piccole variazioni – come i ballatoi della prima iterazione che nell'assonometria rimangono invariati – una conferma del carattere continuativo, nonché iterativo, del progetto. In questa seconda iterazione, gli elementi a ballatoio scompaiono completamente dal prospetto che inquadra il Cremlino. Questa operazione genera un ampio vuoto tra i vani ascensore delle torri che accentua ulteriormente la verticalità della prospettiva centrale. La rappresentazione del contesto urbano – in particolare, della rete tramviaria che percorre *bul'var* e radiale, già presente nella prima iterazione – sottolinea la relazione tra *Wolkenbügel* e infrastruttura: le basi di due torri, infatti, servono da fermate tramviarie.

Lazar' Lisickij, *Wolkenbügel*, 1925, VAM. Prospettiva verso il Cremlino. Il 14 maggio 1925 Lisickij invia a Oud una lettera con sei disegni di progetto.

nella pagina a fianco
Iterazione 2, dda. Assonometria.



Lazar' Lisickij, *Wolkenbügel*, 1926 ca.
Prospettiva lungo il *bul'var*.
Estratto da *Wolkenbügel. El Lissitzky
as Architect* (Anderson, 2024).

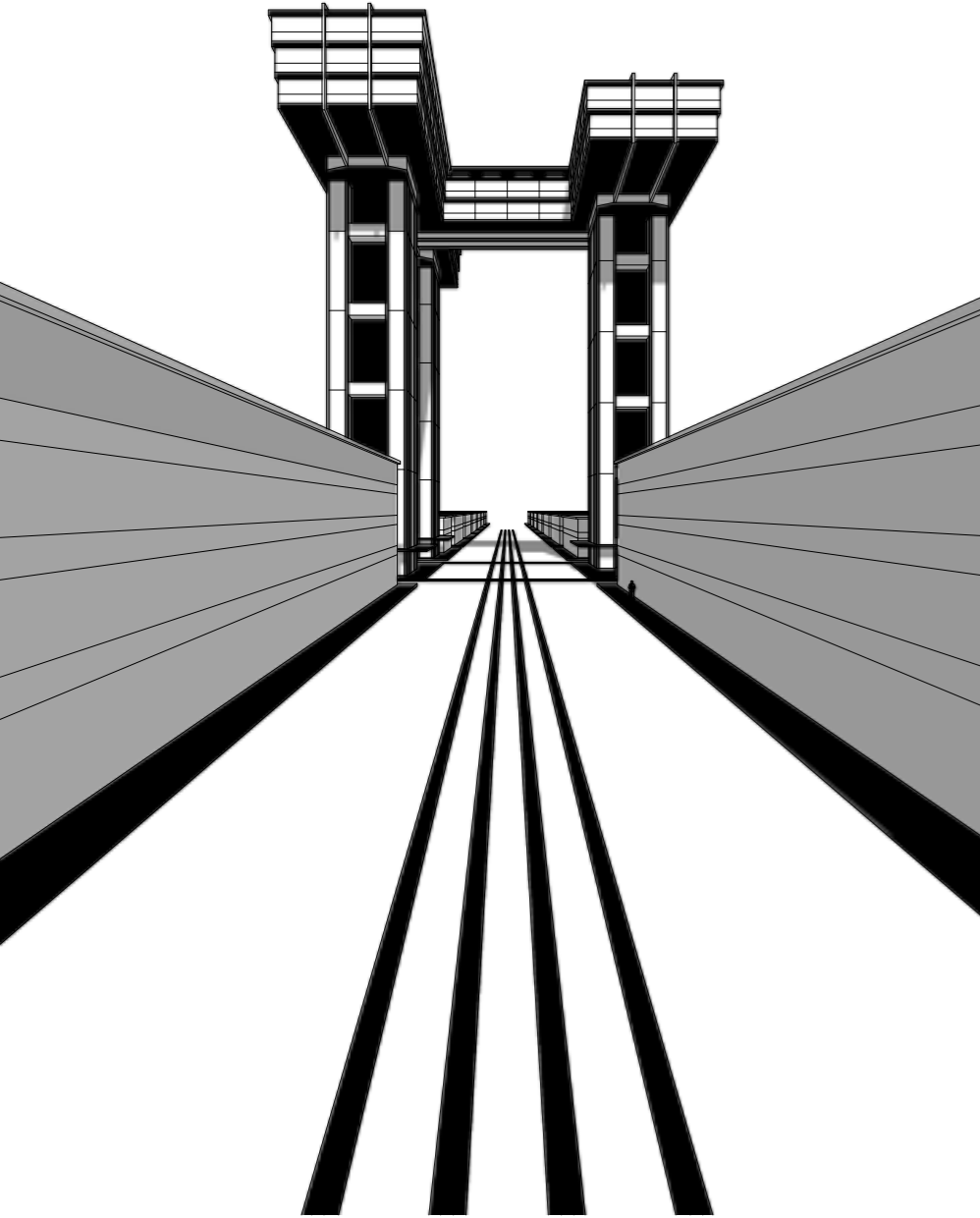
Iterazione 3

La terza iterazione evidenzia una delle ultime configurazioni del *Wolkenbügel* e presenta un intervento radicale alla struttura delle torri, in particolare, ai vani ascensore.¹⁹¹ Ancora una volta, il contributo di Roth è evidente: Lisickij adotta una soluzione analoga alla sezione che Roth propone nel saggio *Der Zweistielige Rahmen* pubblicato su *ABC Beiträge zum Bauen*.¹⁹² Il saggio studia le deformazioni di un telaio rigido, restituendone il dimensionamento della sezione più efficiente – in termini di consumo di materiale e resistenza. In questa iterazione – evidente anche nella stessa prospettiva lungo il *bul'var* pubblicata su *Izvestija ASNOVA*¹⁹³ – Lisickij apre completamente la struttura dei vani ascensore e ne rastrema la sezione. Il rinforzo della struttura con un sistema di telai rigidi – e tramite l'inserimento di rinforzi orizzontali – deriva dal tentativo di ridurre le linee diagonali date dai controventi.¹⁹⁴ Come specifica Lisickij nel saggio sul *Wolkenbügel*, l'apertura della struttura consente di inserire ascensori *paternoster* in continuo saliscendi.¹⁹⁵

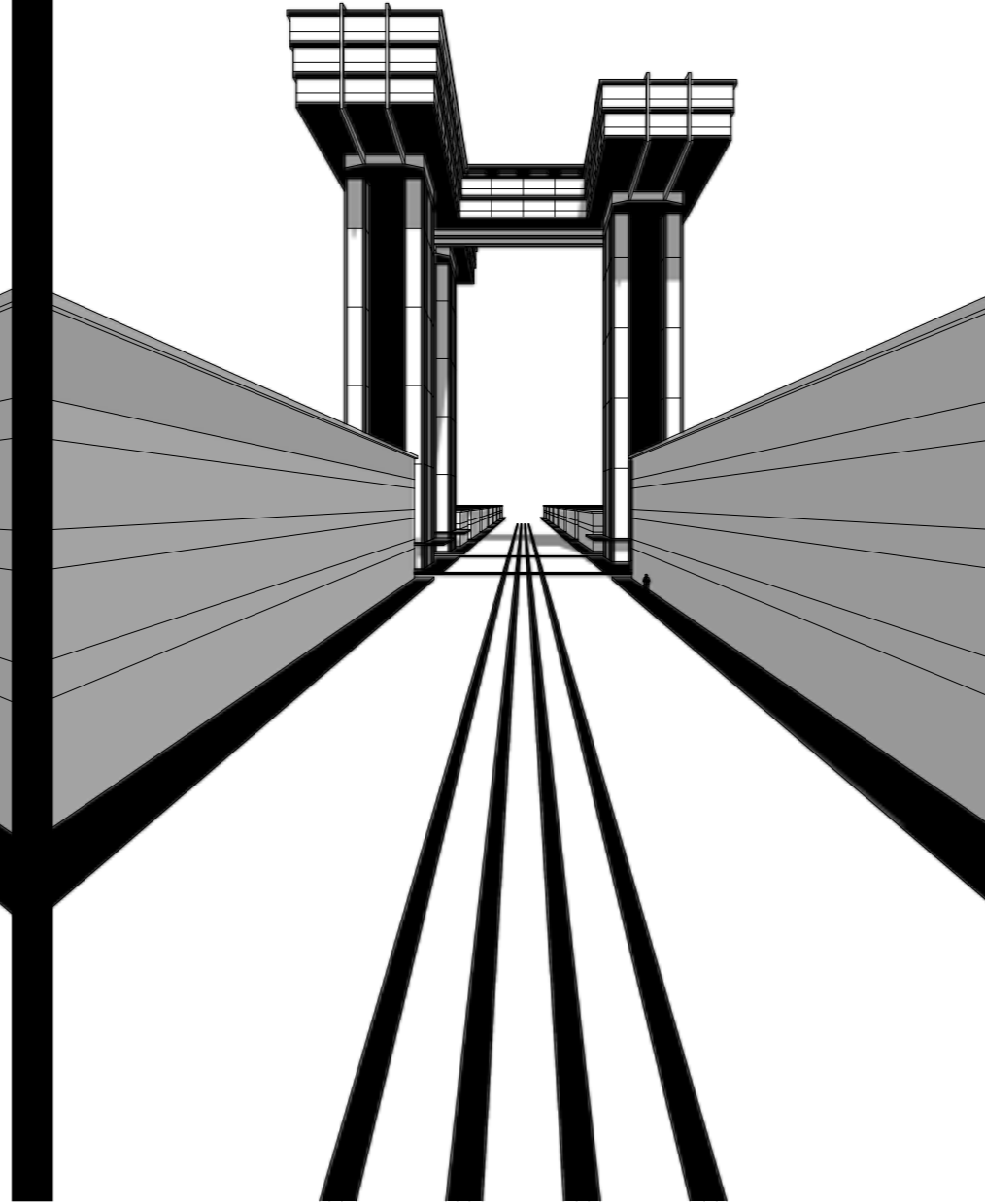
nella pagina a fianco
Iterazione 3, dda. Assonometria.

nelle pagine seguenti
Iterazioni a confronto, dda. Sequenza
delle tre iterazioni del *Wolkenbügel*.
Prospettive verso il Cremlino.

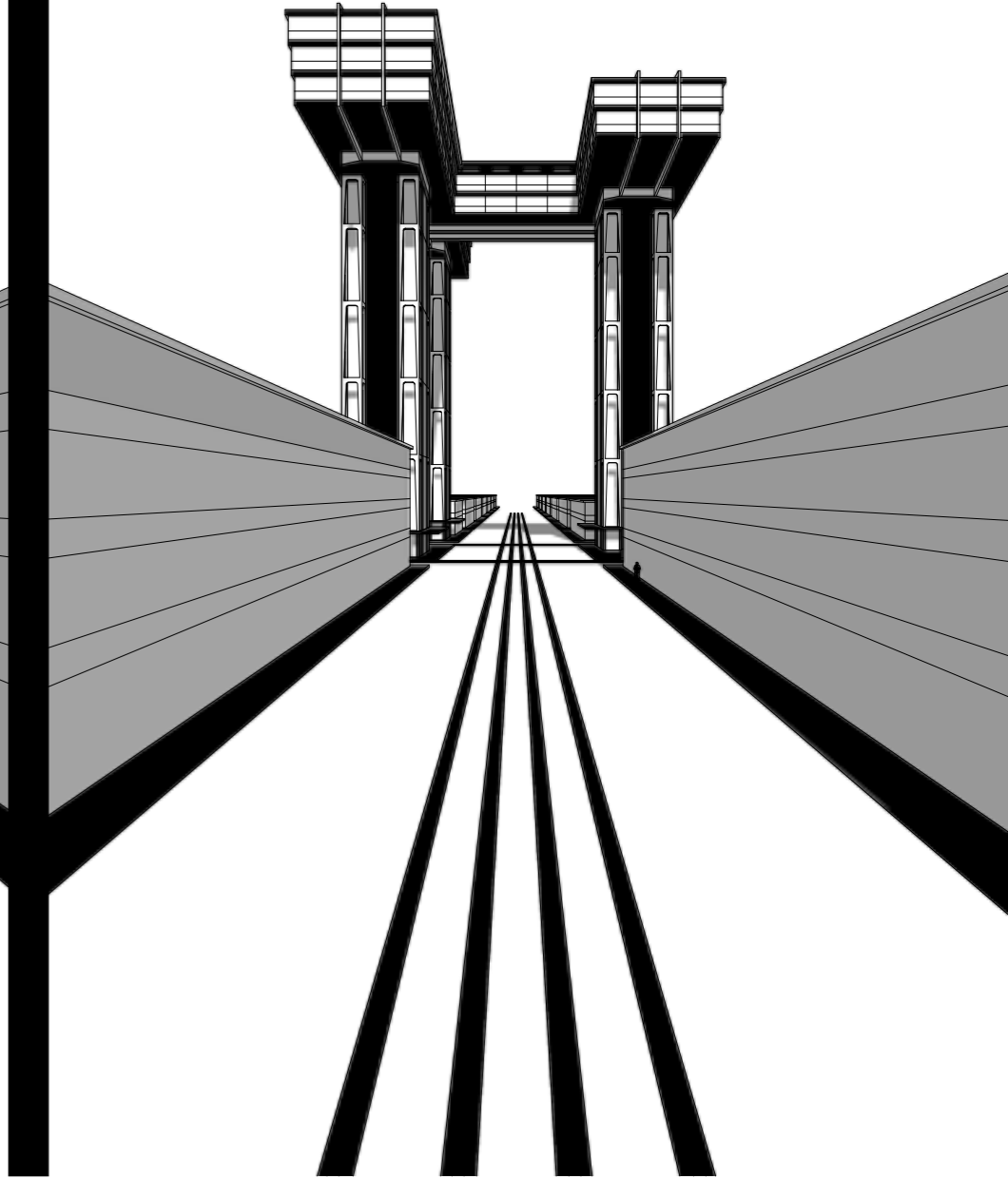
Iterazione 1

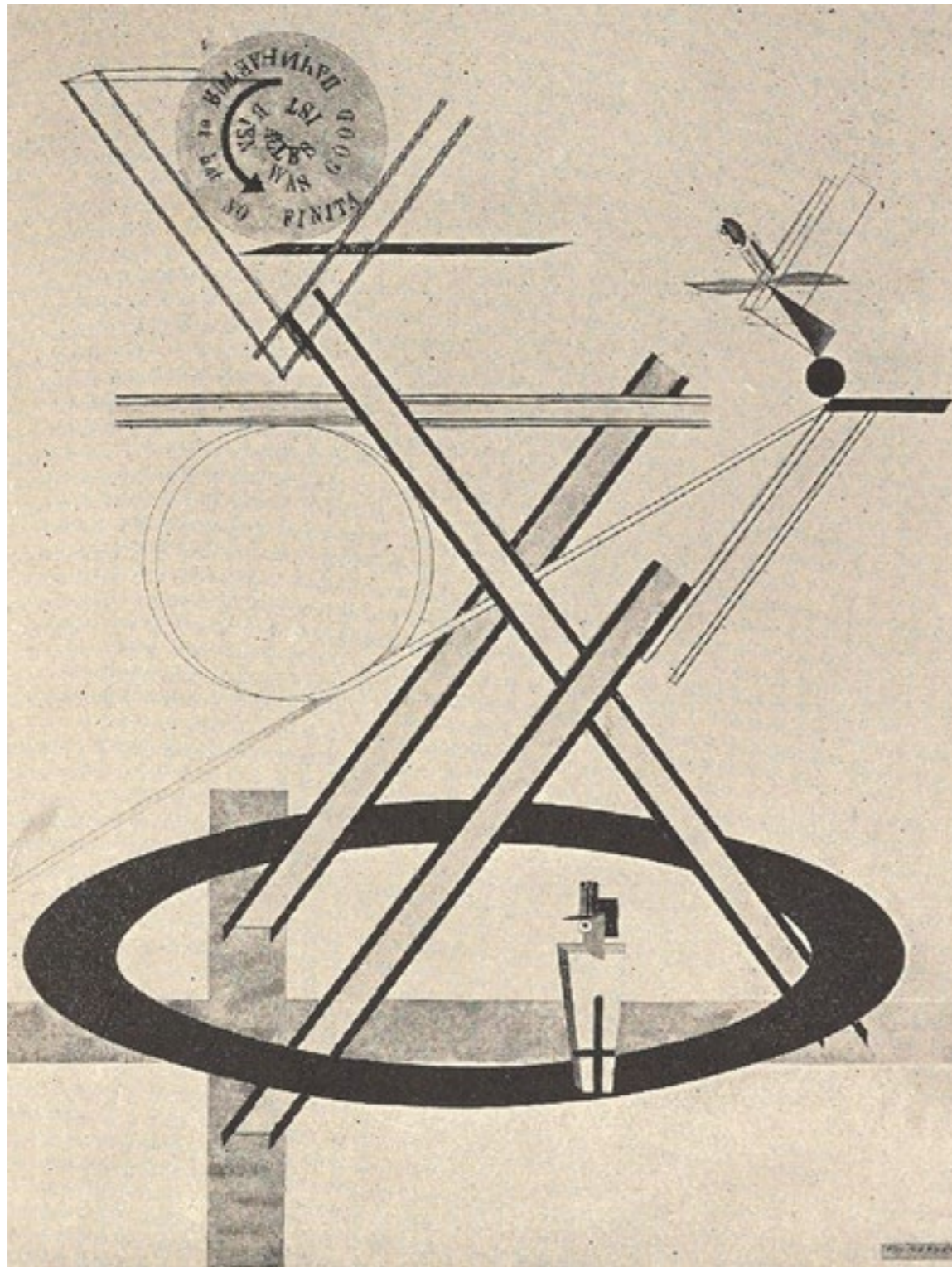


Iterazione 2



Iterazione 3





Varianti

*Nelle plastiche di questo tempo,
il volume conchiuso fa posto a uno spazio costruito solo
mediante fili di ferro, bastoni, superfici rette e curve.
Appaiono volumi trasparenti.*

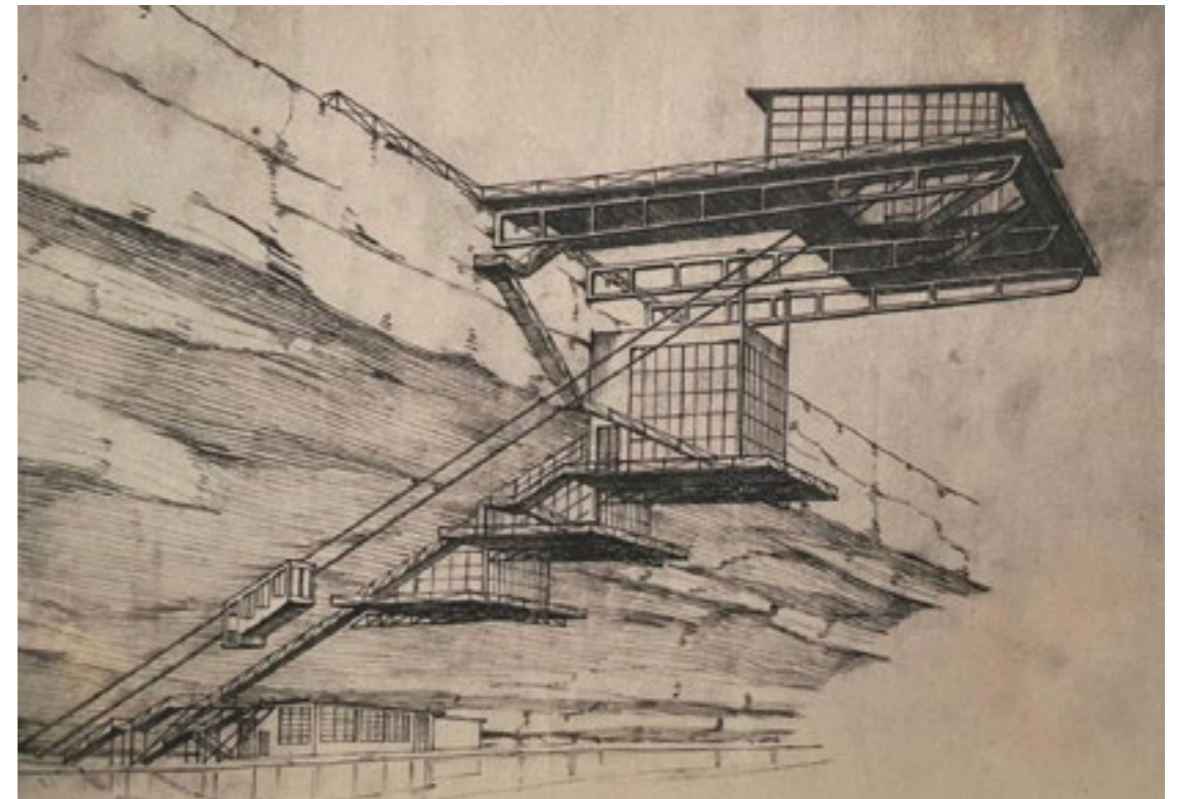
*Si ha coscienza:
che il sole ruota nel cosmo,
che le ombre mutano continuamente,
che l'uomo si muove – quindi cambia il punto di vista, la visuale.
Che l'impressione di un'opera è come un film.
Una successione di molte istantanee.*

M. STAM, *La concezione architettonica di Lisickij*, 1966.

Sequenzialità e trasformabilità

All'interno del contesto ideativo del *Wolkenbügel*, le strade di Lisickij e dei protagonisti del gruppo ABC si intrecciano in diverse occasioni, delineando un ricca cornice di collaborazioni, scambi e reciproche influenze. Se, da un lato, Roth contribuisce alla progettazione del *Wolkenbügel* e ne varia significativamente l'assetto strutturale, dall'altro, Stam elabora il progetto di una variante del WB1 – di cui realizza unicamente due prospettive – che si inserisce in continuità con l'approccio dialettico di *progetto* e *contro-progetto* promosso dalla rivista. Nel crocevia tra questi poli – Oriente e Occidente, avanguardia e moderno, costruttivismo e funzionalismo – Lisickij sviluppa una seconda serie di grattacieli per Mosca – WB2 – come accenna in una nota a margine del testo pubblicato su *Izvestija ASNOVA*: «la prossima serie (WB2) sarà una costruzione completamente diversa». ¹⁹⁶ Questo dato, ancora una volta, contribuisce a restituire l'immagine di un progetto itinerante che non soltanto valica i confini geografici della Russia, ma si articola nello spazio urbano tramite la sequenzialità del processo ideativo, tra iterazioni e varianti. Il progetto del *Wolkenbügel* si trasforma, si ridisegna, si rinnova e, di volta in volta, assume configurazioni inedite che testimoniano l'adozione di un processo compositivo continuativo che ammette una pluralità di interpretazioni, traducibile nella sequenza delle varianti al progetto.

Lazar' Lisickij, *Studio per Frammento dello spettacolo elettromeccanico*, 1923. Estratto da *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Katalog, Programm, Almanach* (Kiesler, 1924). La struttura del dispositivo scenico mostra delle analogie formali con la struttura della seconda serie di *Wolkenbügel*.

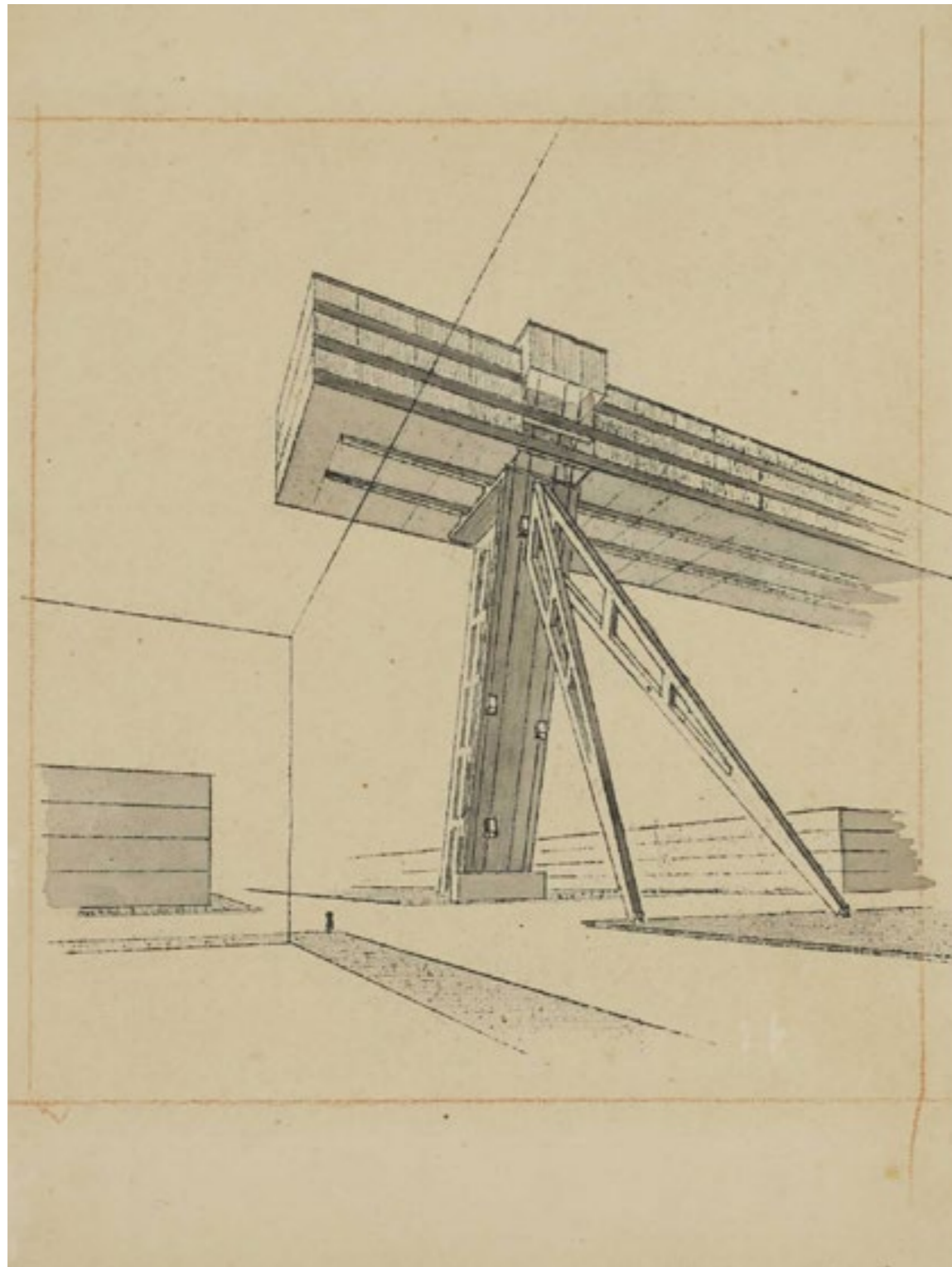


WB1: la variante di Stam

Tra il 1924 e il 1925 «con la serrata collaborazione alla rivista *ABC*, Lisickij viene in contatto con il vasto panorama del funzionalismo mitteleuropeo, con le più moderne tecniche e metodologie di costruzione ed infine con i richiami statunitensi in fatto di grattacieli». ¹⁹⁷ La tendenza a «rielaborare progetti altrui, tipica di *ABC*, giustifica lo spirito critico con cui Stam rielabora lo stesso grattacielo di Lisickij. ¹⁹⁸ La variante dell'architetto olandese presenta unicamente due schizzi prospettici, di cui non sono pervenute relazioni dell'autore in merito. L'unica osservazione documentata di Stam precisa: «la futura generazione veramente avrebbe costruito nuove città – nuove case – nuovi edifici – [Lisickij] era posseduto dall'entusiasmo di partecipare alla nascita di un nuovo linguaggio formale – il suo progetto di grattacielo è un bozzetto ardito, era così sicuro e convinto, e con una serie di simili edifici per uffici desiderava dare forma e misura al mare di case di Mosca». ¹⁹⁹ I disegni della variante di Stam sono costruiti su punti di vista analoghi alle prospettive di Lisickij – lungo il *bul'var* e la prospettiva centrale verso il Cremlino. Questo dato si evince anche dalla

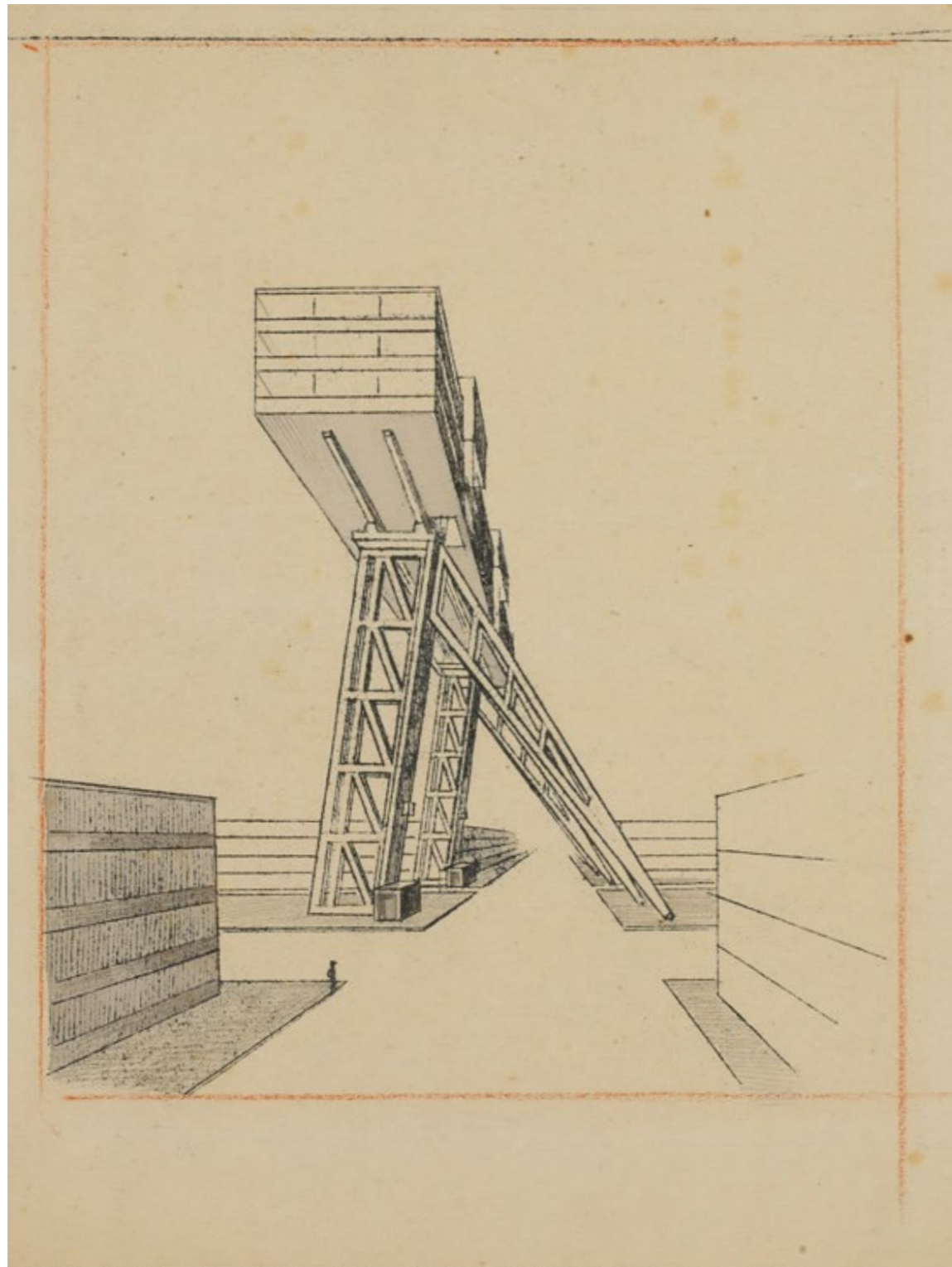
Mart Stam (attribuito), *Ridisegno del progetto per un molo e ristorante su una scogliera a picco sul mare*, 1925 ca. Il progetto originale viene realizzato nel 1922 da uno studente del VChUTEMAS, nell'ambito del corso base *spazio* di Ladovskij. Lisickij pubblica il progetto su *ABC* n. 1:3/4, 1925, accanto al saggio *Architektur Russlands*.

nella pagina a fianco
Ilse Bing, *Fotomontaggio dei progetti di Mart Stam degli anni Venti*, 1930, gelatina ai sali d'argento/carta, 49,9x40 cm, CCA.



disposizione urbana, dalla sezione delle strade e dalla rappresentazione del contesto che, come nei disegni di Lisickij, presenta edifici di quattro piani. Di conseguenza, le ricostruzioni grafiche del lavoro di ricerca presentano la sistemazione planimetrica che ne deriva e, in raffronto al WB1, ne considerano l'eventuale disposizione seriale. La variante di Stam conserva la struttura del volume orizzontale sospeso di Lisickij, con la differenza che riduce i due corpi – *freccia* e *L* – a uno. Questo singolo volume è interamente attraversato da un grande vuoto per consentire il passaggio dei vani ascensore, che si configurano come un sistema di funicolari di collegamento con quattro cavi per ciascun sostegno. Come nelle iterazioni progettuali di Lisickij, i sostegni verticali sono gli elementi soggetti alla maggiore variazione formale. Infatti, anche in questo caso, Stam adotta un processo di riduzione: i sostegni verticali da tre diventano due e alterano sostanzialmente la propria configurazione. Stam inclina i sostegni e rastrema la struttura, la scarifica, conservando solo gli elementi necessari che, tramite un'operazione di raddoppio, vengono sostenuti da due travi a cavalletto. Le travi a cavalletto sono inclinate a loro volta e convergono in prossimità del volume orizzontale, mentre divergono in corrispondenza del suolo. Tramite la variante del WB1, Stam stabilisce un preciso riferimento alla struttura – costruttiva e compositiva – del progetto per la *Tribuna Lenin*, pubblicato su *ABC* nel primo numero della seconda serie del 1926.²⁰⁰ La rivista *ABC* suggerisce un'ulteriore reciprocità tra progetti, in particolare, il doppio numero della prima serie, edito nel 1925, pubblica un saggio di Lisickij sull'architettura sovietica che mostra due progetti dei primi anni Venti: il *Monumento alla III^a Internazionale* di Tatlin (1920) e il progetto di uno studente del laboratorio di Ladovskij al VChUTEMAS per un *Molo e ristorante su una scogliera a picco sul mare* (1922).²⁰¹ La rivista delinea un interesse condiviso da Lisickij e Stam per le composizioni incentrate sulla diagonale, un aspetto confermato ulteriormente dal progetto per la tribuna. Le superfici inclinate degli elementi di sostegno della variante richiamano le superfici inclinate con i cavi della teleferica del progetto del VChUTEMAS sulla scogliera. Rispetto al WB1, la variante di Stam modifica gli accessi, i quali avvengono tramite due piccoli volumi ai piedi dell'edificio, in aderenza ai sostegni inclinati. Tali elementi richiamano la seconda serie di grattacieli, che presenta una configurazione degli accessi analoga. Questo dato suggerisce un ulteriore livello di correlazione tra la variante di Stam e il WB2.²⁰² Coerentemente alla filosofia di *ABC*, la proposta di Stam si configura come *contro-progetto*, evidenziando un ulteriore passaggio del progetto alla dimensione tecnica. Tra critica e interpretazione, la variante di Stam si pone in continuità al – mutevole – processo progettuale del *Wolkenbügel*.

nella pagina a fianco
 Mart Stam, *Variante del Wolkenbügel*,
 1925 ca. acquerello e matite colorate/
 stampa diazoica, 24,3x20,5 cm, DAM.
 Prospettiva [lungo il *bul'var*].



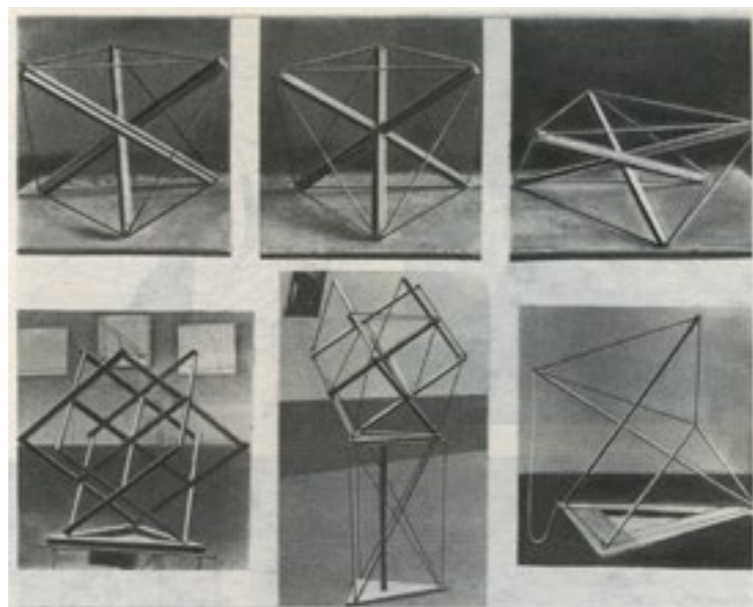
WB2: la seconda serie di grattacieli di Lisickij

Nel saggio pubblicato su *Izvestija ASNOVA*, Lisickij sostiene che l'articolazione del *Wolkenbügel* è soltanto uno dei possibili – e, potenzialmente, infiniti – assetti formali: «nella configurazione dell'edificio, ho considerato la struttura soltanto come uno degli elementi primari per ottenere la funzionalità necessaria [...] secondo la medesima logica [...] avrei potuto scegliere una diversa struttura». ²⁰³ In coda al saggio, in una nota a margine del testo, Lisickij annuncia la seconda serie, mai pubblicata, di *Wolkenbügel* – WB2. ²⁰⁴ La lettura del progetto della seconda serie di grattacieli, di cui non sono pervenute ulteriori tracce scritte dell'autore, risulta difficoltosa. Questo è dovuto, da un lato, al numero esiguo di disegni – due prospetti, una planimetria schematica e un piccolo schizzo – peraltro rinvenuti soltanto in anni recenti, dall'altro, alla notevole complessità formale del progetto. Tuttavia, un recente studio – *Counterfactual Modeling in Historical Reconstruction: El Lissitzky's Horizontal Skyscraper WB2* (Johnson, Dixit, Boyer, Melville, 2022) ²⁰⁵ – in strada la ricerca, fornendo gli strumenti utili alla lettura del progetto e restituendone un modello tridimensionale.

Se, da un lato, il WB1 indaga il precario equilibrio fra le tensioni orizzontali e verticali, dall'altro, il WB2 sovverte questa logica e si confronta con l'equilibrio – ancor più precario – delle tensioni diagonali. Questo aspetto richiama il progetto dello stesso Lisickij per la *Tribuna Lenin* e i progetti di Tatlin e Stam. ²⁰⁶ La complessità formale del WB2 evidenzia altrettanta complessità nella sua restituzione grafica. La struttura presenta due elementi orizzontali a Y che, allo stesso tempo, intersecano e poggiano su tre elementi di sostegno inclinati. Gli elementi di sostegno inclinati si articolano secondo il principio della rotazione. Il progetto del WB2 evidenzia l'attitudine di Lisickij all'iterazione progettuale per continua variazione formale. Infatti, da un lato, la seconda serie mantiene il numero di sostegni del WB1, trasformandone la logica compositiva, dall'altro, lavora sulla diagonale, come la proposta di Stam, ma con una differente interpretazione. Inoltre, il WB2 sottolinea l'attitudine dell'autore alla rielaborazione: il progetto presenta diversi elementi riconducibili ad altre opere di diversi ambiti artistici e non. Alcuni esempi: la complessa struttura inclinata del WB2 richiama due opere, da un lato, le *Costruzioni spaziali* di Ioganson – che indagano l'equilibrio di strutture a fil di ferro – esposte alla seconda mostra primaverile del gruppo OBMOChU nel 1921, dall'altro, l'interpretazione formale dello stesso Lisickij per lo spettacolo della *Vittoria sul Sole*, pubblicata nella seconda cartella di litografie per la Kestner-Gesellschaft nel 1923 ²⁰⁷ e nel catalogo dell'*Esposizione Internazionale delle Nuove*

nella pagina a fianco
Mart Stam, *Variante del Wolkenbügel*,
1925 ca. acquerello e matite colorate/
stampa diazoica, 23,7x20,5 cm, DAM.
Prospettiva [verso il Cremlino].

Karl Ioganson, *Costruzioni spaziali*, 1920-21. Fotografia delle costruzioni esposte alla mostra della Società dei Giovani Artisti (OBMOChU) del maggio 1921.



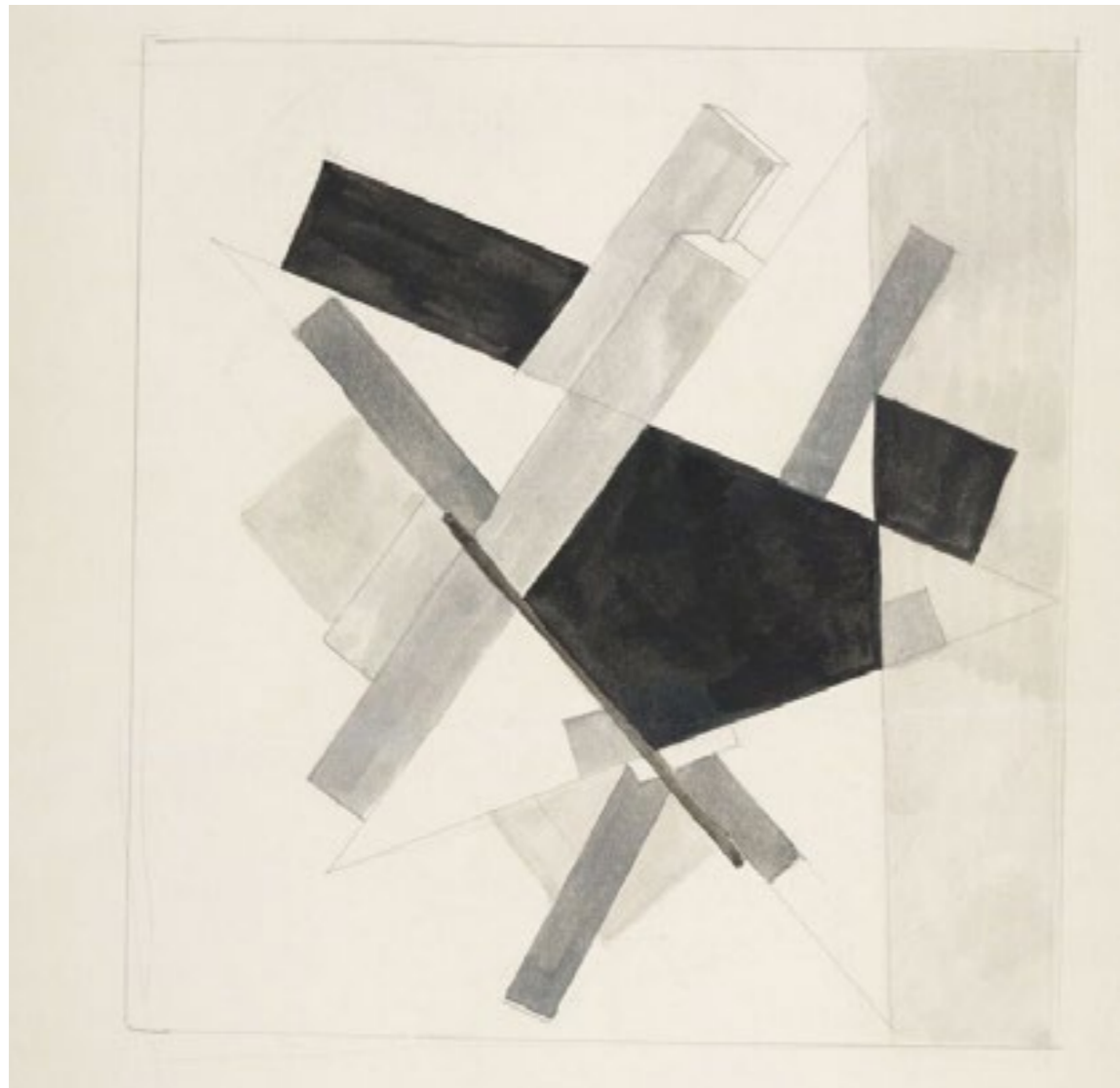
Tecniche di Teatro;²⁰⁸ gli elementi orizzontali a *Y* del WB2 richiamano due ulteriori progetti: il *Proun 88* – o *Proun nero* – del 1923 con relativi studi e la proposta presentata da Lisickij e Ladovskij al concorso per la progettazione di edifici residenziali per gli operai della Gostekstil'trest con abitazioni per famiglie e lavoratori a Ivanovo-Voznesensk del 1926 – pubblicata sul catalogo *MAO. Konkursy 1923-1926*.²⁰⁹ La sommatoria di tali esempi evidenzia, ancora una volta, la precisa attitudine di Lisickij al rinnovamento, alla rielaborazione, all'interpretazione di elementi formali dei diversi ambiti artistici in configurazioni inedite, come esplicita Lisickij stesso nel frontespizio della seconda cartella Kestner, che introduce il lavoro su *Vittoria sul Sole*: «Qui, come in tutti i miei lavori, l'obiettivo non è la riforma di ciò che già esiste, ma di dar luogo a un'altra entità».²¹⁰ La prima criticità nella lettura del WB2 è l'interpretazione dei disegni: Lisickij adotta il tradizionale metodo di restituzione grafica delle proiezioni ortogonali per rappresentare lo sviluppo della struttura. L'assenza di una vista tridimensionale – assonometrica o prospettica – complica la lettura del progetto, in particolare, della planimetria schematica – che a prima vista appare poco chiara – e dei prospetti – che non restituiscono adeguatamente la profondità data dall'inclinazione degli elementi.²¹¹ Lo studio di Johnson identifica gli strumenti per interpretare la planimetria del WB2: in primo luogo, il disegno restituisce lo sviluppo verticale degli elementi di sostegno inclinati, in secondo luogo, le lettere *O* e *U*, disposte lungo due file nella parte alta e bassa della planimetria, indicano le direzioni di sviluppo degli elementi inclinati. Le due lettere corrispondono



alle abbreviazioni tedesche di *oben* – sopra – e *unten* – sotto.²¹² In questo modo, è possibile ricondurre il progetto al relativo sviluppo tridimensionale razionale, la cui costruzione origina a partire da un triangolo inscritto in un cerchio, il quale descrive gli assi di sviluppo degli elementi diagonali, nonché i punti di partenza, di intersezione e di arrivo degli elementi. Analogamente ai progetti coevi di Šuchov e Ioganson – che sperimentano strutture complesse e il principio di tensegrità – il progetto del WB2 si presenta come una variazione delle strutture iperboloidi, le cui diagonali ruotano intorno all'asse verticale.²¹³ Oltre ai differenti esiti formali, una divergenza sostanziale tra WB1 e WB2 si riscontra nella sperimentazione di un sistema percettivo agli antipodi, il quale peraltro risulta difficilmente raffrontabile data l'assenza di contesto urbano nei disegni della seconda serie. Nel WB1 Lisickij delinea quattro punti di osservazione, che corrispondono ai prospetti principali dell'edificio, quindi a precise direzioni – *verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il bul'var, nella direzione opposta* – al contrario, nel WB2 Lisickij individua soltanto due punti di osservazione, quindi due eventuali direzioni, date dalla geometria intrinseca della struttura che si organizza intorno alla figura del triangolo. Lisickij è un autore orientato alla rappresentazione selettiva delle opere: privilegia insiemi ristretti di disegni, purché siano in grado di restituire articolazione complessiva e principi fondativi delle opere. I disegni dei prospetti del WB2 confermano tale approccio, infatti, Lisickij realizza unicamente due prospetti della struttura – i *disegni fondamentali* – coerentemente con la figura che articola l'intero progetto: il triangolo.²¹⁴ Questo



Catalogo della mostra, a cura di Kiesler, *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* del 1924. da sinistra a destra Prima e quarta di copertina del catalogo; Estratto della pagina dedicata alla reinterpretazione di Lisickij, del 1923, della *Vittoria sul Sole* con lo Studio per Frammento dello spettacolo elettromeccanico e il *Becchino*.



Lazar' Lisickij, *Proun*, 1922, grafite e china/carta, 30x22,8 cm, GTG.

aspetto, unitamente alla mancanza di indicazioni dell'autore, comporta un'ulteriore difficoltà nell'eventuale posizionamento urbano del WB2, i cui prospetti possono collocarsi sia in modo tale da risultare paralleli all'anello dei *bul'var*, sia alle strade radiali. La rappresentazione di Lisickij dei prospetti evidenzia un'ampia tensione tra la vista ortogonale e l'espressività delle superfici inclinate. Questa tensione riflette la natura trasformativa del progetto ed evidenzia il ruolo della forma come elemento primario, il cui problema di rappresentazione – e percezione – trova riscontro negli esercizi didattici del VChUTEMAS che condividono l'interesse circa gli aspetti spaziali e percettivi della forma, indagando i principi di peso e massa.²¹⁵



La seconda serie di Lisickij si pone in dialogo critico con la variante di Stam e la serie originale di *Wolkenbügel*. Nel primo caso, il richiamo alla composizione incentrata sulla diagonale è evidente – un ulteriore rimando alla *Tribuna Lenin* dello stesso Lisickij. Inoltre, i volumi di accesso posti ai piedi degli edifici di entrambe le proposte – seconda serie e variante di Stam – si configurano in modo analogo. Nel secondo caso, dal WB1 e dal WB2 – seppur con modalità differenti – si evince l'impossibilità di cogliere la spazialità delle due proposte senza osservarle nella loro totalità e da più punti di vista. Questo tipo di articolazione spaziale insiste sull'idea di movimento urbano e richiama il principio di simultaneità visiva adottato nel *ProunenRaum*.²¹⁶

Lazar' Lisickij, *Proun 84 [Proun nero]*, 1923, china e collage/carta, 45,3x45,5 cm, GTG. Il *proun* è una variante del *Proun H 333*, esposto alla personale di Dresda del 1925.

nelle pagine seguenti
Il testo del concorso e il progetto presentato da Ladovskij e Lisickij (2° premio traccia n. V) per una casa collettiva per l'insediamento di una fabbrica tessile a Ivanovo-Voznesensk. Estratti da *MAO. Konkursy 1923-1926* (Šervinskij, 1927).

КОНКУРС на составление проектов ЖИЛЫХ ДОМОВ ДЛЯ РАБОЧИХ и СЛУЖАЩИХ ГОСТЕКСТИЛЬТРЕСТА

с квартирами для семейных и одиноких рабочих и служащих
в г. Иваново-Вознесенске.

ИЗ ПРОГРАММЫ КОНКУРСА.

Основные положения.

Основной задачей конкурса является создание архитектурно-обрабатываемого, удобного и экономичного здания в наиболее простых конструктивных построениях с максимальным удлинением и упрощением работ при возведении здания в натуре и выгодностью в эксплуатации.

1. При расположении зданий на участке надлежит предусмотреть посадку декоративных зеленых насаждений между фасадами здания, при чем, со стороны улиц эти насаждения должны занимать полосу не уже 6 мт.

2. Проекты должны предусматривать три очереди застройки, при чем каждая из них должна иметь законченный вид.

3. Устройство небольших по сравнению с высотой здания замкнутых дворов не допускается.

4. Основной материал капитальных стен здания—красный строительный кирпич, оштукатурка фасадов допускается; для крыши материалом должен быть террофарангит и черепица, для перегородок — соломит, дерево и бетон; междуплоскостные перекрытия — деревянными балками.

5. Отопление всех зданий — центральное водное нижнего

давления с вытяжной вентиляцией и чистью, для общественных помещений, приточной. На кухнях предусмотреть плиты.

6. Количество этажей из кирпича — три, четвертый — из дерева (использовать скат крыши) при обязательном устройстве негорючих лестничных клеток.

7. При лестнице с индивидуальными квартирами должны быть просторные тамбуры или свободные сени и второй выход в противопожарную сторону.

8. В зданиях обрешотой расстановки между лестничными клетками не должно превышать 50 мт.

9. Во всех зданиях должен быть предусмотрен подвальный этаж высотой не менее 2,15 мт. для центрального отопления, кладовых и топлива.

10. Все квартиры должны быть проектированы с одним выходом на лестницу.

11. Системная поверхность для полах комнат не менее $\frac{1}{4}$ площади пола; примененно балконов и террас желательно.

12. При проектировании отверстий и проемов иметь надду стандартными оконных переплетов и дверных полотнищ.

УСЛОВИЯ ПО КАЖДОМУ УЧАСТКУ.

Участок № I-й.

Участок застраивается на 60% зданиями предельно экономичными под индивидуальные квартиры, остальная часть участка, как более зеленая, выравнивается и обрабатывается зелеными насаждениями.

Квартиры должны быть с передней, кухнями, вантер-клозетами и кладовыми в количестве около 120, из них около 12; квартир с 2 комнаты на 4 человека и столько же с 3 комнаты на 5 человек, из расчета 0,18 кв. м. на человека.

Участок № II-й.

Участок застраивается на 100% индивидуальными квартирами с 3 комнатами на 5 человек, в общем около 100 квартир (из расчета 0,18 кв. м. на человека).

Участок № III-й.

Участок застраивается на 60% индивидуальными квартирами с передней, кухнями, кладовыми и общими помещениями для ванны и вантер-клозета в количестве около 111, из них около 65; квартир по 3 комнаты на 5 человек и около 50 квартир по

на общественных помещений предусмотреть в 1 этаже:

а) читальню около 100 кв. м.

б) детской сад (он же клуб) около 150 кв. м.

Высота всех ячеек помещений 2,8; м., общественных — по п. а) и б) — 3,15 м.

В подвальных помещениях, кроме прибора центрального отопления, кладовых и топлива должна быть предусмотрена крыльца с гладкой и сушкой.

При квартирах должны быть передняя, кухня, кладовая и общее помещение для ванны и вантер-клозета.

Высота ячеек помещений 2,8; кв. м.

3 комнаты на 5 человек, из расчета 0,18 кв. м. на человека. Высота помещений — 2,8; — 3,00 кв. м.

Квартиры желательно проектировать так, чтобы возможно было использовать их как 2 квартиры с общей кухней и проч.

Участок № IV-й.

Участок застраивается на 50% отдельными зданиями под общедоступные и под квартиры приблизительно поровну.

Общедоступные для одиноких рабочих на расчете 11,20 кв. м. на человека при общих уборных, умывальниках и ваннах, рассчитанных на общее количество комнат в здании по-прежнему на общественных помещений предусмотрены:

а) чайную, столовую (без кухни) около 115 кв. м.

б) буфет при столовой с кубовой около 11 кв. м.

в) читальни зал около 90 кв. м.

г) небольшой вестибюль.

Высота помещений: ячеек — 2,8; м., общих — 3,5; м.

Примечание. Пропускную способность наружных выходов, коридоров и лестниц определять по нормам для общественных зданий.

Квартиры с 2 или 3 комнаты в равном количестве с передней, уборной и кладовой при каждой квартире и общими ваннами, расположенными по-отдельно, по возможности, при каждой лестнице. Нормы: 2 комнаты на 4 человека и 3 комнаты на 5 человек, считая по 0,18 кв. м. на человека. Высота помещений 2,8; кв. метр.

Участок № V-й.

Участок застраивается на 60% четырьмя корпусами, из них два общедоступные для одиноких и два для квартир.

Требования для общедоступных те же, что и для участка № IV-й.

Требования для квартир те же, что для участка № III-й, при чем 50% квартир с 2 комнаты на 4 человека, 50% с 3 комнаты на 5 человек и 20% с 4 комнаты на 7 человек на расчете 0,18 кв. м. на человека.

СОВЕТ ЖЮРИ.

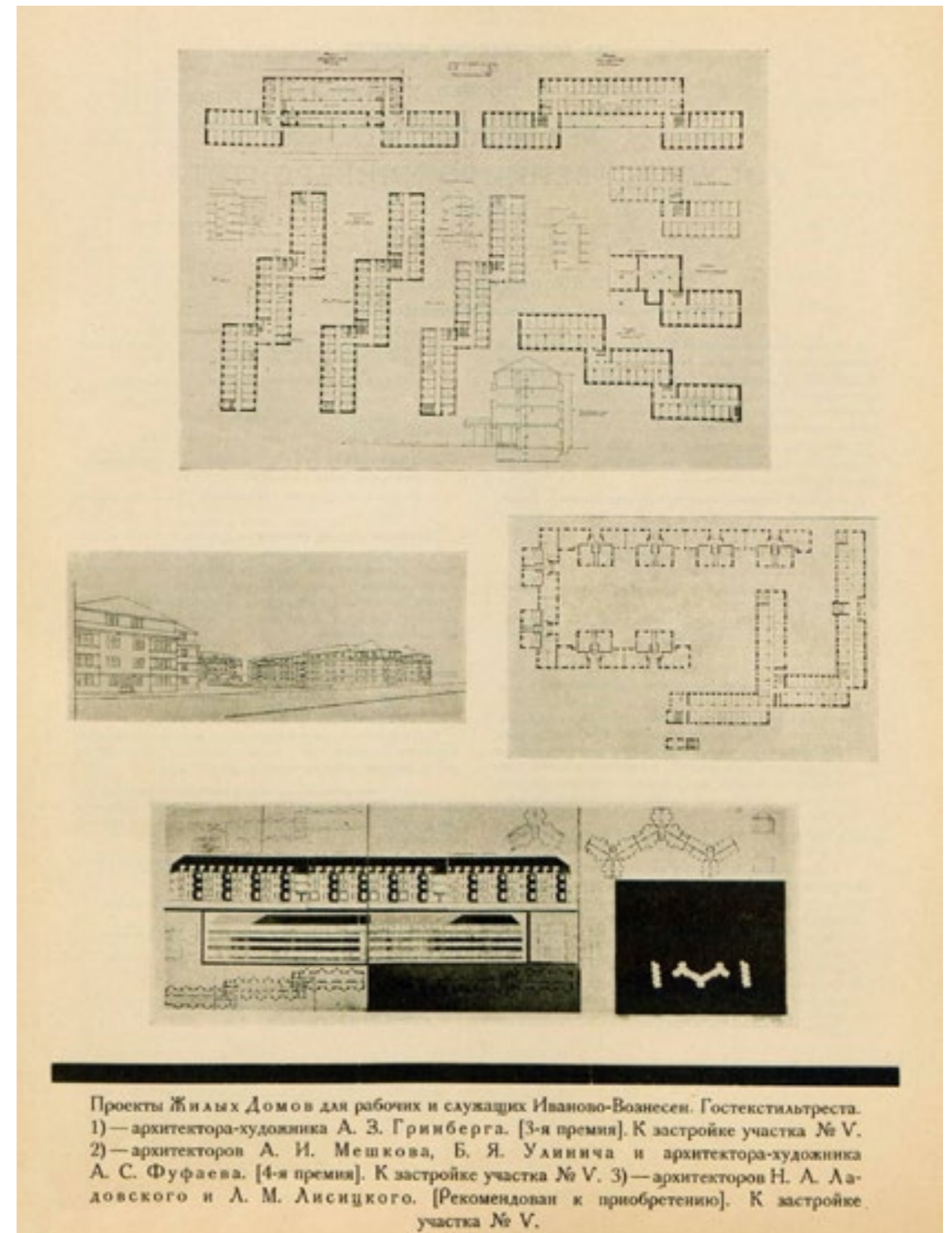
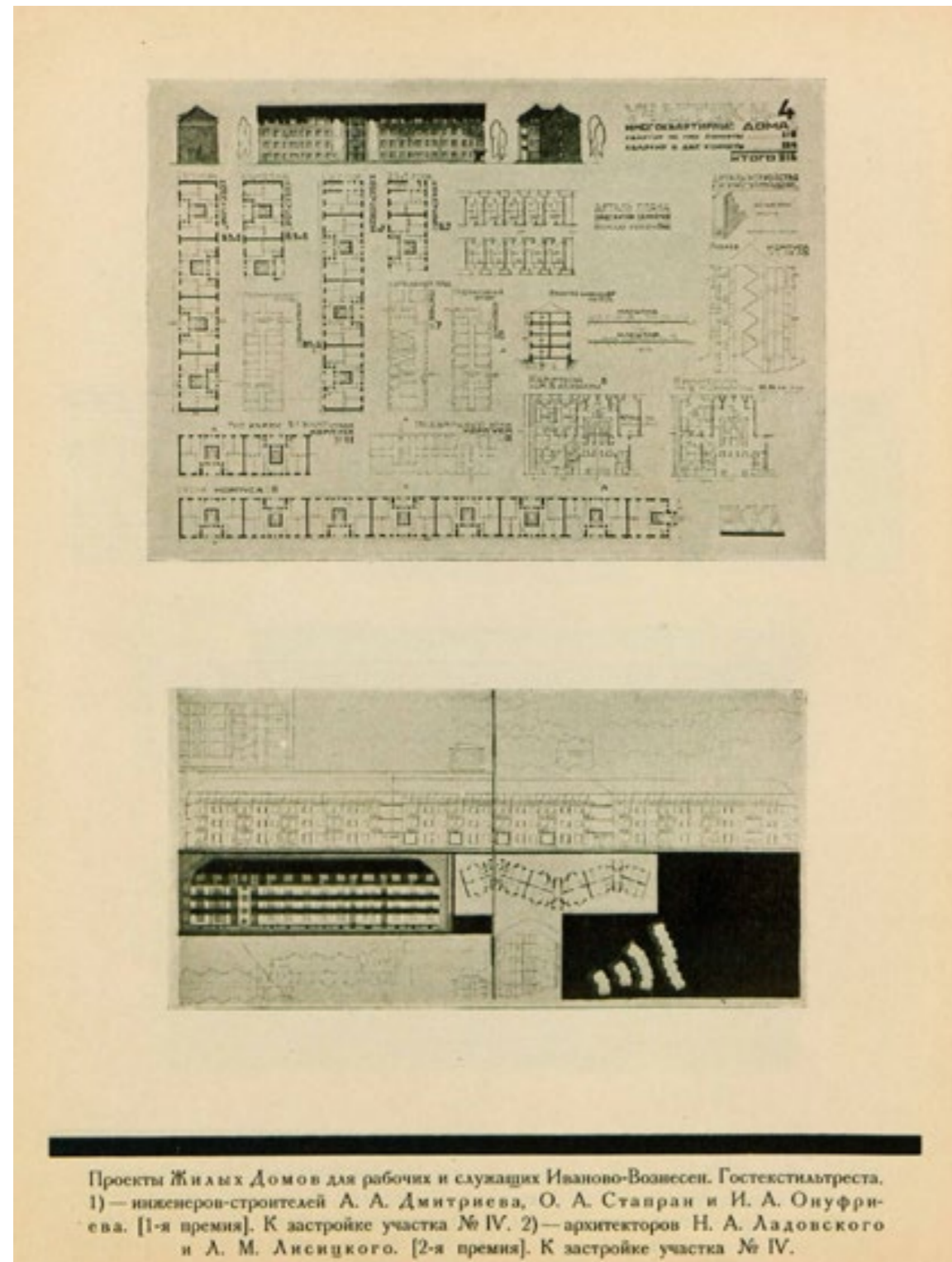
Представители Московского Архитект. О-ва:

1. Венкин, А. А., архитектор.
2. Марковников, Н. В., архитектор-художник.
3. Машков, И. П., архитектор.
4. Рыльков, И. В., архитектор-художник.
5. Раков, Д. В., архитектор-художник.
6. Представитель Ленинградских Архитектурных Обществ.

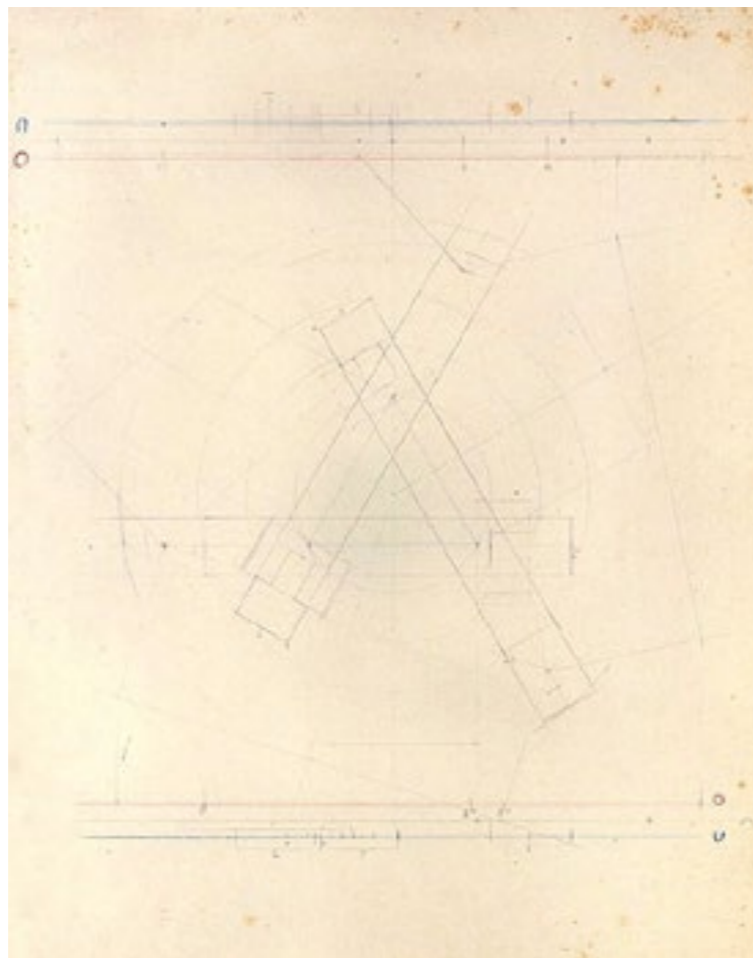
Представители „Текстильтреста“:

1. Ток, Николай.
2. Кудрин, инженер.
3. Стыборский, архитектор-художник.

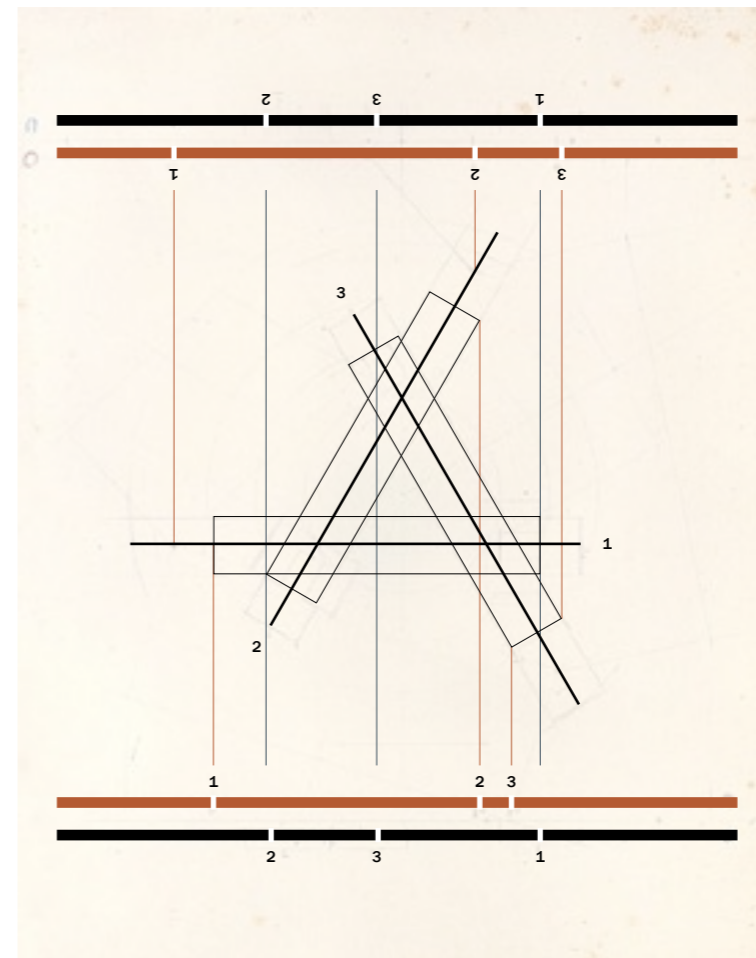
Секретарь конкурса—Раков, Д. В.



Lazar' Lisickij, *WB2*, 1923-26 ca.
grafite e matite colorate/carta,
50x40,2 cm, MLK. Planimetria di
studio.



Il principio originario di Lisickij di intendere il *proun* come una «stazione di transito dalla pittura all'architettura»²¹⁷ trova riscontro concreto nei progetti architettonici che presentano elementi compositivi derivanti dai *proun* stessi. Infatti, analogamente al WB1, alcuni elementi formali dei *proun* ricorrono nel progetto del WB2. Alcuni esempi: gli elementi inclinati di un *proun* del 1922²¹⁸ delineano la struttura del WB2 e del dispositivo scenico per la *Vittoria sul Sole*;²¹⁹ la grande *Y* nera del *proun 84*²²⁰ si trasferisce nelle composizioni del WB2 e del progetto di casa comune per l'insediamento di una fabbrica tessile a Ivanovo-Voznesensk.²²¹ In assenza di una cronologia documentata, il processo progettuale del WB2 si manifesta attraverso una sequenza di elementi formali derivanti da altre opere. Questa lettura non lineare asseconda il ricorrente approccio di Lisickij alla composizione – e relativa reinterpretazione – di elementi formali già sperimentati in configurazioni inedite. A partire dalla forma a *Y* del *proun 84* (1923) come elemento



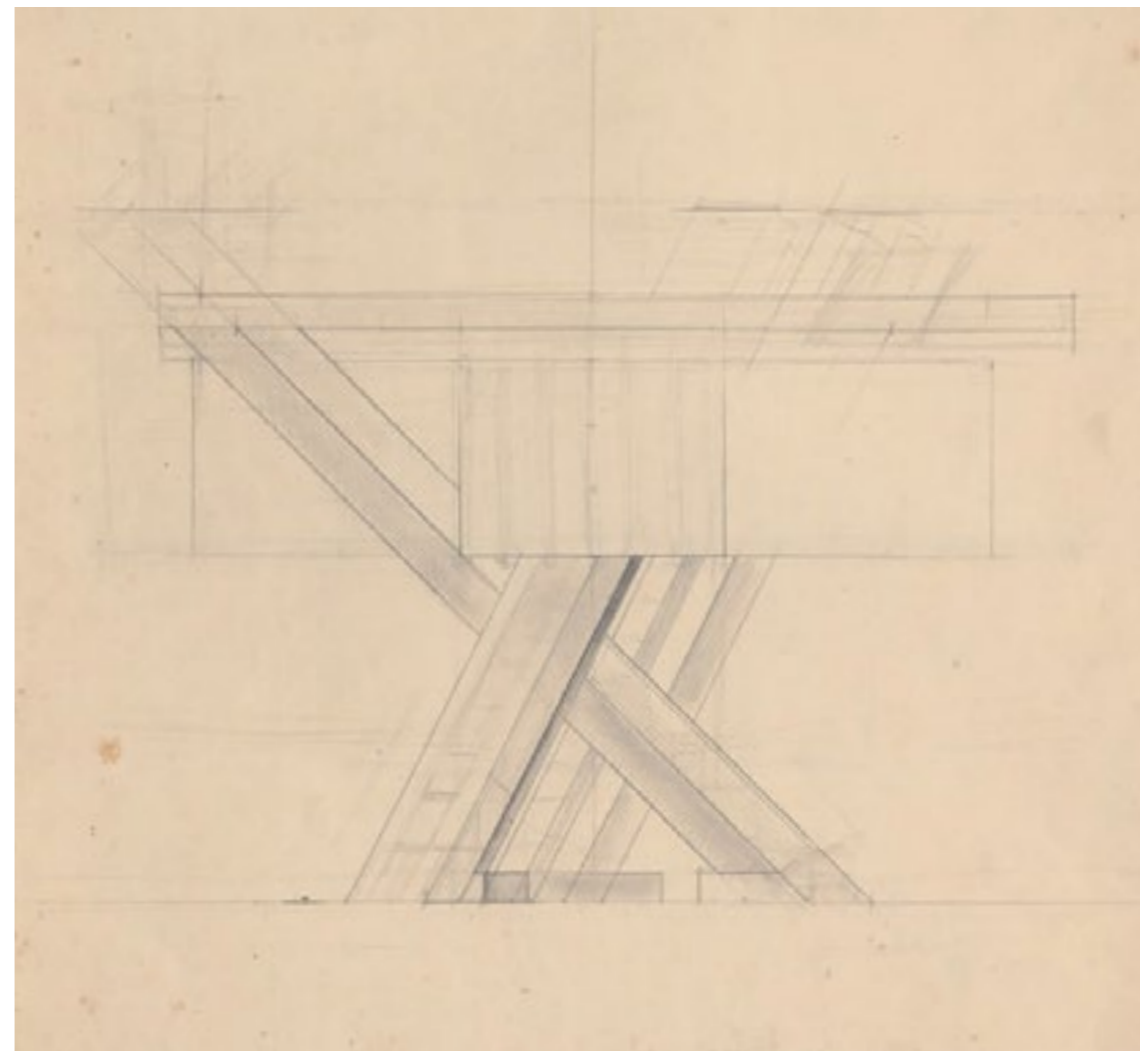
Sviluppo geometrico, eda. L'elaborato
ricalca la planimetria di Lisickij
per ricostruire l'articolazione
degli elementi inclinati del WB2:
ingombro e assialità. Come ipotizza
Johnson, le lettere O (*in rosso*) e
U (*in nero*) indicano le direzioni di
sviluppo delle torri, dal tedesco *oben*
– sopra – e *unten* – sotto.

generatore, il progetto del WB2 presenta una variazione dell'elemento diagonale della *Tribuna Lenin* (1924) che si traduce negli elementi di sostegno inclinati. La struttura principale del WB2 si definisce attraverso la rotazione degli elementi inclinati che, a loro volta, sostengono il grande volume tripartito a *Y*, la cui proiezione si evince dallo schema planimetrico. L'elemento tripartito, dato da tre quadrati, si corona con ulteriore elemento a *Y* che presenta una variazione delle proporzioni – l'elemento superiore risulta più aggettante, i lati della *Y* sono meno estesi e il volume presenta una lieve rotazione. In tale prospettiva, è possibile ricondurre la seconda serie di Lisickij ad una variazione del *Monumento alla III^a Internazionale* di Tatlin: entrambe le serie di *Wolkenbügel* si pongono in dialogo con il progetto del 1920, ma il WB2 ne inverte la logica compositiva. Se, da un lato, Tatlin rappresenta un crescendo di volumi che si rastremano progressivamente, al contrario, Lisickij sposta e concentra tutto il peso della composizione verso l'alto.²²²

Lazar' Lisickij, *WB2*, 1923-26 ca.
grafite/carta, SMH. Schizzo [dettaglio
a margine del prospetto di studio].



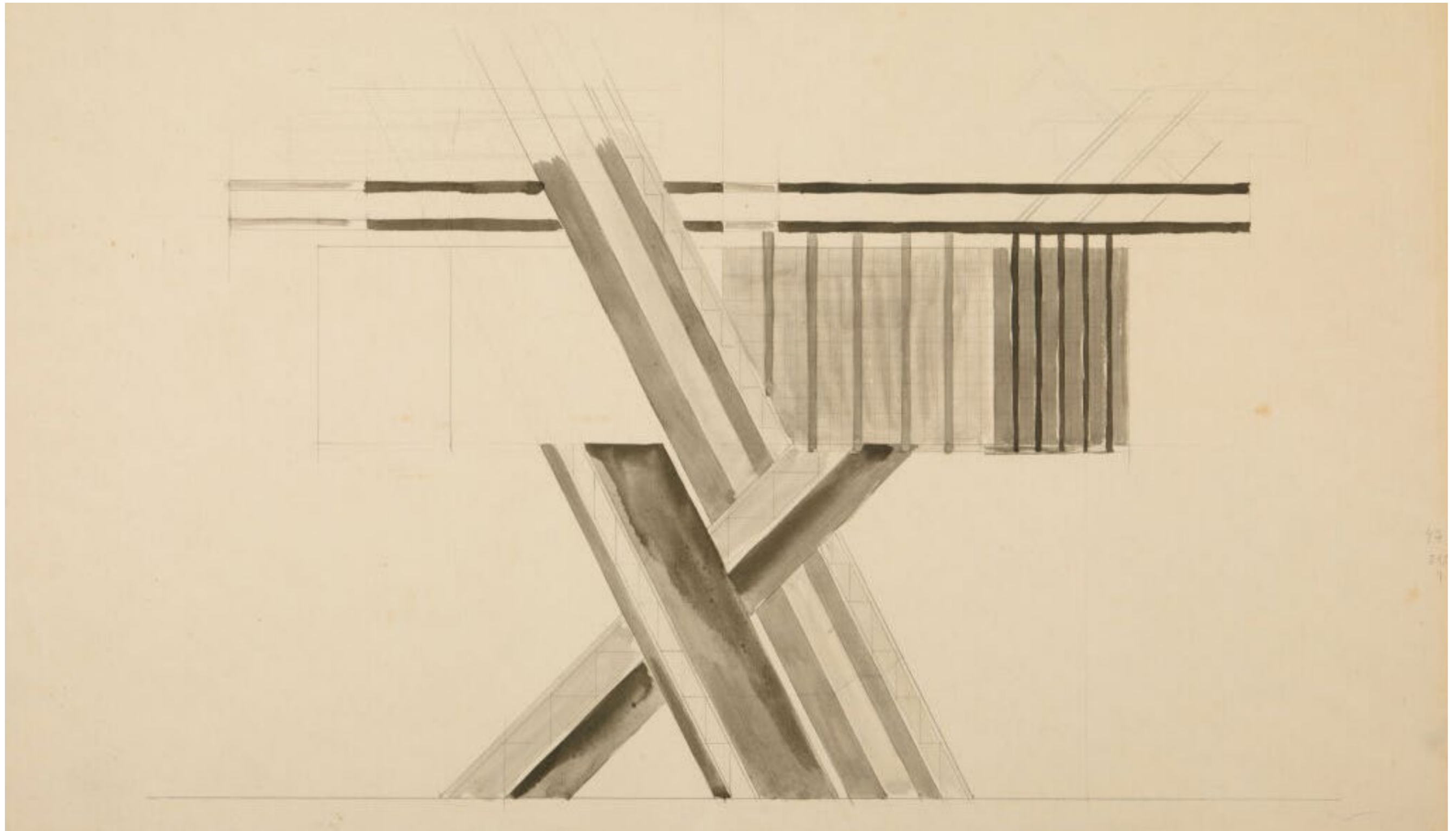
Il confronto diretto tra WB1 e WB2 risulta di complessa interpretazione: da un lato, il progetto del WB1 si colloca sopra un'intersezione stradale strategica e presenta dettagli specifici sul rapporto di serialità e reciprocità con lo spazio urbano di Mosca, dall'altro, i pochi disegni del WB2 non forniscono dettagli circa il rapporto con il contesto o l'eventuale ripetizione. Il WB1 è un progetto che si rivolge alla città, configurandosi come una porta d'ingresso, il riferimento alla tipologia storica dell'arco di trionfo è piuttosto evidente.²²³ La prima serie di grattacieli si inserisce nel coro di emergenze urbane – chiese, campanili e torri – legittimando la riappropriazione della città attraverso l'invenzione di rapporti spaziali e visivi inediti. Quando Lisickij rientra a Mosca – nel 1925 – il dibattito sulla funzione dei monumenti urbani, dei segni, verte proprio sul ruolo che questi devono assumere nei confronti dello spazio urbano – una tensione che, dal 1920 con il *Monumento alla III^a Internazionale*, influenza l'intero dibattito degli anni Venti circa il rapporto tra arte e tecnica, tra architettura e ingegneria.²²⁴ Il WB1 condensa i richiami, da un lato, alla memoria storica della città tramite la costruzione di un recinto permeabile di porte che ricorda gli ingressi della città medievale, dall'altro, all'architettura moderna tramite il posizionamento di un compartimento amministrativo razionale orientato ai nuovi sviluppi sociali.²²⁵ In tale prospettiva, è evidente la difficoltà interpretativa del confronto tra le due serie di grattacieli, dove un'ulteriore criticità è data dall'assenza di scala metrica nei disegni del WB2. Il lavoro di ricerca propone una ricostruzione grafica del progetto che assume dimensioni analoghe fra gli elementi inclinati del WB2 e gli elementi verticali del WB1. Di conseguenza, dalle operazioni ricostruttive emerge che, rispetto al WB1,

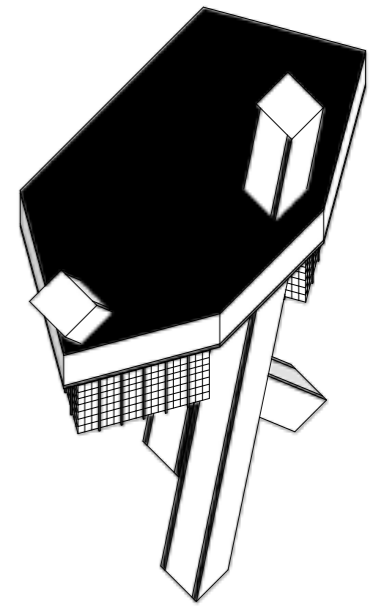
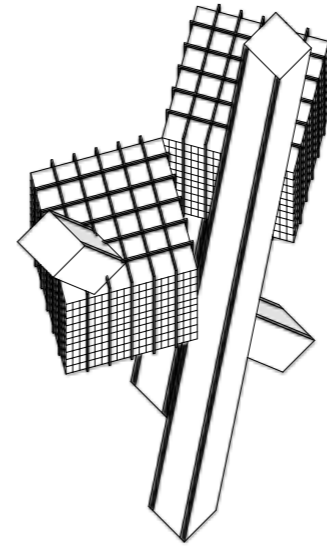
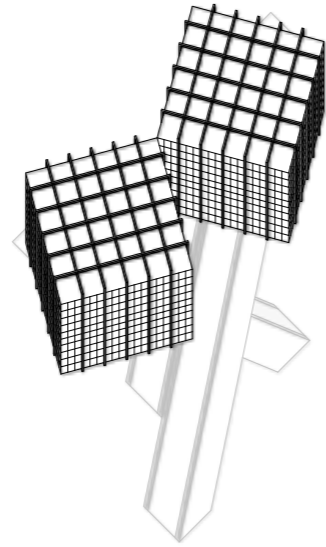
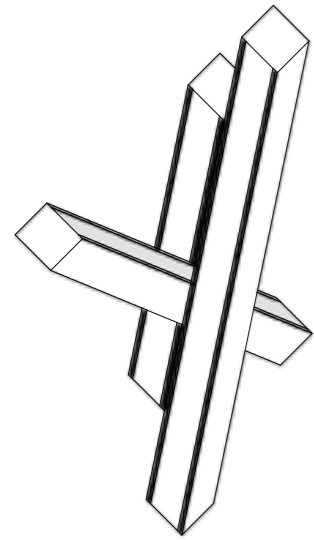
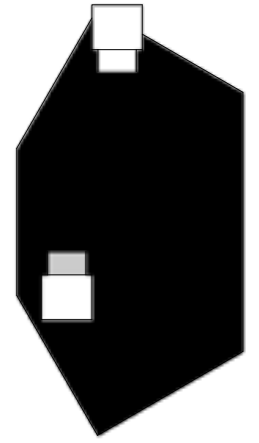
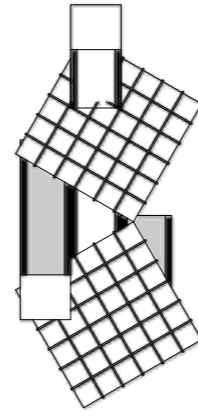
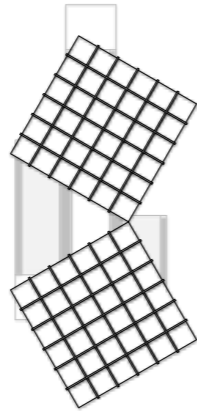
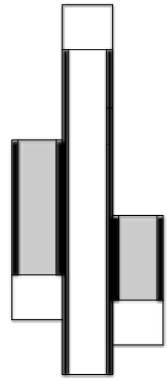


il WB2 presenta un'altezza maggiore e una superficie interna più ampia. La seconda serie moltiplica lo spazio dedicato agli uffici, aumentando la massa dell'intera struttura. A differenza del WB1, lo spazio disponibile risultante dalla sopraelevazione – per via dell'inclinazione degli elementi – difficilmente sembra consentire il passaggio del traffico veicolare o tramviario. Di conseguenza, l'articolazione del progetto suggerisce il posizionamento del WB2 nell'ambito di una piazza, di un viale o di un'intersezione stradale dalla sezione maggiore – l'anello dei *bul'var* si estende per una lunghezza di circa nove chilometri con una sezione stradale che varia dai cinquanta agli ottanta metri. La seconda serie di grattacieli conferma la trasformabilità del progetto del *Wolkenbügel* e restituisce un'immagine della città – ancora inesplorata – tra la variazione e l'interpretazione.

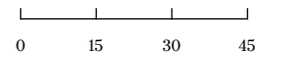
Lazar' Lisickij, *WB2*, 1923-26 ca.
grafite/carta, 50x39 cm, SMH.
Prospetto di studio.

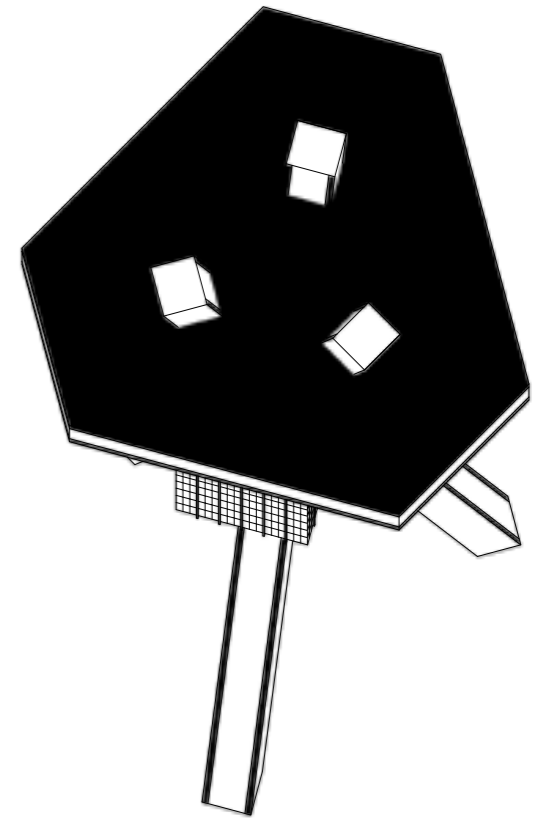
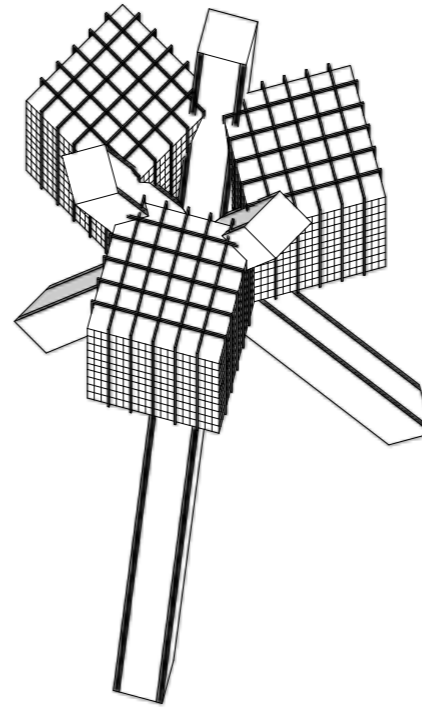
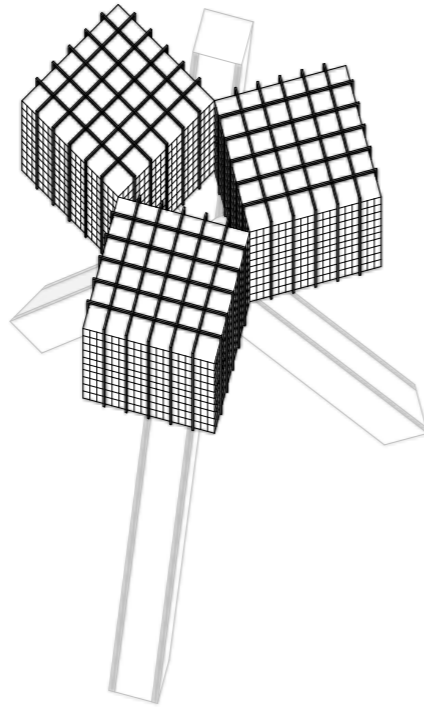
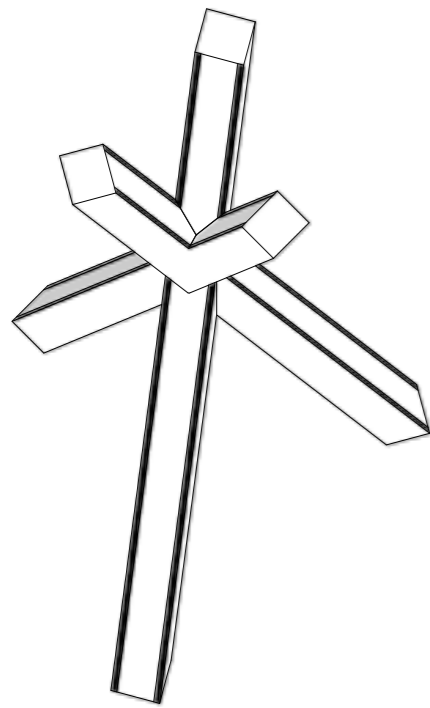
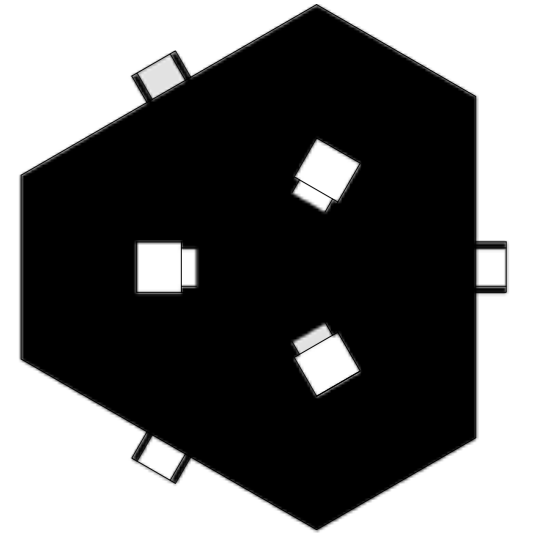
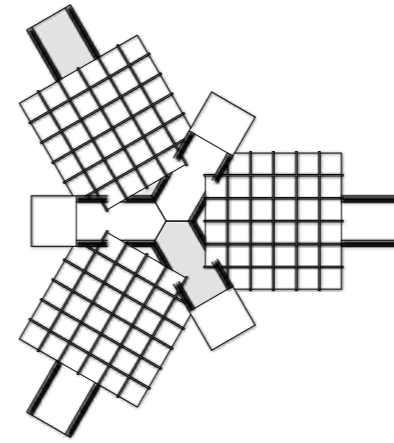
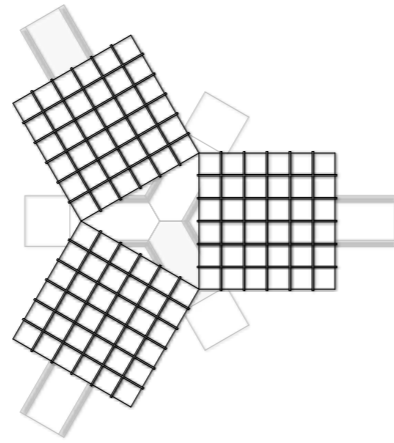
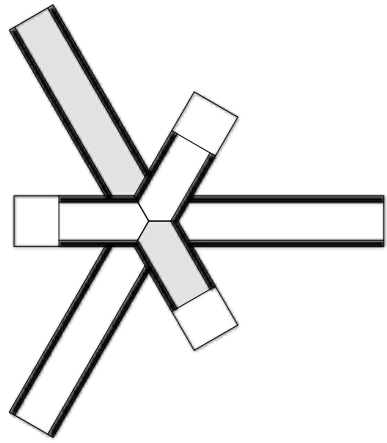
nelle pagine seguenti
Lazar' Lisickij, *WB2*, 1925 ca. grafite
e china/carta, 30,1x47 cm, GTG.
Prospetto.



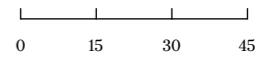


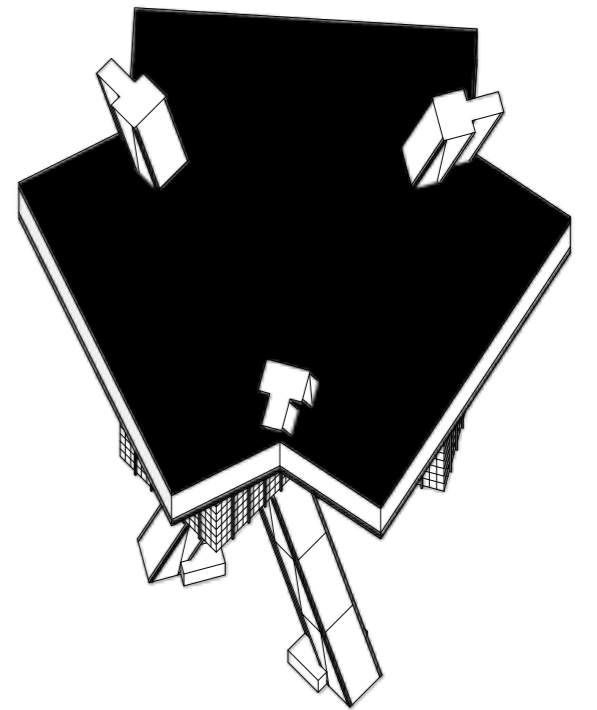
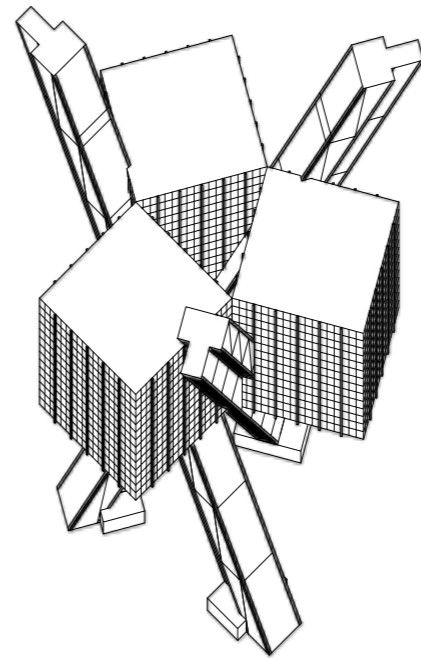
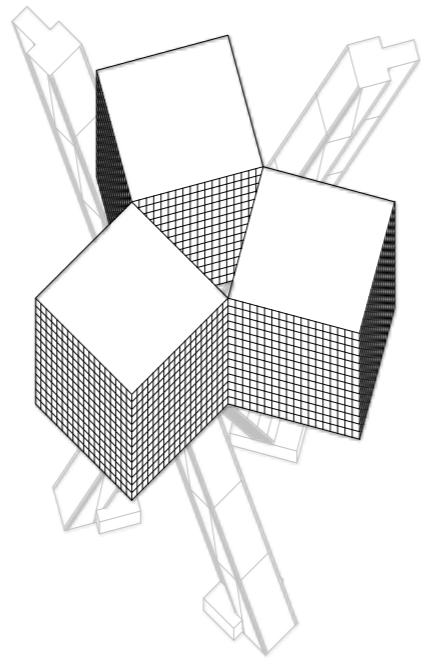
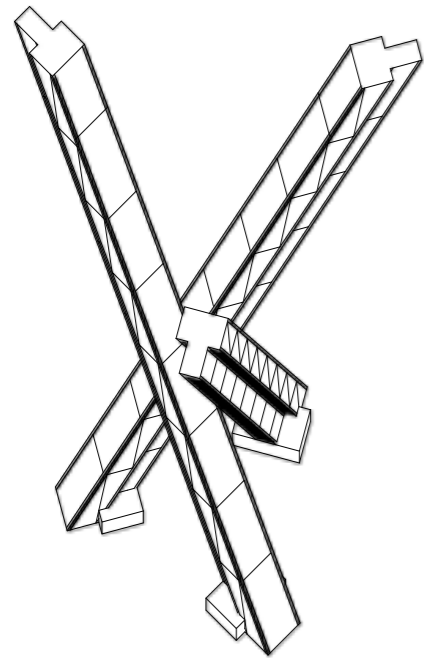
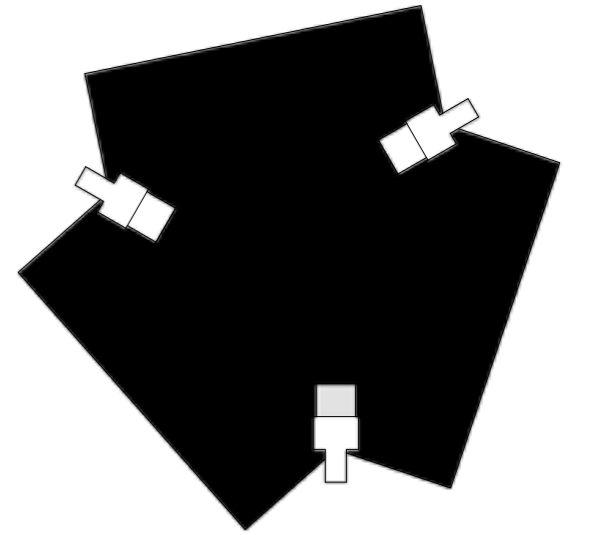
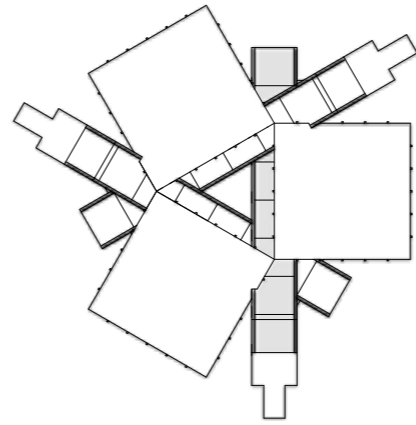
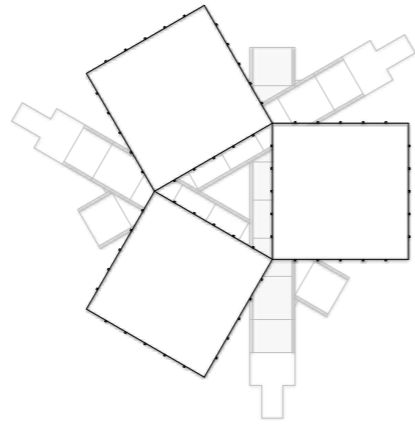
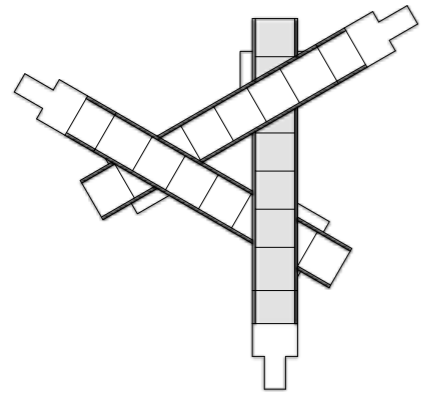
Processo ricostruttivo del WB2, dda.
Prime prove. Piante e assonometrie.



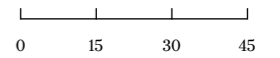


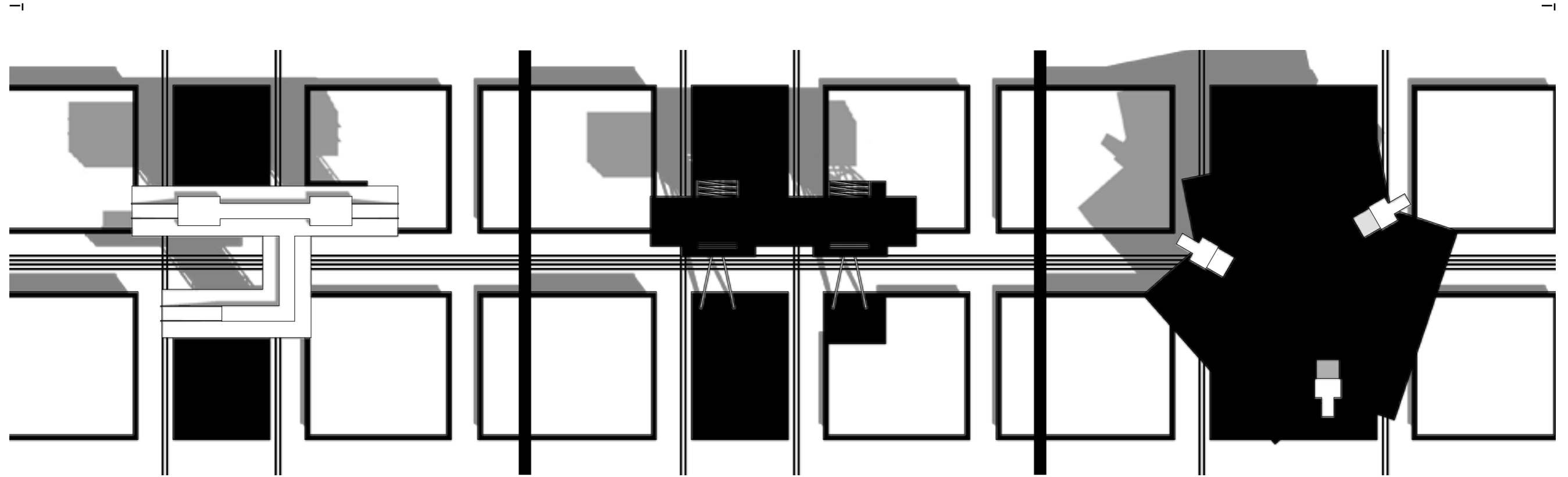
Processo ricostruttivo del WB2, dda.
Prime prove. Piante e assonometrie.





Processo ricostruttivo del WB2, dda.
Ipotesi finale. Piante e assonometrie.





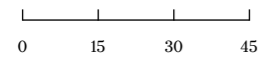
WB1

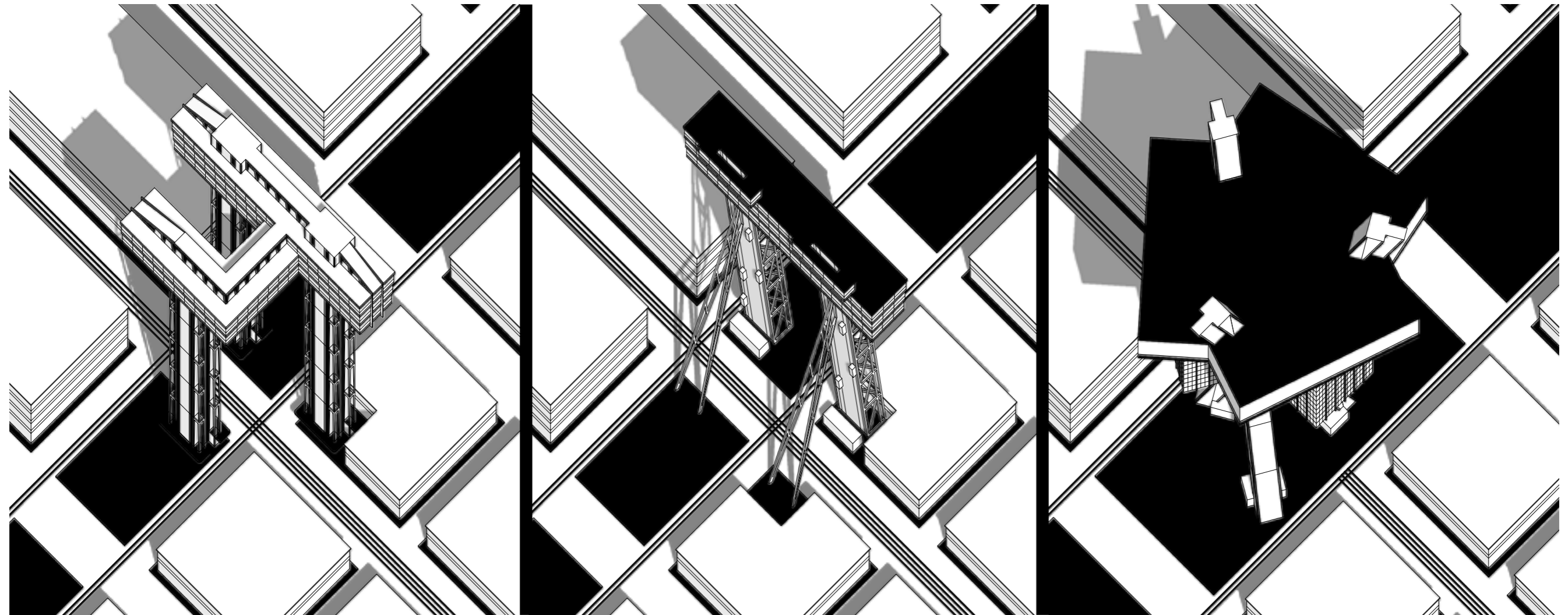
VS

WB2

Varianti a confronto, dda.
 Planimetrie urbane. Gli elaborati seguenti evidenziano l'articolazione urbana delle varianti. Il dispositivo di Stam si articola in modo analogo al WB1: con piccoli adattamenti al tessuto urbano, la variante di Stam consente di insistere sulle intersezioni stradali. Al contrario, il WB2 evidenzia l'esigenza di insistere su una piazza o su una strada dalla sezione maggiore, variando l'articolazione urbana originale.

WB1 – *Wolkenbügel* (LL)
 VS – Variante di Stam (MS)
 WB2 – Seconda serie di WB (LL)



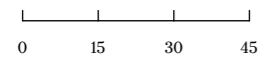


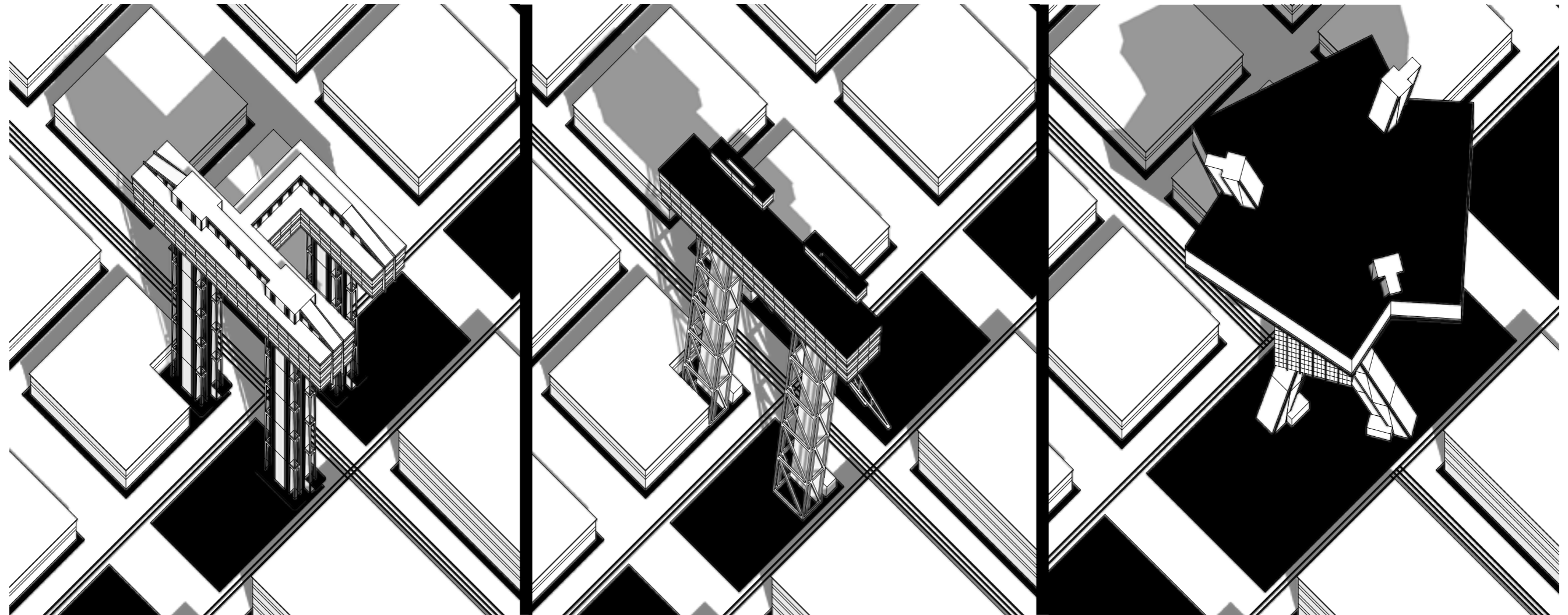
WB1

VS

WB2

Varianti a confronto, dda.
Assonometrie.



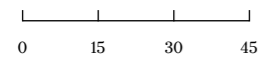


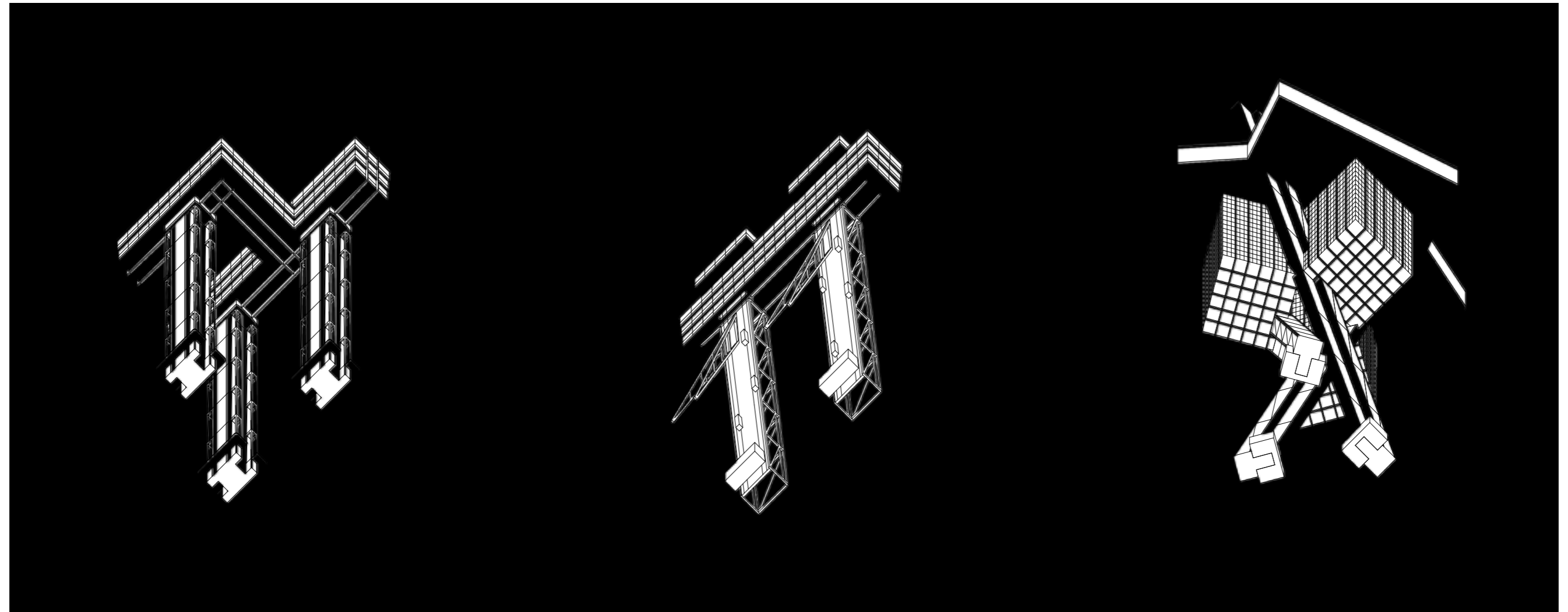
WB1

VS

WB2

Varianti a confronto, dda.
Assonometrie.



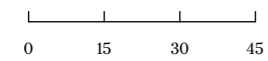


WB1

VS

WB2

Varianti a confronto, dda.
Assonometrie dal basso.



nelle pagine seguenti
Varianti a confronto, dda.
Prospetti.

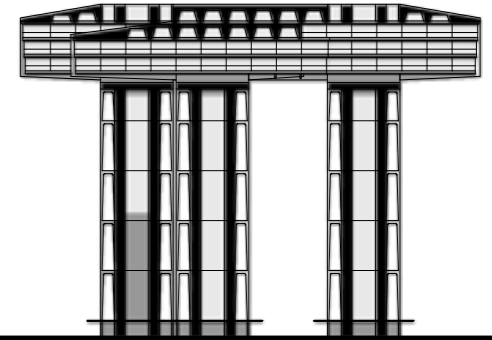
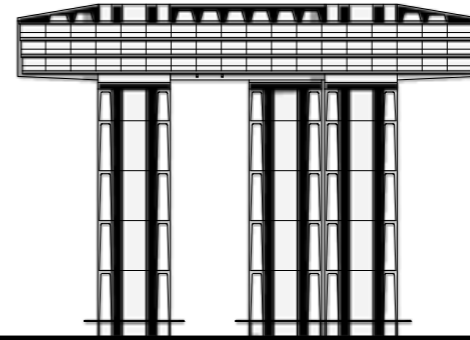
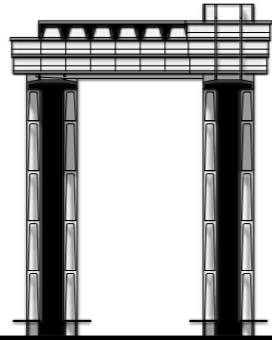
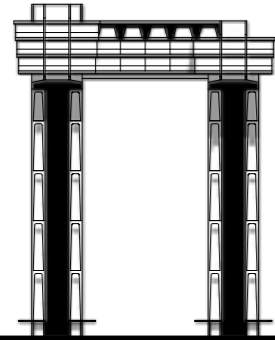
к Кремлю
[k Kremliju]
3. verso il Cremlino

от Кремля
[ot Kremlija]
4. dal Cremlino

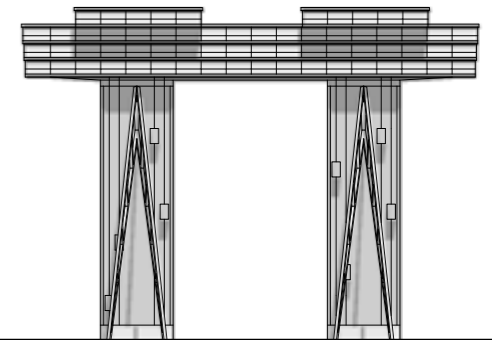
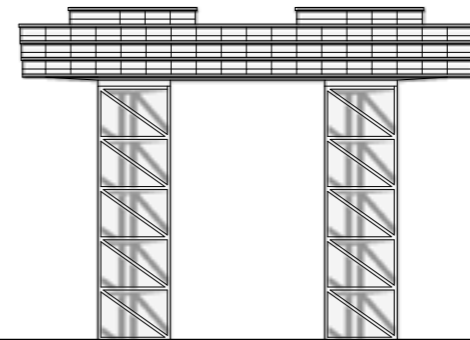
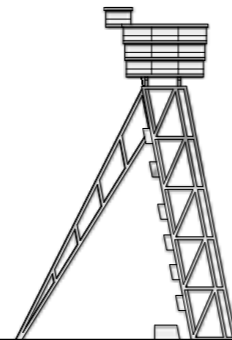
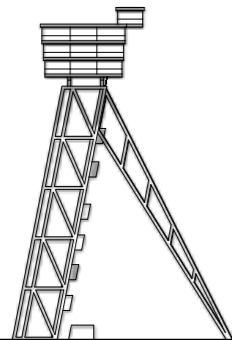
вдоль бульвара
[vdo' bul'vara]
5. lungo il bul'var

в обратную сторону
[v obratnuju storonu]
6. nella direzione opposta

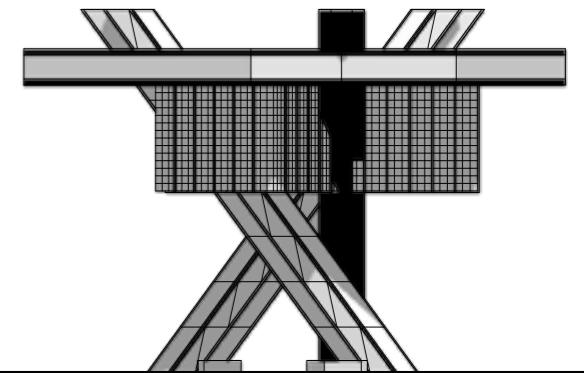
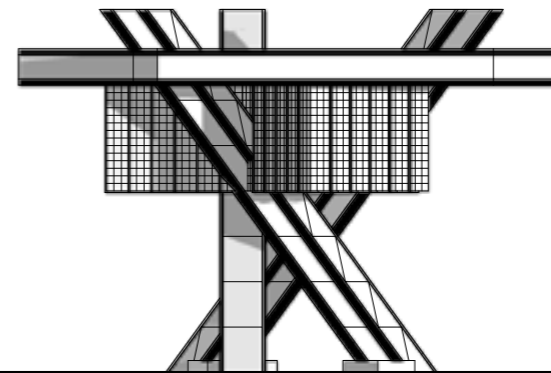
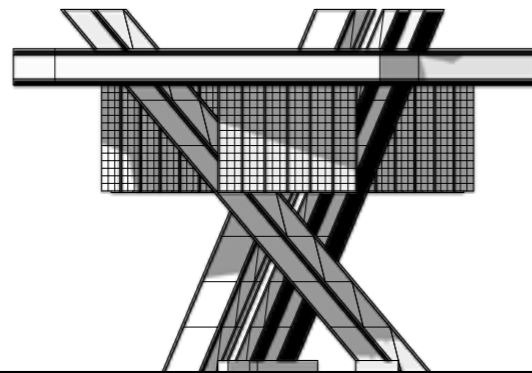
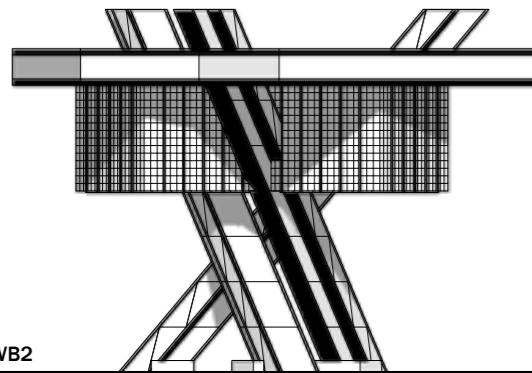
WB1



VS



WB2





сверху
[sverchu]
1. da sopra



снизу
[snizu]
2. da sotto



к Кремлю
[k Kremlju]
3. verso il Cremlino



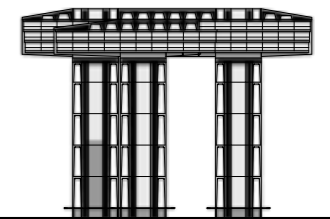
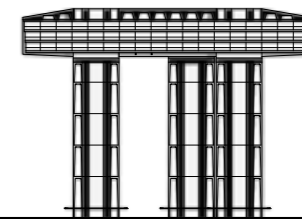
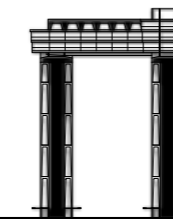
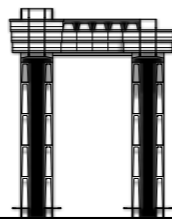
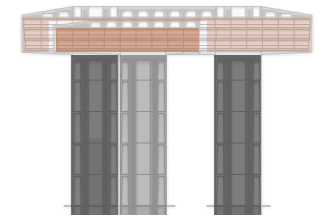
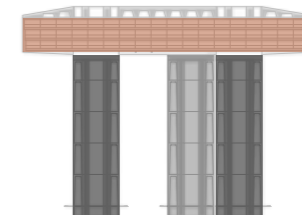
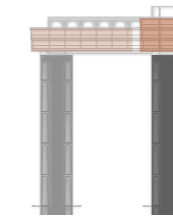
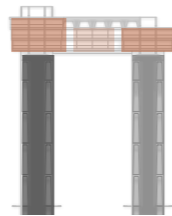
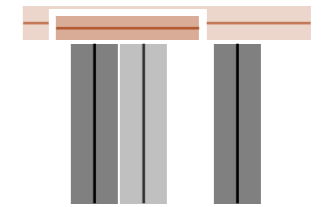
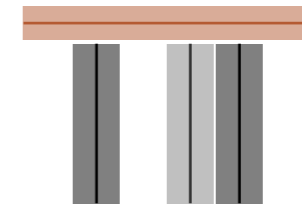
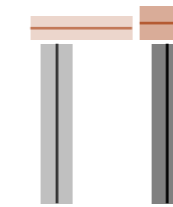
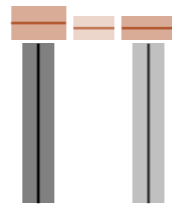
от Кремля
[ot Kremlja]
4. dal Cremlino



вдоль бульвара
[vdol' bul'vara]
5. lungo il bul'var

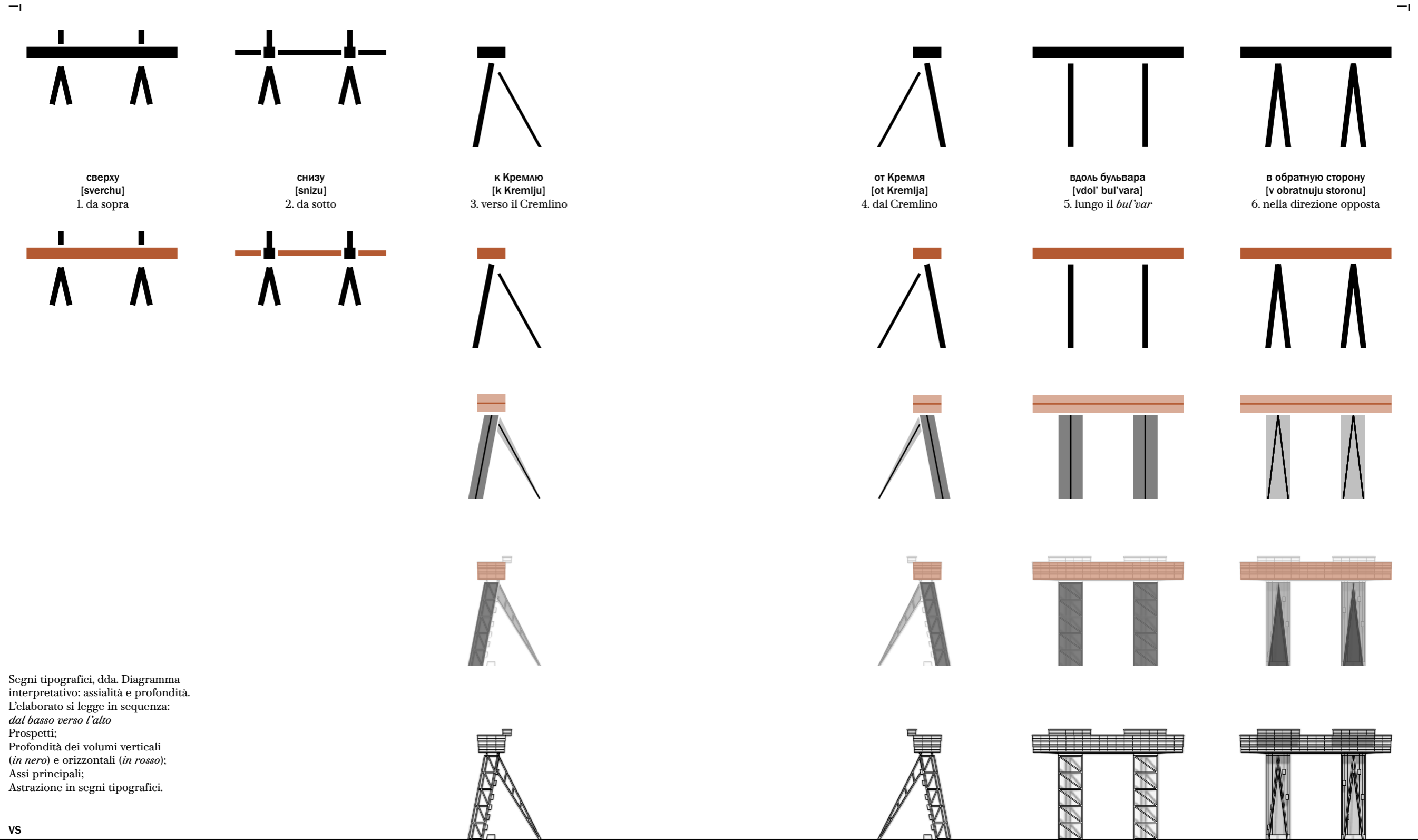


в обратную сторону
[v obratnuju storonu]
6. nella direzione opposta



Segni tipografici, dda. Diagramma interpretativo: assialità e profondità. L'elaborato si legge in sequenza: *dal basso verso l'alto* Prospetti; Profondità dei volumi verticali (*in nero*) e orizzontali (*in rosso*); Assi principali; Astrazione in segni tipografici.

WB1



сверху
[sverchu]
1. da sopra

снизу
[snizu]
2. da sotto

к Кремлю
[k Kremlju]
3. verso il Cremlino

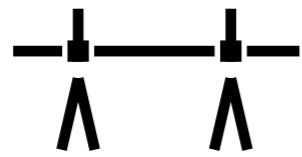
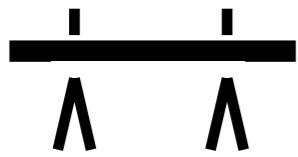
от Кремля
[ot Kremlja]
4. dal Cremlino

вдоль бульвара
[vdo' bul'vara]
5. lungo il *bul'var*

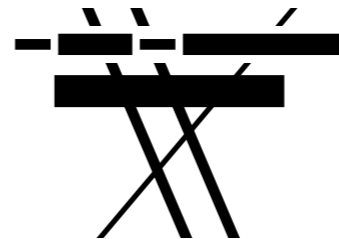
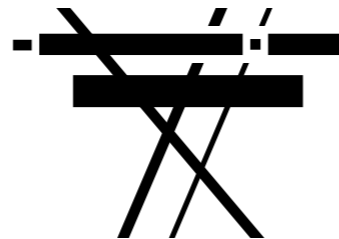
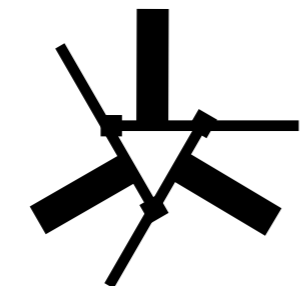
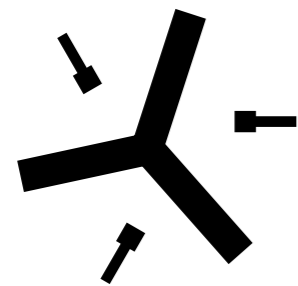
в обратную сторону
[v obratnuju storonu]
6. nella direzione opposta



WB1

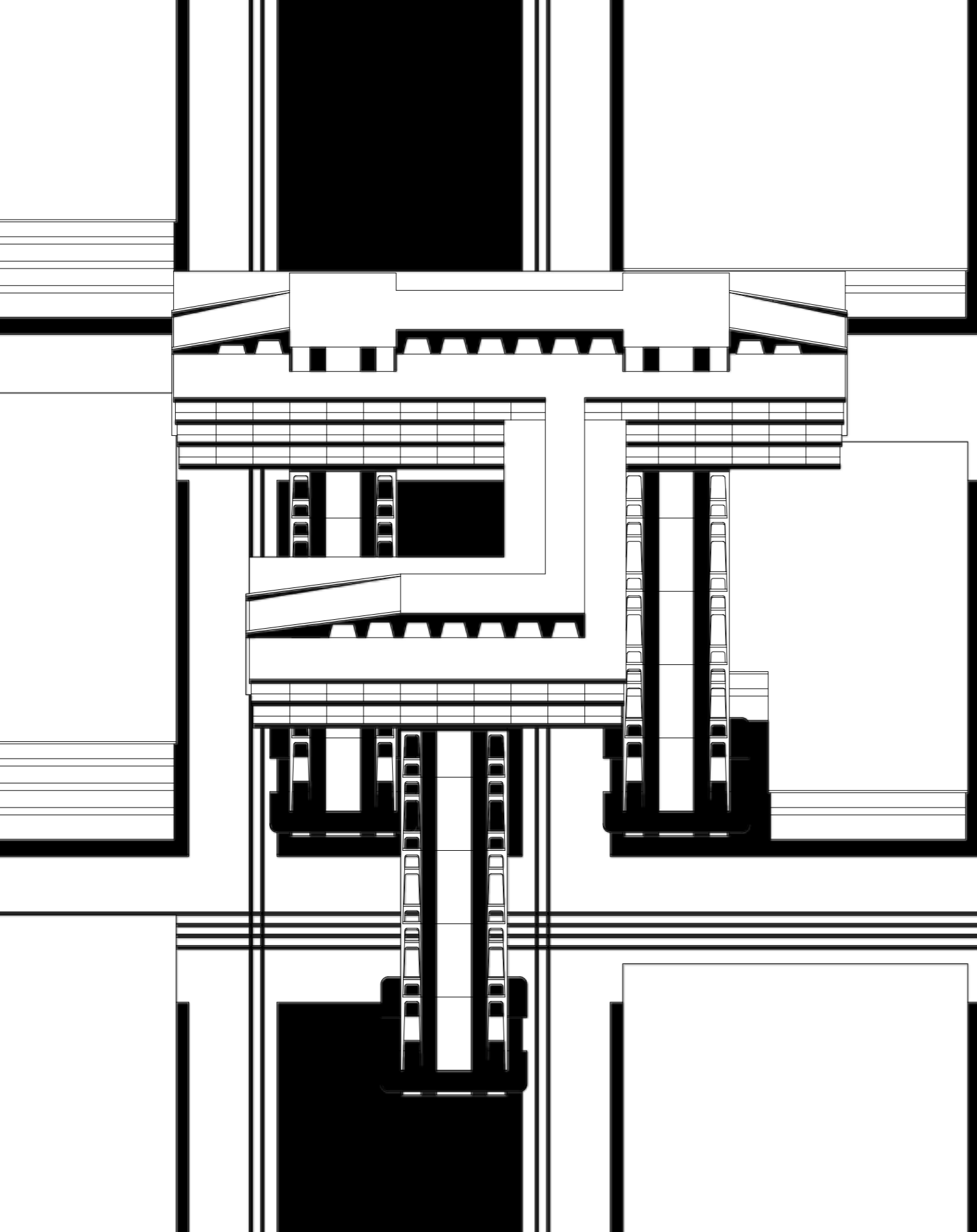


VS

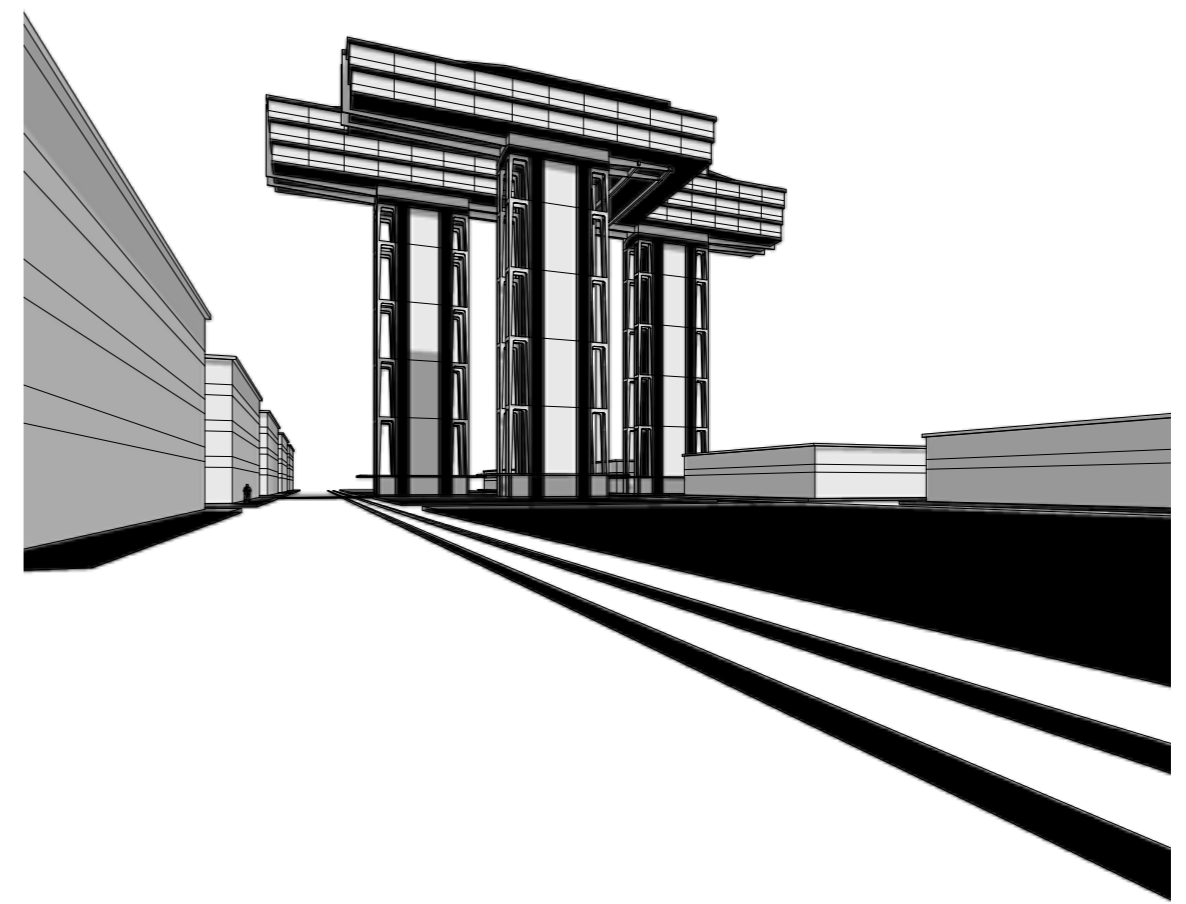
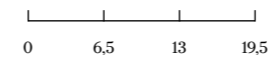


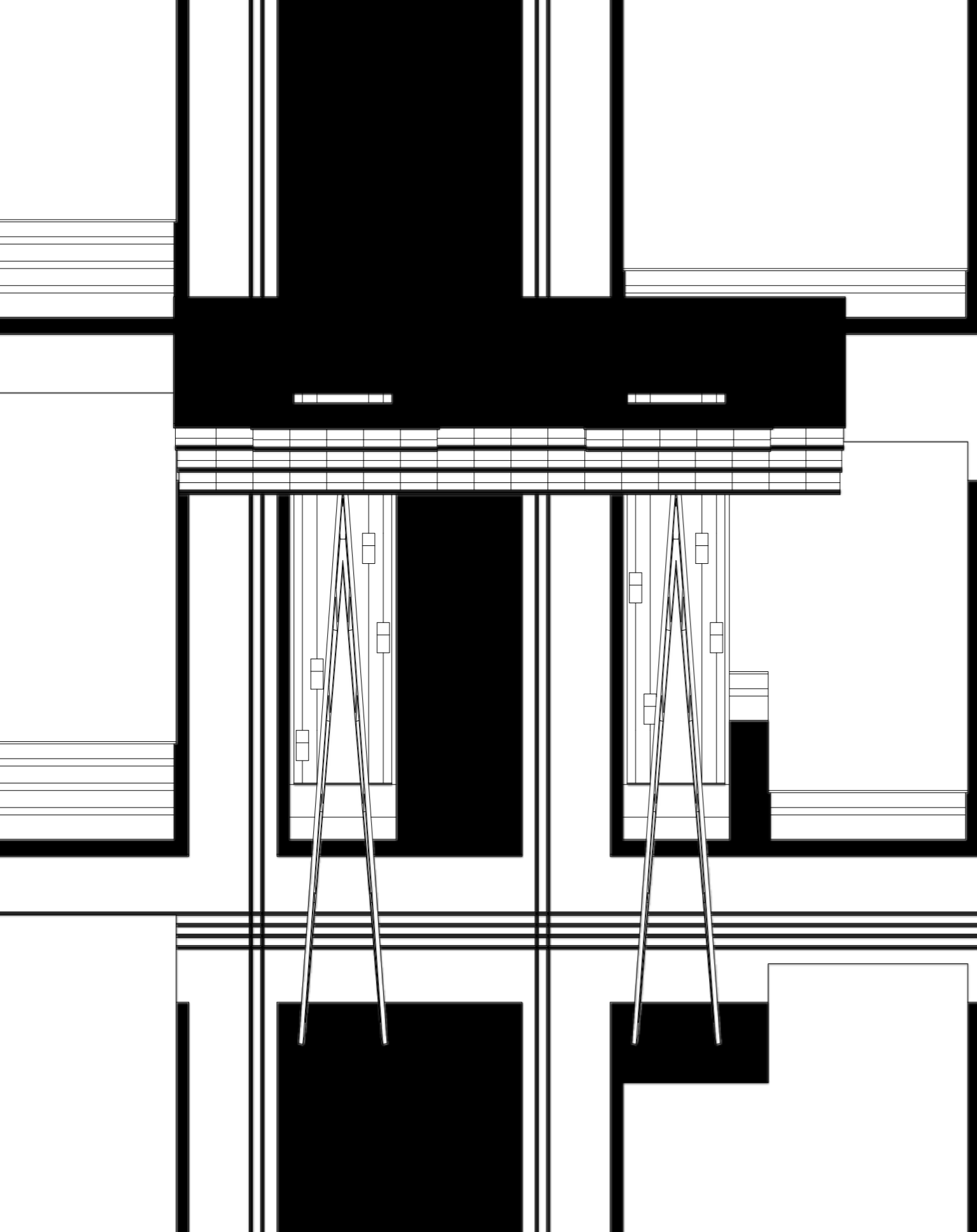
WB2

Abaco dei segni tipografici, dda.
L'elaborato evidenzia le spazialità delle varianti. Il WB2, a differenza delle altre varianti, presenta due prospetti principali, infatti, la seconda serie si articola sulla figura del triangolo. Incastri e inclinazioni degli elementi di sostegno restituiscono una profondità spaziale estremamente articolata che, a differenza delle altre due proposte, risulta difficilmente sintetizzabile.

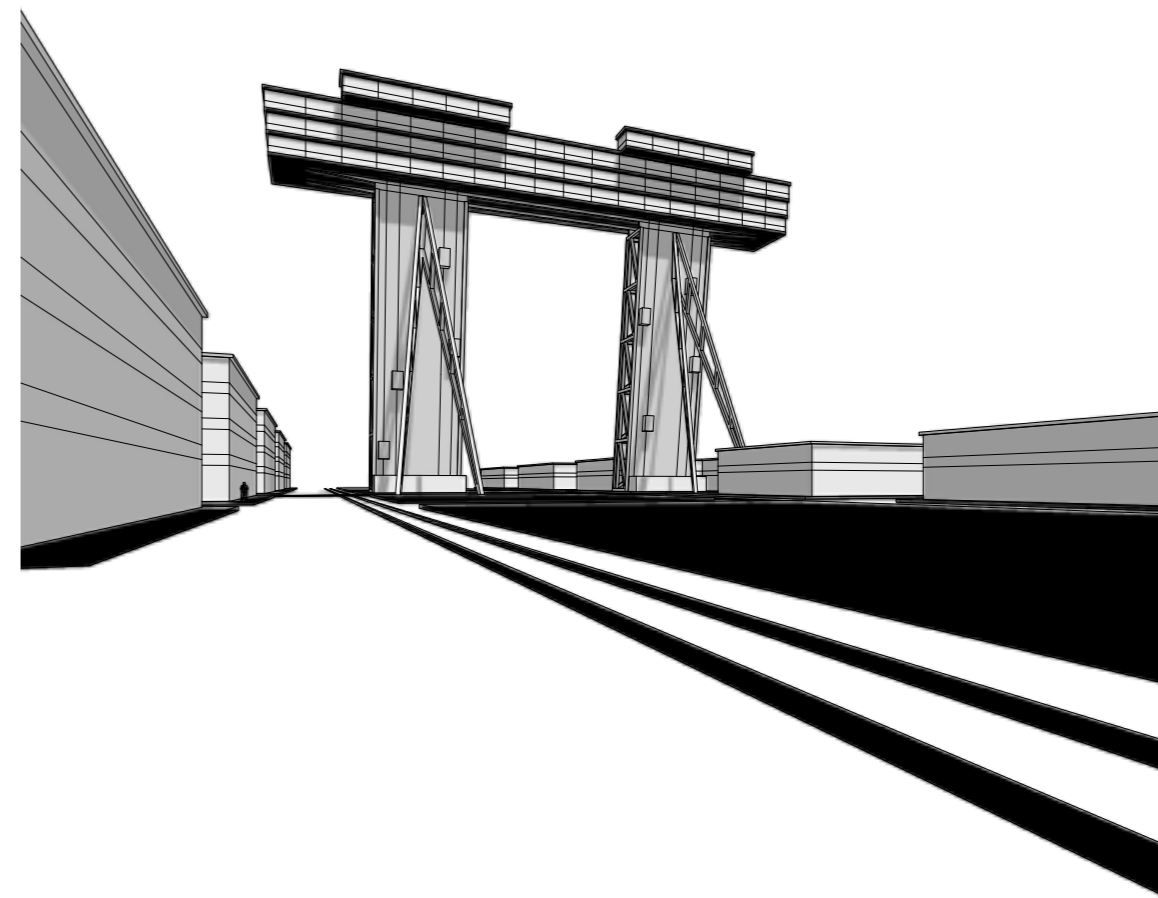
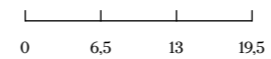


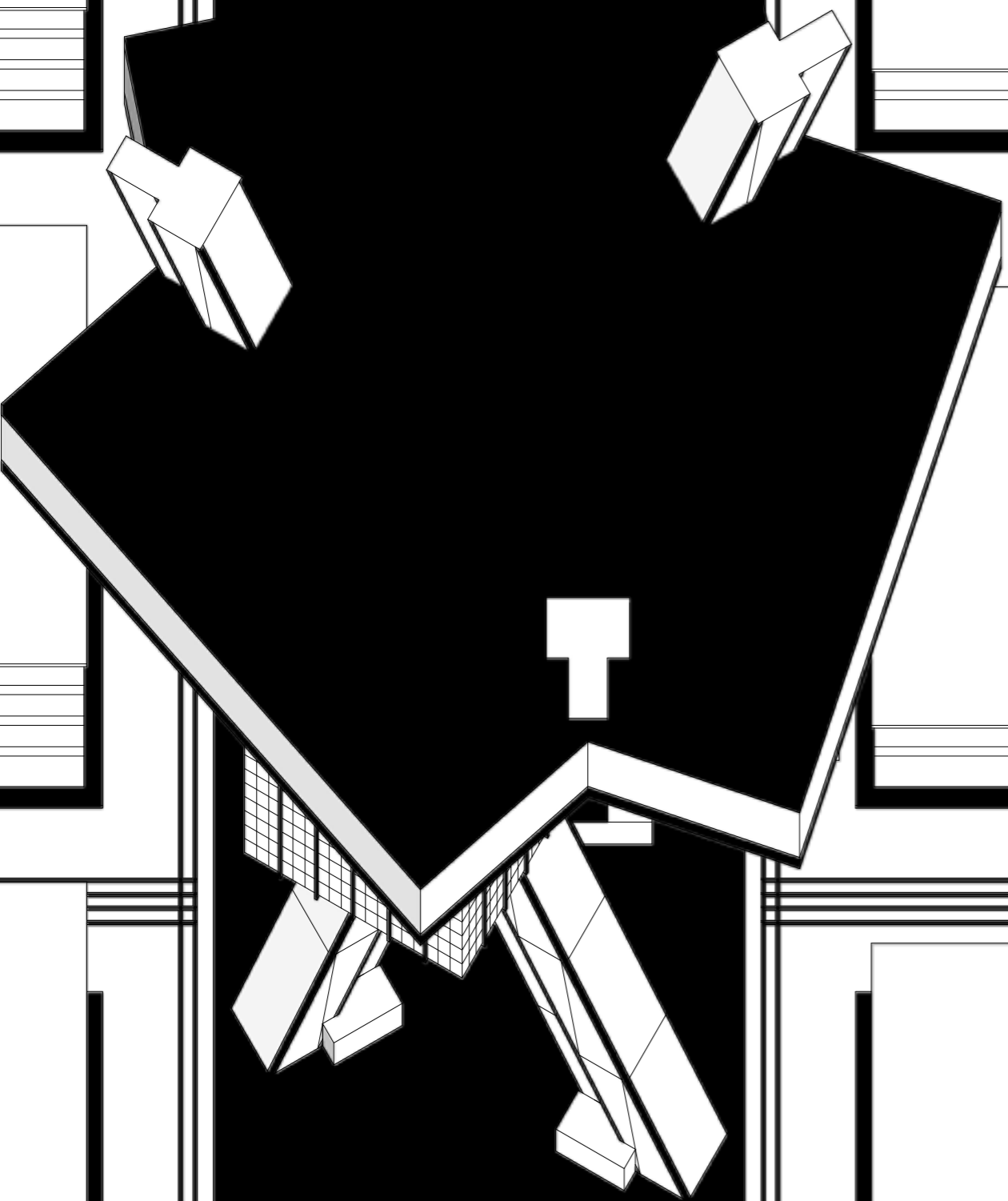
WB1
Articolazione urbana, dda.
Assonometria e prospettiva
dal *bul'var*.



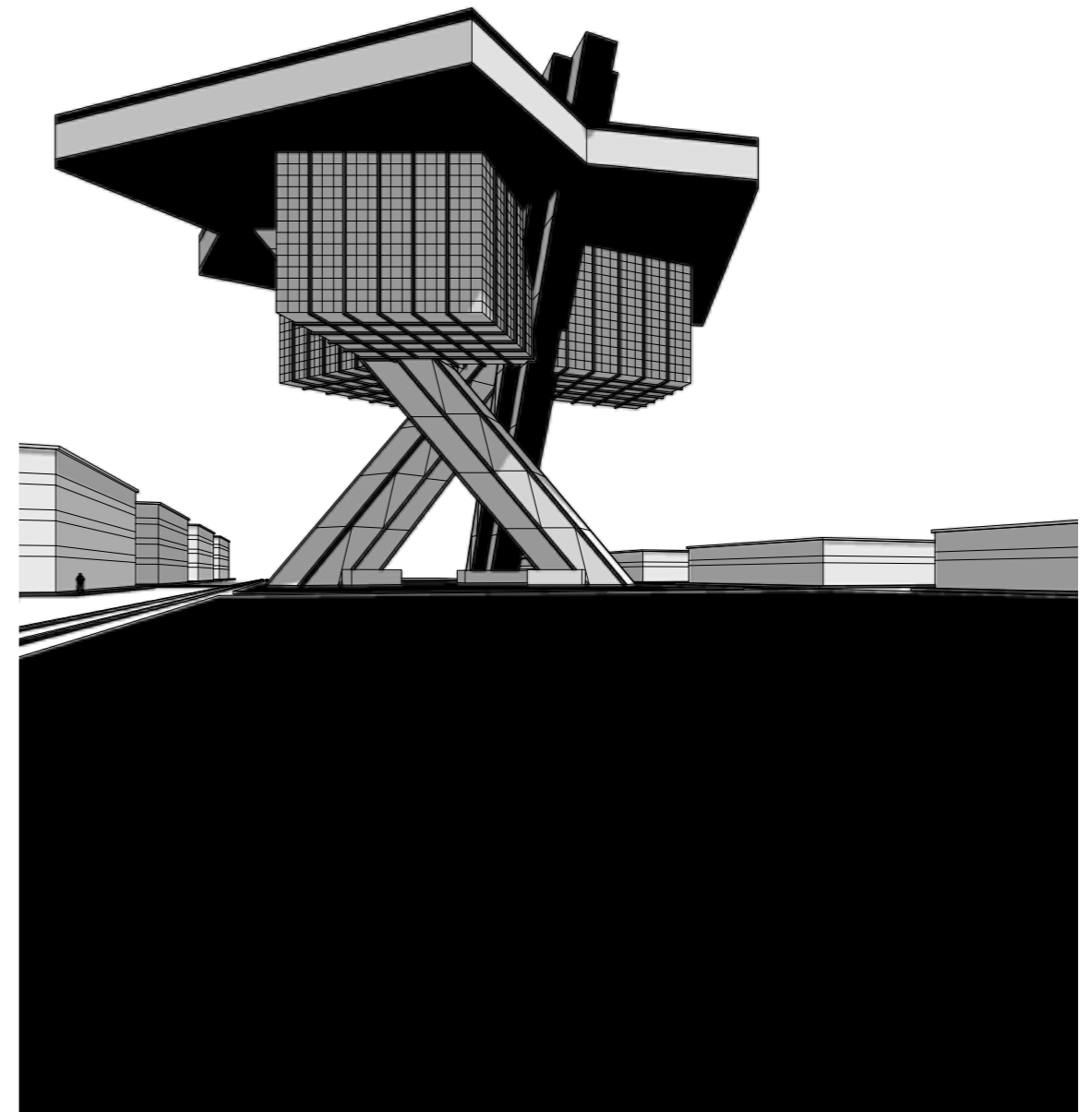
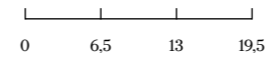


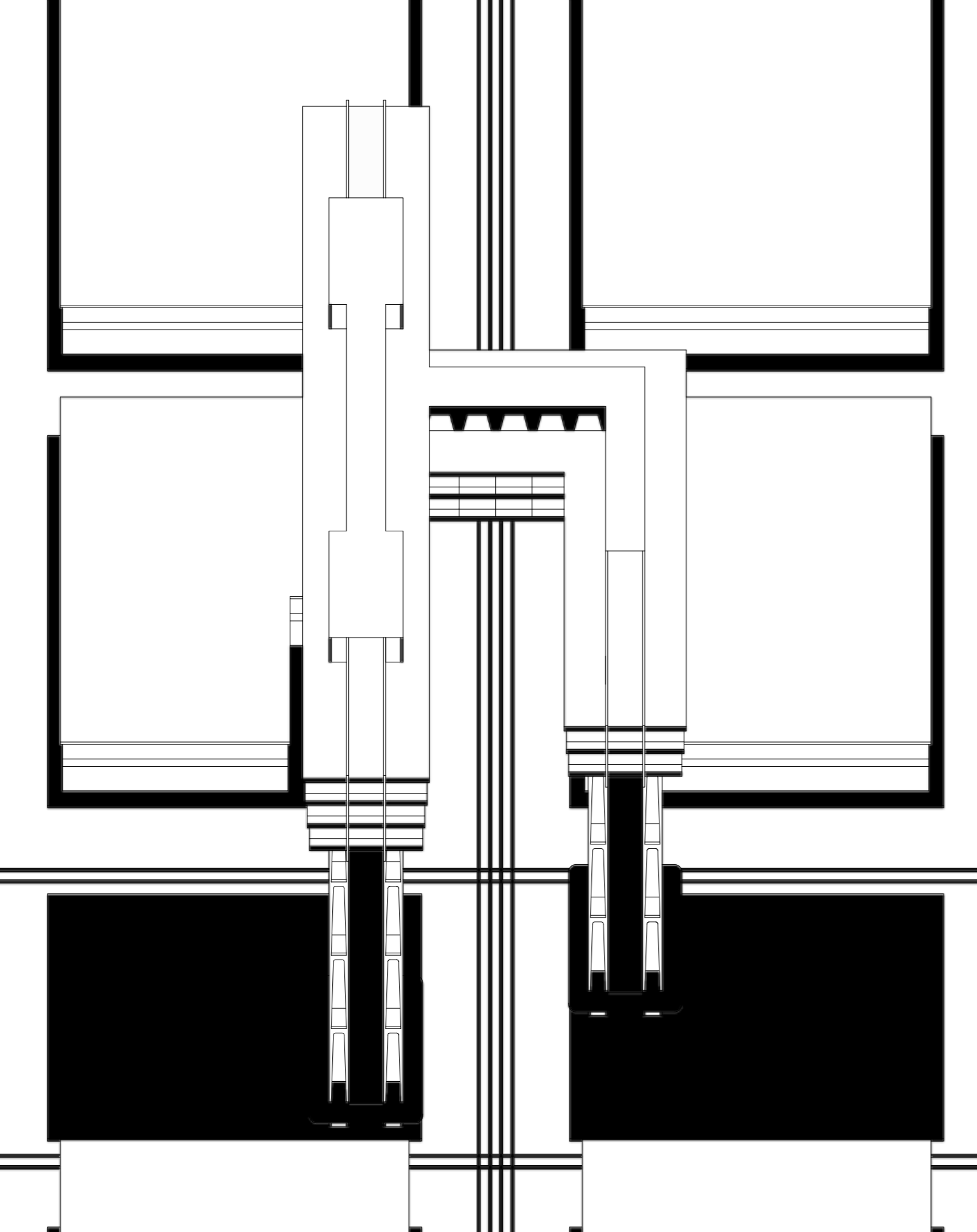
VS
Articolazione urbana, dda.
Assonometria e prospettiva
dal *bul'var*.



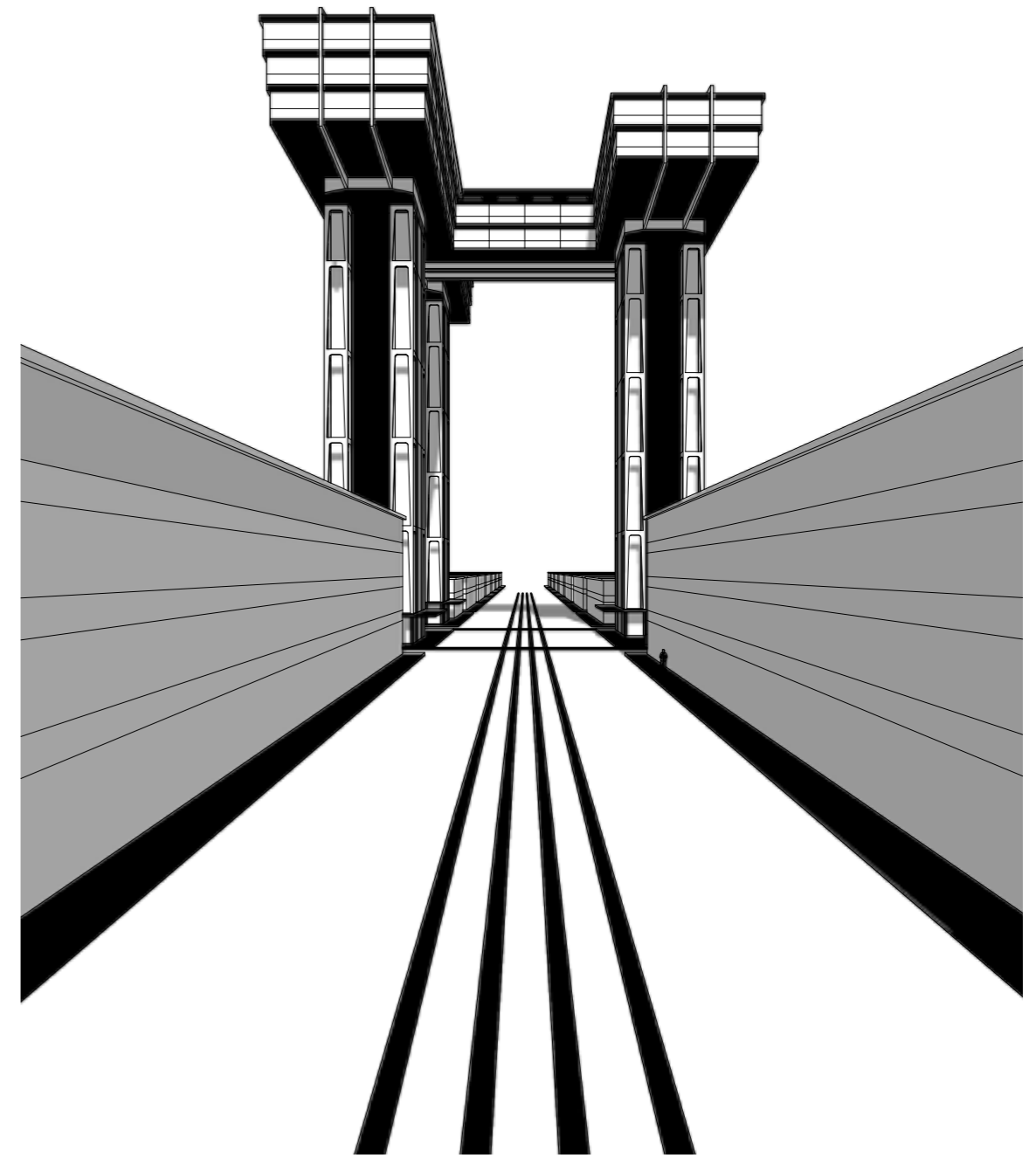
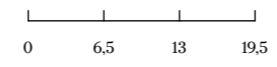


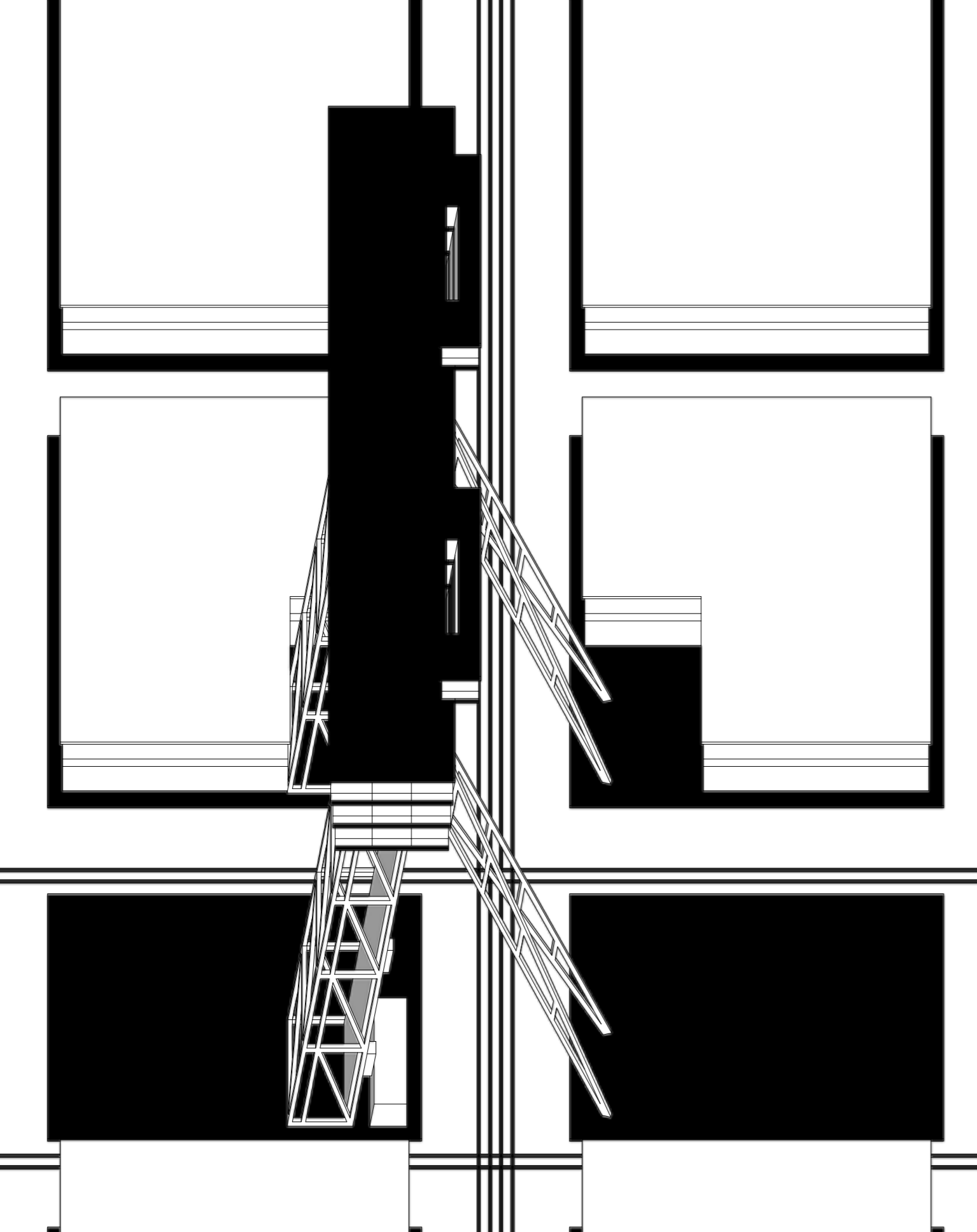
WB2
Articolazione urbana, dda.
Assonometria e prospettiva
dal *bul'var*.



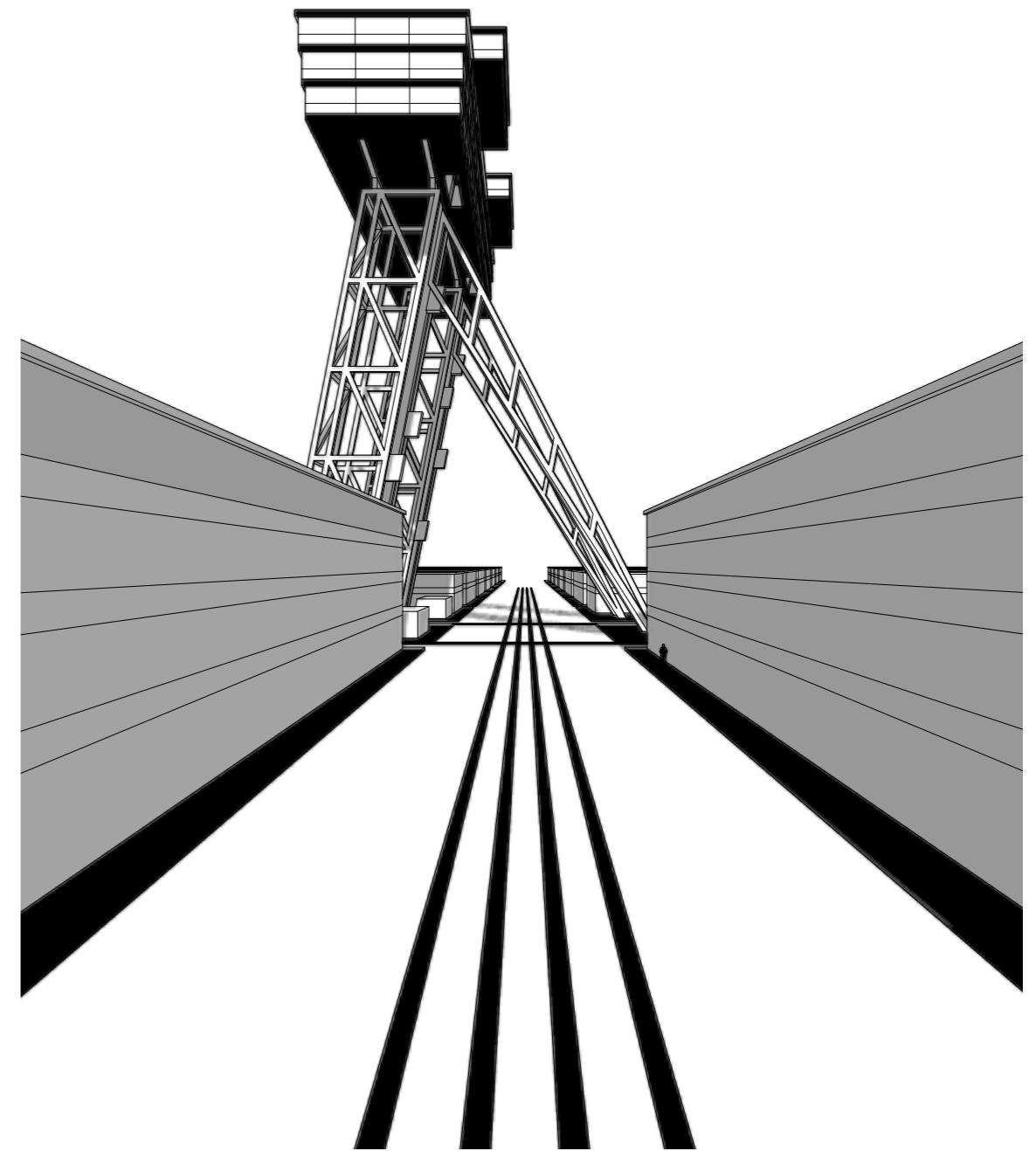
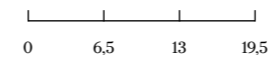


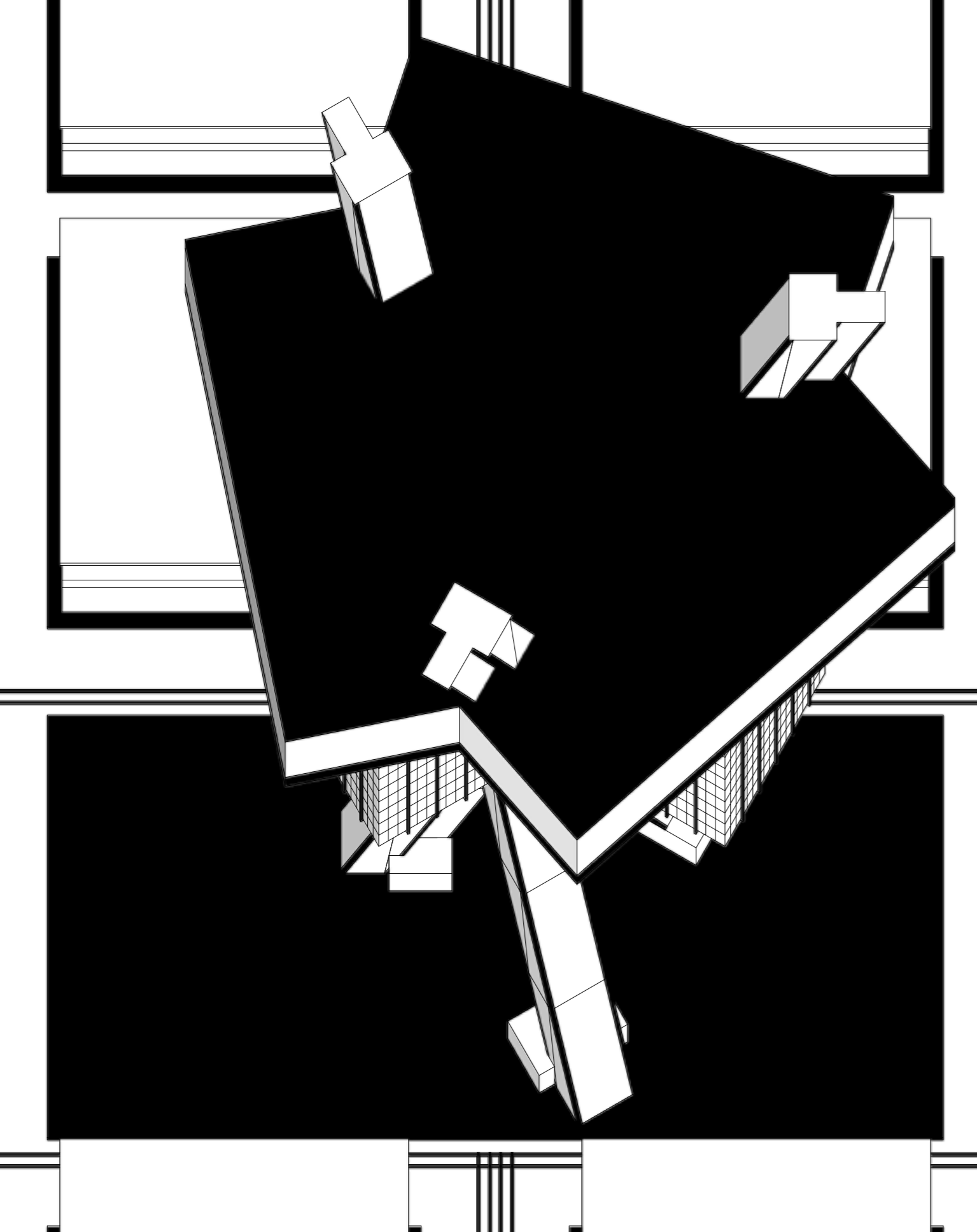
WB1
Articolazione urbana, dda.
Assonometria e prospettiva
verso il Cremlino.



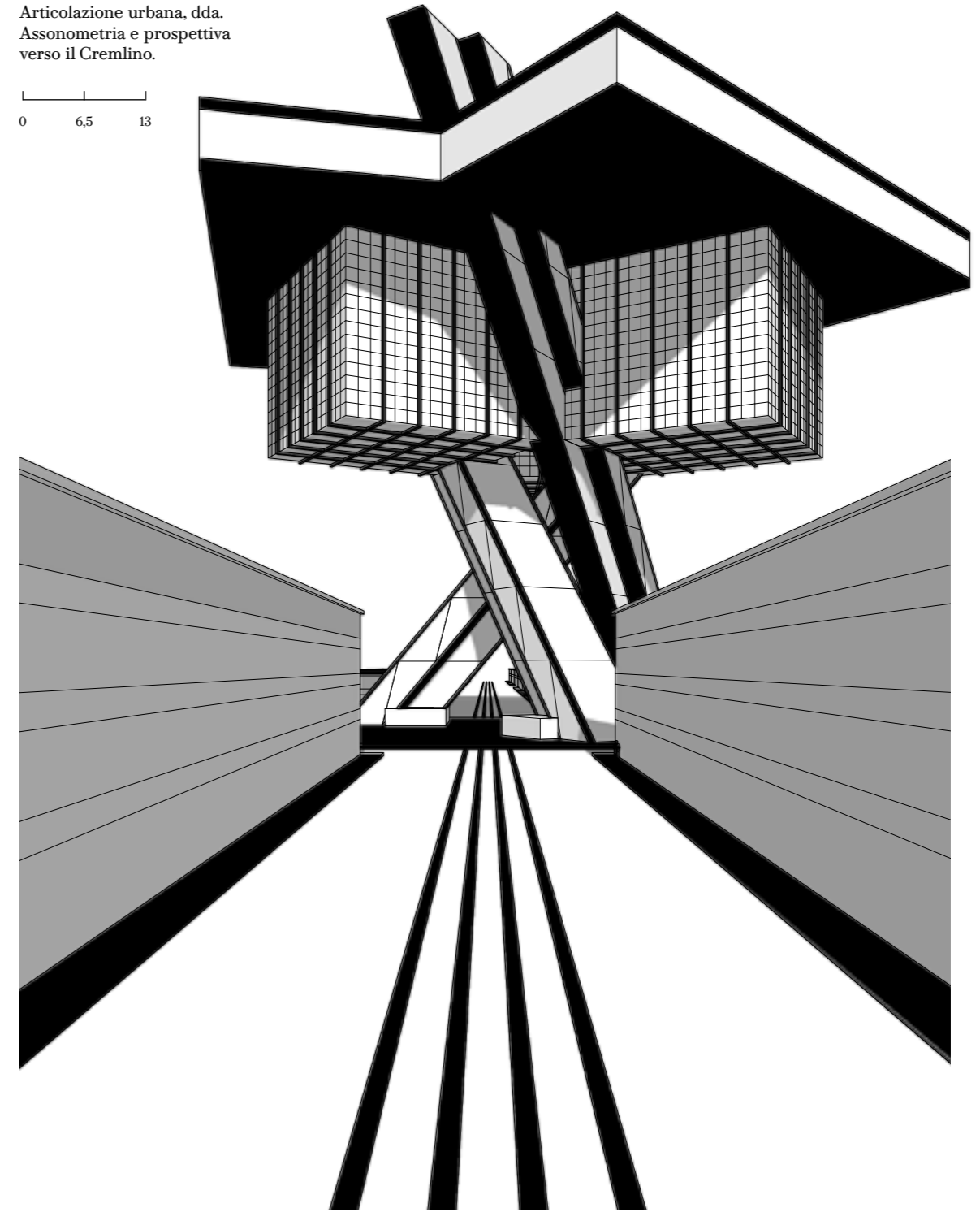
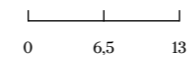


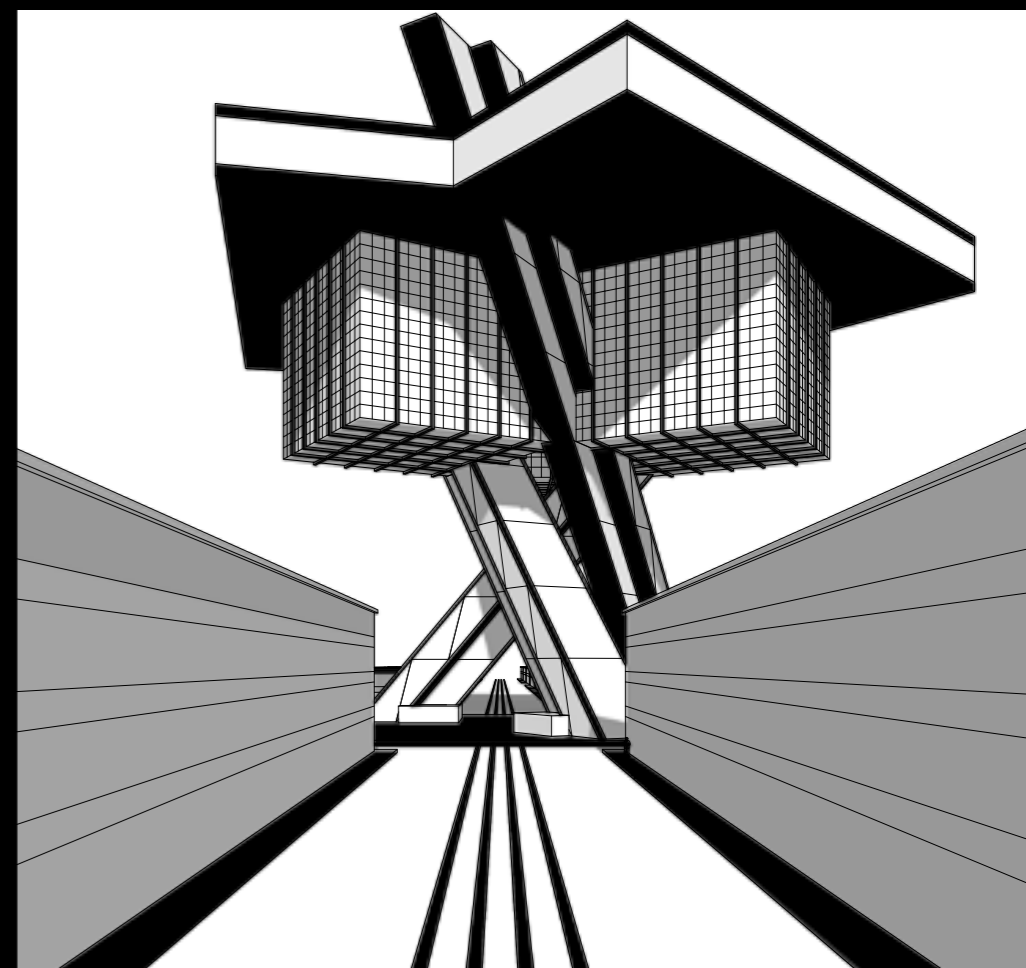
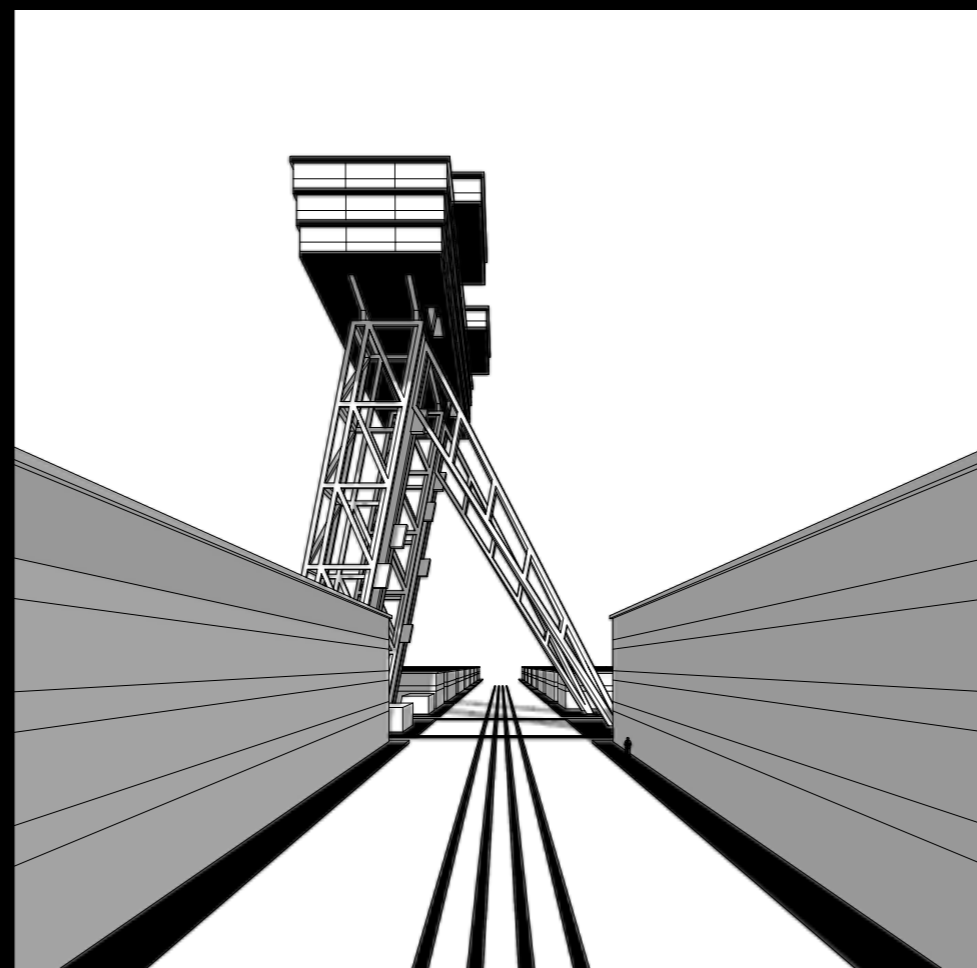
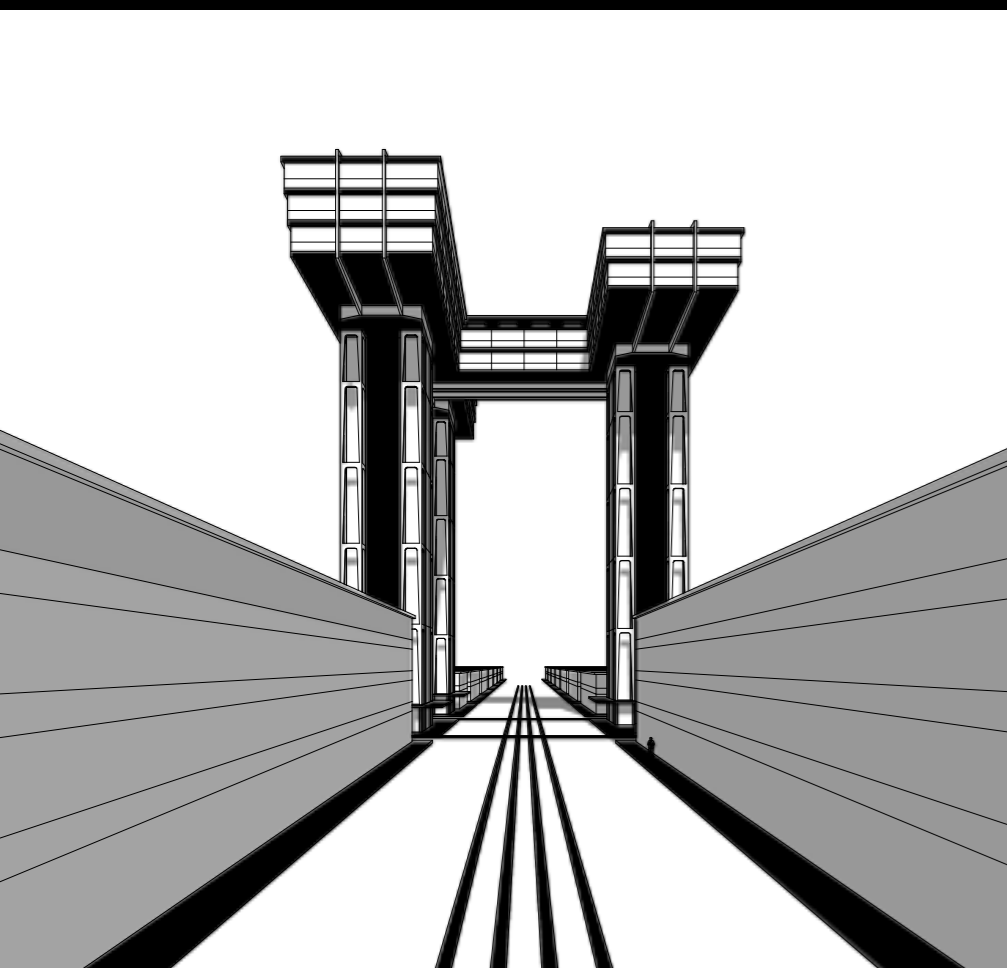
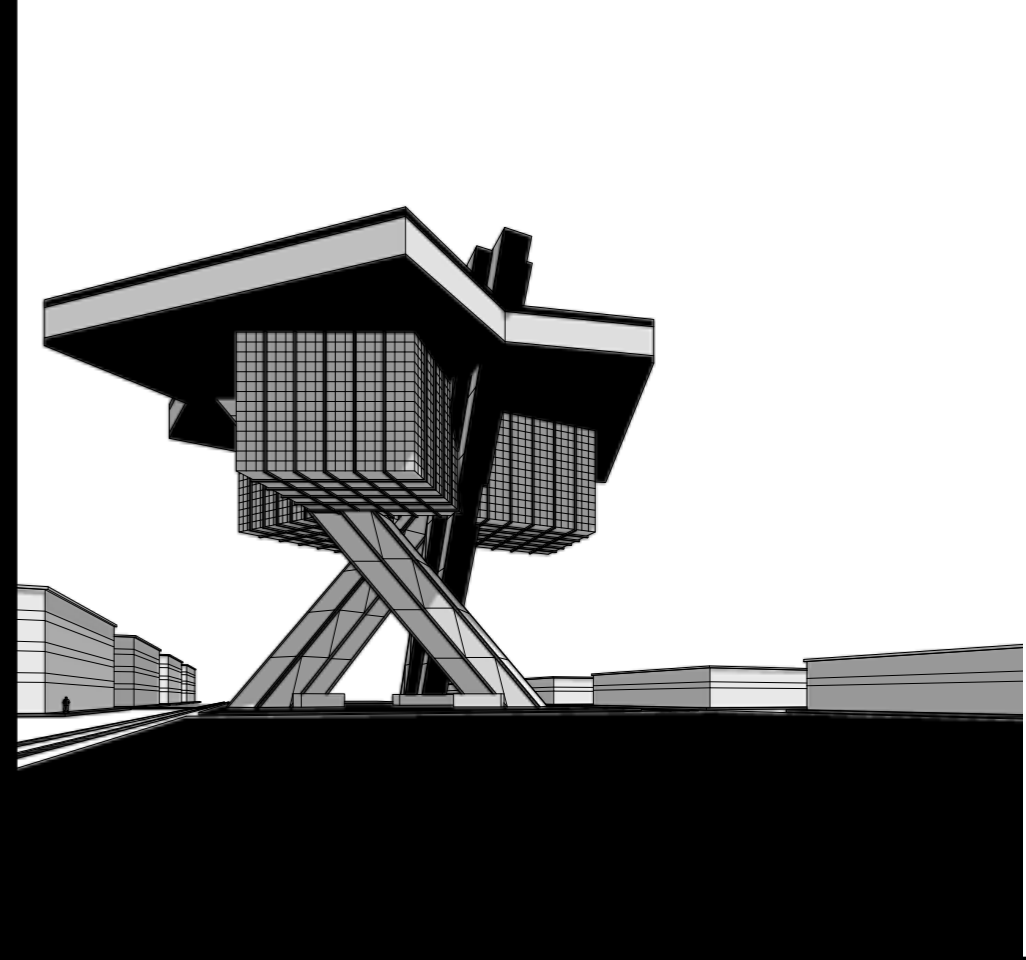
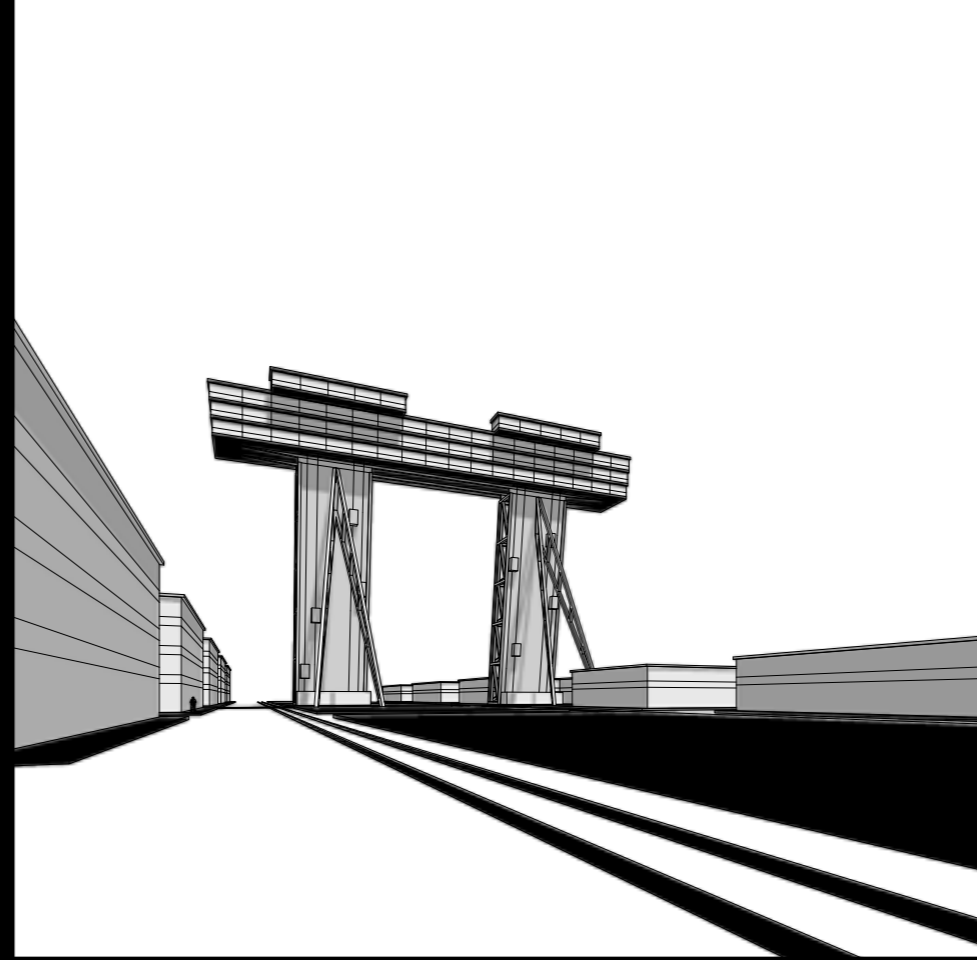
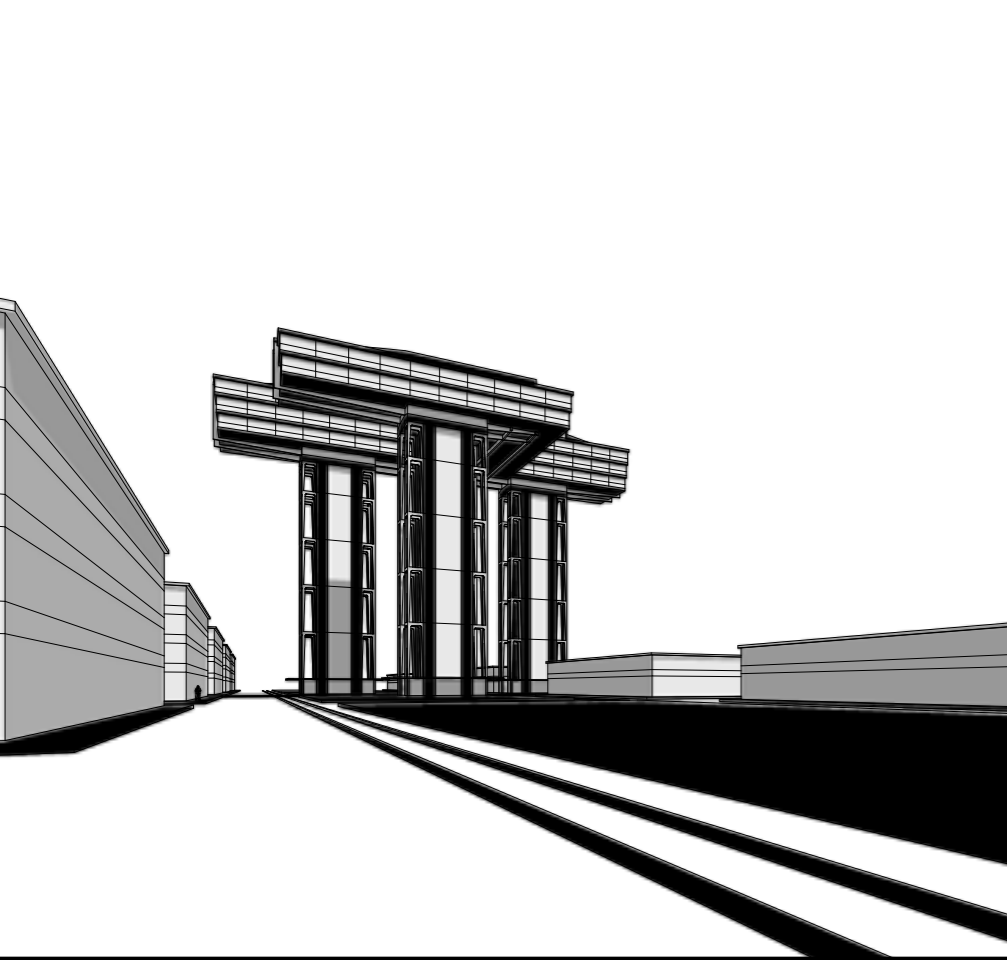
VS
Articolazione urbana, dda.
Assonometria e prospettiva
verso il Cremlino.

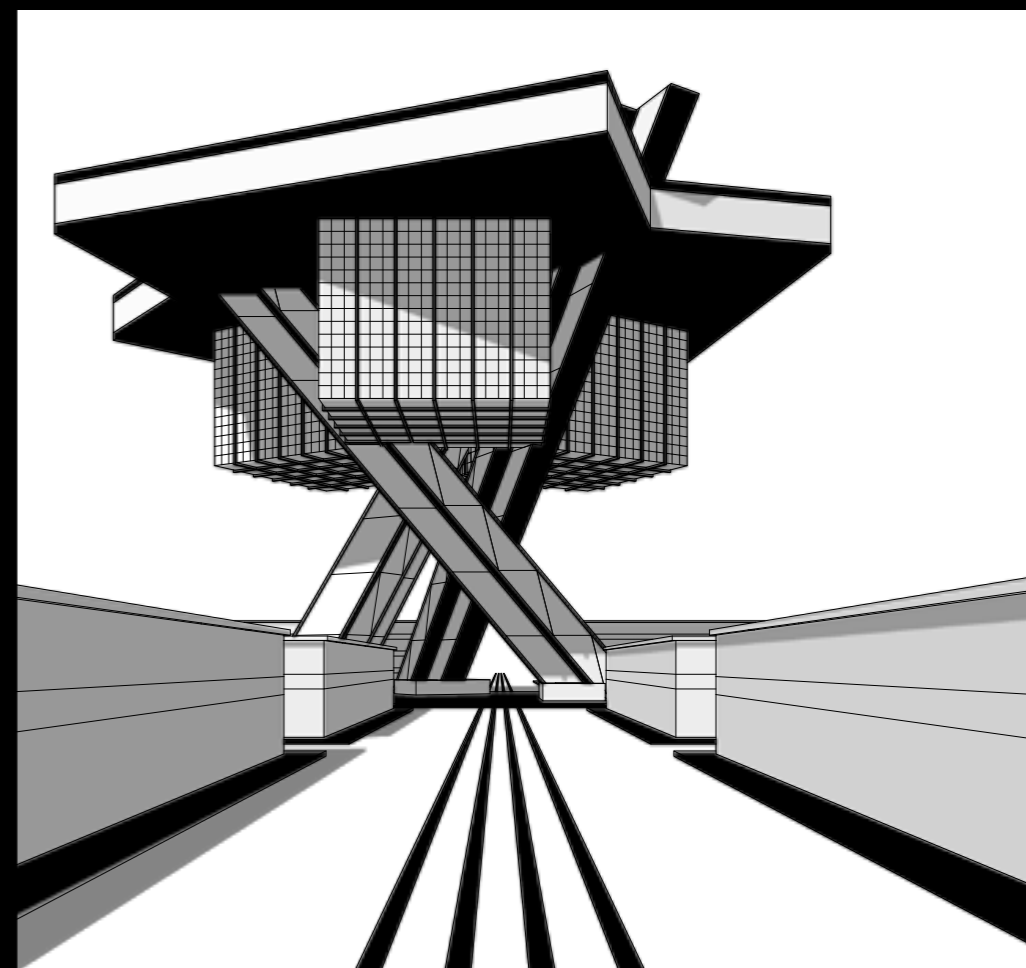
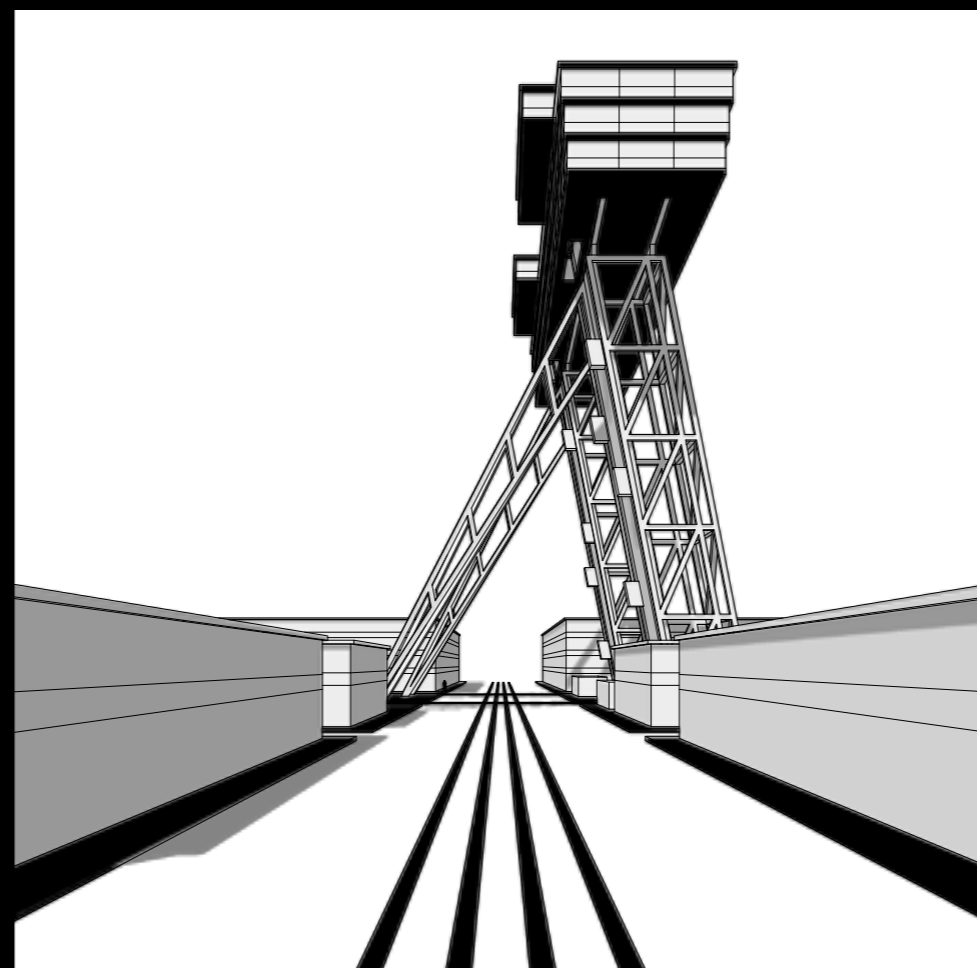
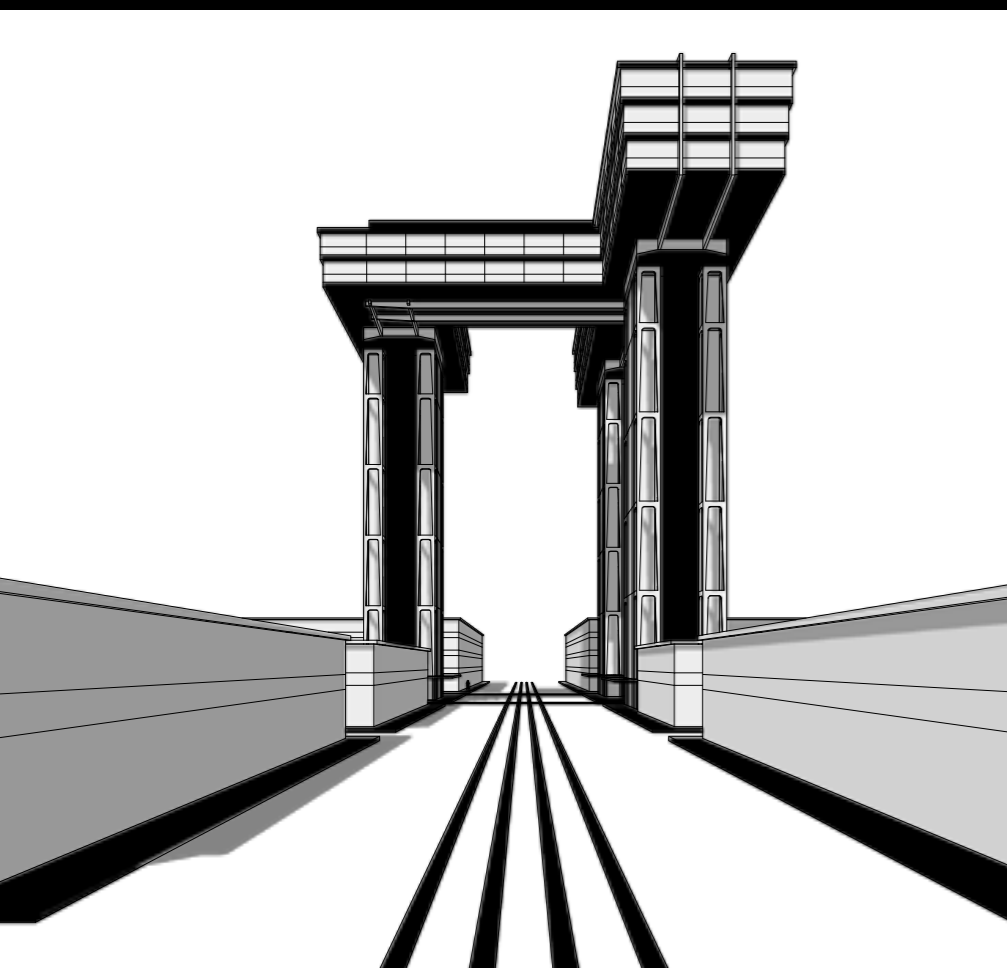
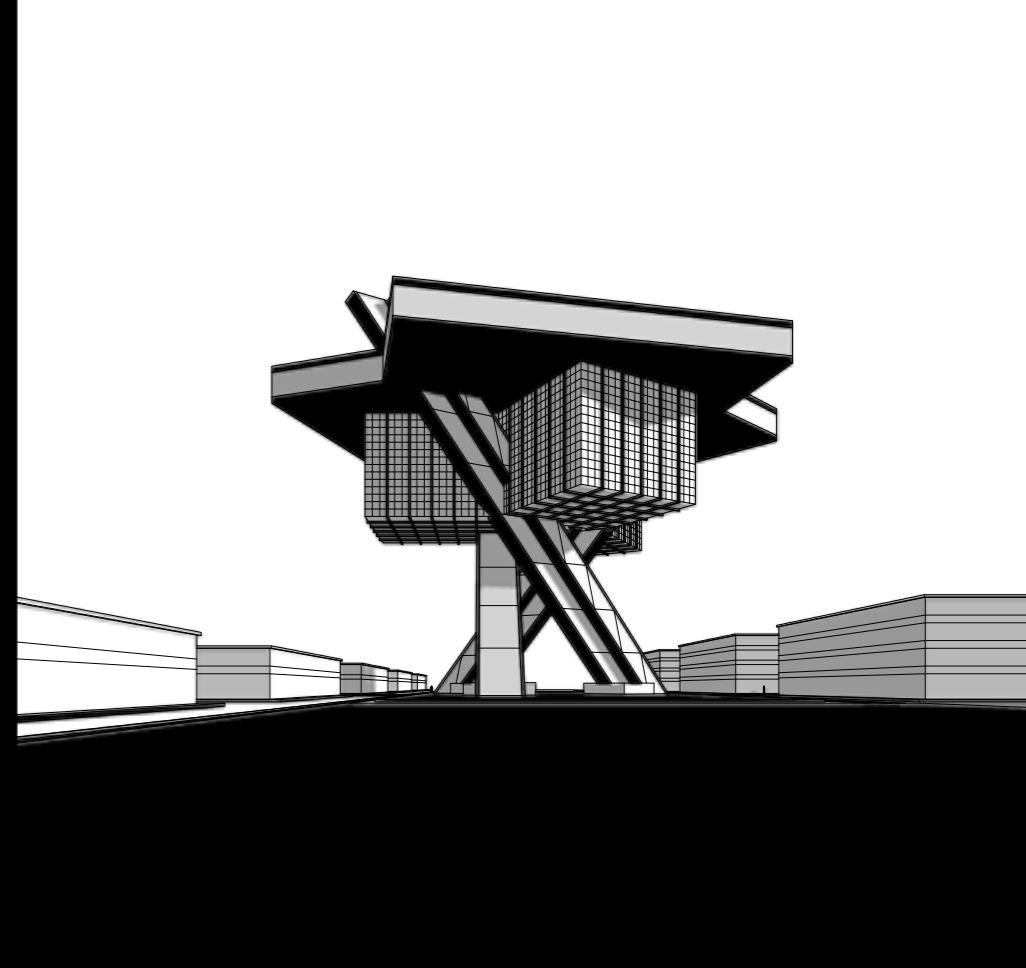
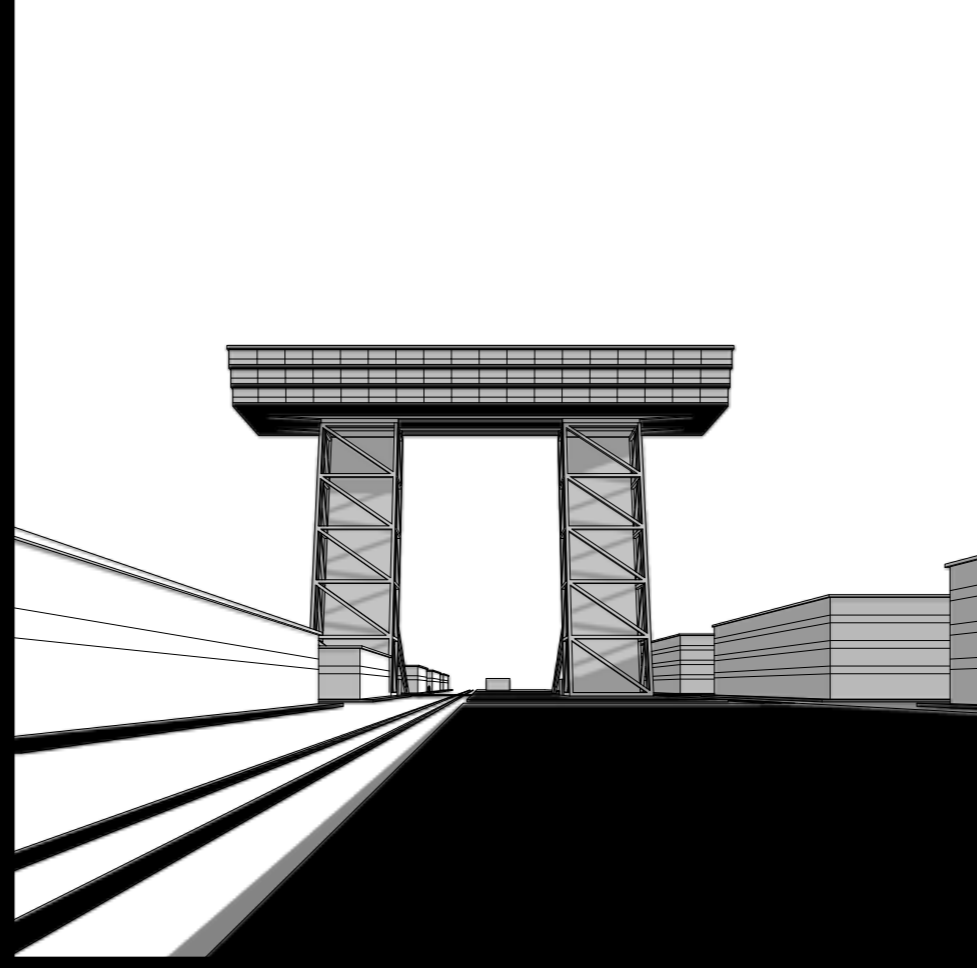
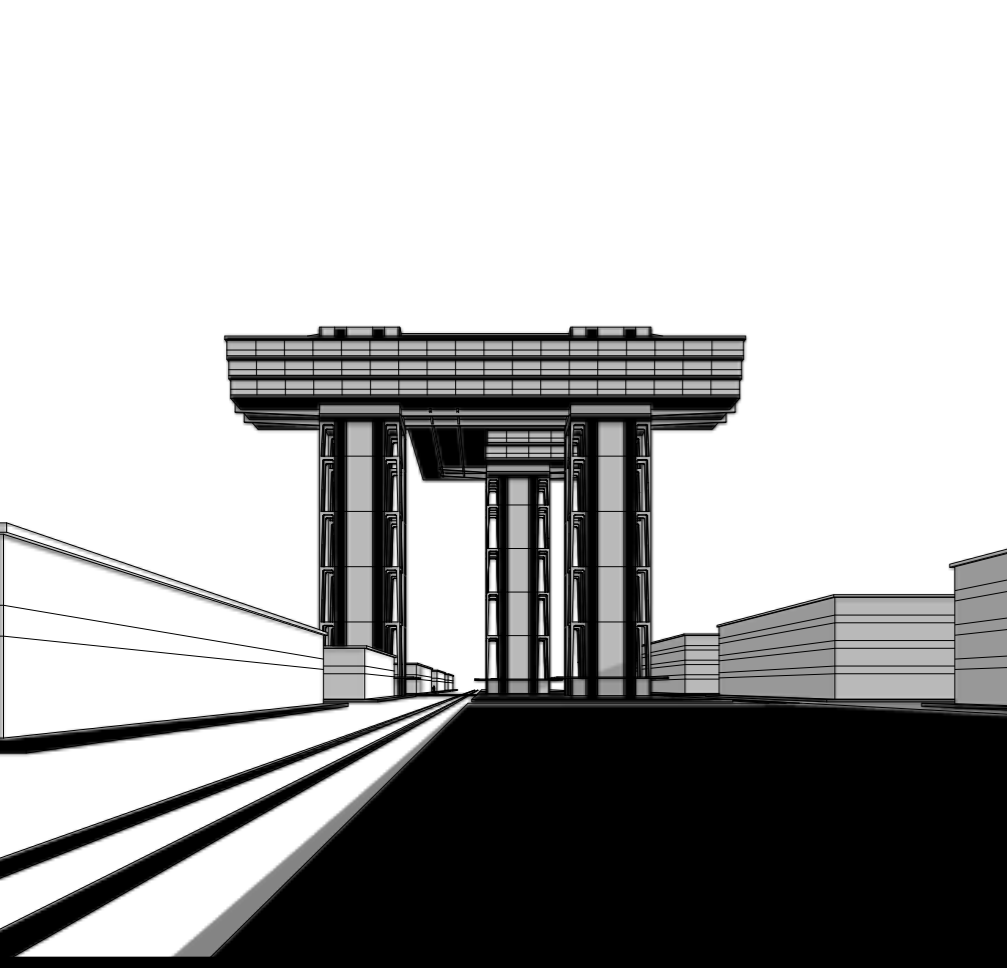




WB2
Articolazione urbana, dda.
Assonometria e prospettiva
verso il Cremlino.









nelle pagine precedenti
Varianti a confronto, dda.
da sinistra a destra:
WBI, VS, WB2:
Prospettive lungo la direzione
opposta del *bul'var* (sopra);
Prospettive verso il Cremlino (sotto).

Varianti a confronto, dda.
WBI, VS, WB2:
Prospettive lungo il *bul'var* (sopra);
Prospettive dal Cremlino (sotto).

Torri a confronto, dda. Il montaggio
evidenzia il rapporto tra gli
assi inclinati delle varianti del
Wolkenbügel, della *Tribuna Lenin*, del
Monumento alla III^a Internazionale.

172 Nel processo progettuale del *Wolkenbügel* (1923-25), si considera anche il periodo di stesura della pubblicazione del progetto su *Izvestija ASNOVA* (1926), periodo in cui Lisickij mette a punto alcuni dei disegni.

173 L. LISICKIJ, *Aus einem Briefe*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 2:2, 1926, p. 3 (trad. it. *Da una lettera*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 340).

174 Come evidenzia Lisickij stesso: «È difficile, nelle mie condizioni, terminare i disegni e le prospettive finali. Vivo in un villaggio e non ho attrezzature da lavoro, per esempio, devo disegnare tutto sul muro perché non ho un tavolo da disegno». Lettera di Lisickij a Oud, 3 febbraio 1925, VAM, inv. 1583, tda.

175 Per approfondimenti sulla circolazione del *Wolkenbügel*, si veda R. ANDERSON, *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect*, Cambridge, MIT, 2024, pp. 87-116.

176 L. LISICKIJ, *1924* $\sqrt{+\infty} = NASCI$, in "Merz" n. 8/9, 1924, p. 73 (trad. it. in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 341-42).

177 Si veda R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 15-26.

178 Cfr. J. BÜRKLE, W. OECHSLIN, *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel*, Zurich, GTA, 1991, pp. 34-40. Bürkle è il primo autore a rivalutare il contributo di Roth al progetto del *Wolkenbügel*.

179 Cfr. L. LISICKIJ, *Серия небоскребов для Москвы. WBI (1923-25) [Serija neboskrebov dlja Moskvy]*, in "Известия АСНОВА" [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, pp. 2-3 (trad. it. *Una serie di grattacieli per Mosca*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 50-51; E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Marković Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 104-05). Segue tda, si veda *Strumenti*, p. 389.

180 Lettera di Roth a Lisickij, 25 novembre, 1924. GTA, fond. 68, inv. 12, doc. K1-6; RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 48.

181 Si veda E. ROTH, *Der Zweistielige Rahmen*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, p. 7 (trad. it. *Il telaio a due fusti*, in J. GUBLER, *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano, Electa, 1994, pp. 70-71). Segue tda, si veda *Strumenti*, p. 358. Come sottolinea Bürkle, la soluzione che Roth restituisce a Lisickij adotta uno schema costruttivo simile a quello pubblicato su *ABC*.

182 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 171.

183 L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 2.

184 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 171.

185 Ivi, p. 172.

186 Lettera di Roth a Lisickij, 19 febbraio, 1925. GTA, fond. 68, inv. 12, doc. K4-3; RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 48. Ivi, p. 180. La lettera allega tre tavole tecniche con piante e sezioni della struttura in scala 1:500 e 1:200. Le tavole sono conservate presso la Galleria Tret'jakov di Mosca (GTG).

187 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, pp. 2-3. Segue tda con i disegni di progetto di Lisickij pubblicati nella rivista. Si veda *Strumenti*, p. 389.

188 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 181-82.

189 Ibidem.

190 Lettera di Lisickij a Oud, 14 maggio 1925, VAM, inv. 1583.

191 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 184-85.

192 Cfr. E. ROTH, *Der Zweistielige Rahmen*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, p. 7 (trad. it. *Il telaio a due fusti*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 70-71). Segue tda, si veda *Strumenti*, p. 358.

193 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 3.

194 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 184. Lettera di Roth a Lisickij, 3 febbraio, 1925. GTA, fond. 68, inv. 12, doc. K3-3; RGALI, fon. 2361, inv. 1, doc. 48.

195 Cfr. L. LISICKIJ, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, p. 2.

196 Ivi, p. 3.

197 E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Marković Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995.

198 Ivi, p. 92.

199 M. STAM, *La concezione architettonica di Lisickij*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 382.

200 Cfr. C. BÜRKLE, *Mart Stam und Wolkenbügel*, in C. BÜRKLE, W. OECHSLIN, *op. cit.* pp. 50-53. Si veda *ABC* n. 2:1, 1926, p. 8.

201 Cfr. L. LISICKIJ, *Architektur Russlands*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, pp. 1-3 (trad. it. *Architettura russa*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 65-66). Segue tda del saggio. Si veda *Strumenti*, p. 352.

202 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 194.

203 L. LISICKIJ *op. cit.* p. 3.

204 Ibidem.

205 Cfr. S. JOHNSON, M. DIXIT, L. BOYER, S. MELVILLE, *Counterfactual Modeling in Historical Reconstruction: El Lissitzky's Horizontal Skyscraper WB2*, in "TAD" n. 6:1, 2022. Si veda S. JOHNSON, *El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project*, in "The Art Bulletin" n. 99:3, 2017, pp. 147-69. I due studi di Johnson (e dei relativi coautori del secondo saggio) rappresentano un contributo prezioso alla ricerca sulla seconda serie di grattacieli di Lisickij: dalla scoperta dei pochi disegni esistenti alla ricostruzione di un modello tridimensionale che ipotizza l'articolazione geometrica e spaziale di progetto.

206 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 187.

207 L. LISICKIJ, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne*, Hannover, Leunis & Chapman, 1923 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43).

208 F. KIESLER (a cura di), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach*, Wien, Würthle, 1924.

209 Cfr. E. ŠERVINSKIJ (a cura di), *MAO. Konkursy 1923-1926 [MAO. Konkursy 1923-1926]*, Moskva, Izdanie Moskovskogo Arhitekturnogo Obščestva, 1927, pp. 114-19.

210 L. LISICKIJ, *Figurinen* (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 342).

211 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 191.

212 Cfr. S. JOHNSON, *op. cit.* p. 154.

213 Cfr. S. JOHNSON, M. DIXIT, L. BOYER, S. MELVILLE, *op. cit.* p. 49.

214 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* p. 192.

215 Cfr. S. JOHNSON, M. DIXIT, L. BOYER, S. MELVILLE, *op. cit.* p. 50.

216 L. LISICKIJ, *ProunenRaum. Große Berliner Kunstausstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 1, 1923 (trad. it. *Ambiente dei proun. Grande esposizione d'arte di Berlino*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 354).

217 S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 321.

218 Si veda il *proun* a p. 258.

219 L. LISICKIJ, *Figurinen* (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43).

220 Si veda il *proun* a p. 259.

221 Cfr. E. ŠERVINSKIJ, *op. cit.* pp. 114-19.

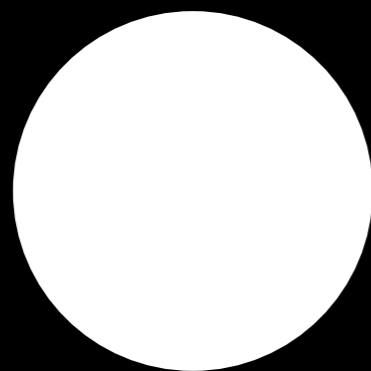
222 Cfr. S. JOHNSON, *El Lissitzky on paper. Print culture, architecture, politics, 1919-1933*, Chicago, University Press, 2024, p. 109.

223 Cfr. S. JOHNSON, *op. cit.* p. 112.

224 Ibidem.

225 Ivi, p. 113.

Conclusione



Sintesi



Echi

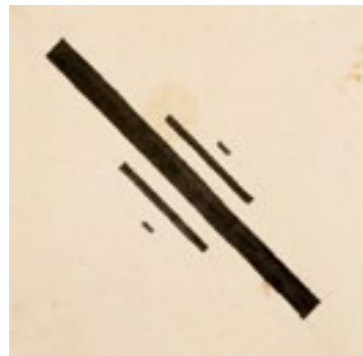
In quegli anni di grandi rivolgimenti la Russia era tutta percorsa da ventate di utopia, non c'era artista che non fantasticasse sulla città del futuro.

Le bizzarre architettoniche di Chlebnikov corrispondono alle invenzioni dei costruttivisti: ai progetti dei Vesnin, al modello di Tatlin per un Monumento alla Terza Internazionale, ai Planit di Malevič, [...] ai Proun di El' Lisickij.

A. M. RIPELLINO, *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino, Einaudi, 1968.

Consonanze nel panorama delle avanguardie russe

Si può individuare «nello spirito sperimentale, nella coscienza anticipante che si misura con l'orizzonte utopico, [...] non un elemento, ma una chiave quintessenziale dell'idea stessa di progetto, e della missione del progettista che, non a caso, la cultura avanguardistica pone come *inventore*, [...] stanziandone alcuni dei suoi momenti più alti che ne verificano – come il progetto tafuriano tentava di fare – l'effettiva capacità di esercitare un ruolo *critico* e rivoluzionario. La Russia degli anni tellurici, che precedono e seguono il 1917, rappresenta da questo punto di vista uno straordinario laboratorio e campo di osservazione. Un terreno privilegiato attorno al quale si è sviluppata una letteratura tanto vasta quanto eloquente. [...] L'Unione sovietica degli anni Venti e Trenta rappresenta, in effetti, nella storia dell'utopia, un luogo ed un periodo altrettanto *caldi* della Francia della seconda metà del diciottesimo secolo. Periodo caldo per i testi letterari di genere pubblicati, per la ricchezza dei temi affrontati, per il modo in cui il discorso prende forma e si articola sui diversi fonti dell'attività creativa, della cultura e del pensiero tecnico». ²²⁶ L'opera di Lisickij e la ricerca tipologica sull'edificio sopraelevato si collocano ampiamente entro questo orizzonte sperimentale e utopico. In tale quadro di riferimento, è possibile rintracciare una trama di echi e consonanze che lega entrambe le serie di *Wolkenbügel* ad altri esiti progettuali – in taluni casi, anche molto eterogenei – sviluppati all'interno della medesima matrice culturale.

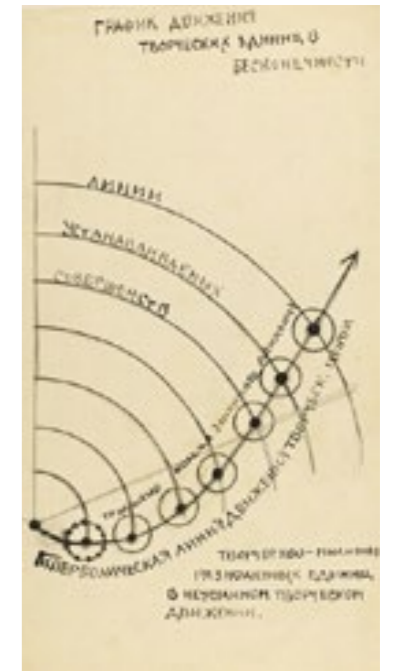


Lazar' Chidekel', *Elementi suprematisti*, 1920, LKS.
da sinistra a destra
Elemento cinetico del suprematismo, grafite e inchiostro/carta, 10x10 cm;
Elementi cinetici del suprematismo: movimento circolare, grafite e inchiostro/carta, 16,5x16,5 cm.
Suprematismo nero: movimento circolare, grafite e inchiostro/carta, 8,7x8,7 cm.

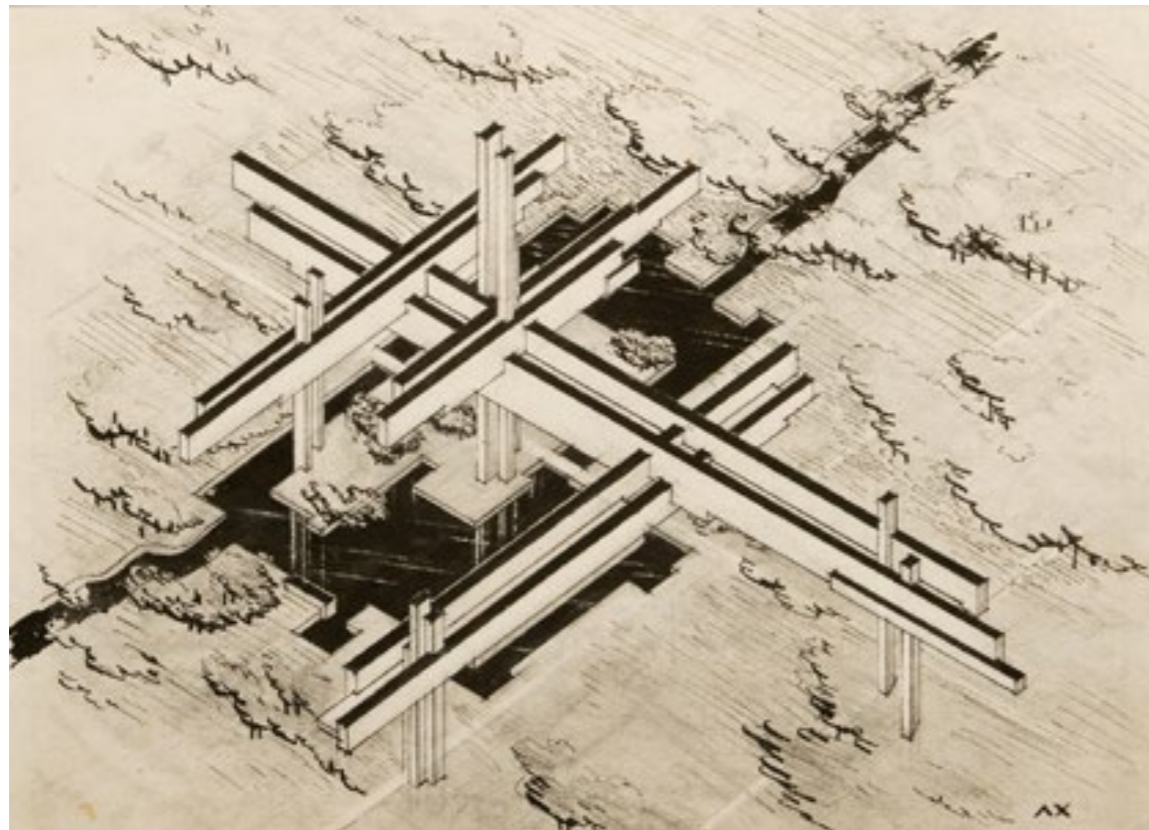
Se, in Francia, il tema dell'edificio sopraelevato si rapporta alla sperimentazione urbana sin da inizio Novecento con il progetto per la *Cité Industrielle* di Garnier, in Russia, le fantasie architettoniche di Chlebnikov si alternano alle costruzioni suprematiste – *planit* e *architekton* – di Malevič, alle *costruzioni spaziali* e alle scenografie di Rodčenko, nonché alle utopie urbane che sperimentano l'articolazione delle città del futuro, come la proposta di Chidekel' o i progetti di Krutikov e Lavrov – entrambi sviluppati nel 1928, nel laboratorio di Ladovskij al VChUTEMAS-VChUTEIN. In particolare, il progetto di *Aero-Città* – o *Città futuristica* – di Chidekel' presenta elementi formali e figurativi molto vicini ai caratteri del WBI di Lisickij. La parte conclusiva del lavoro di ricerca restituisce una sequenza di immagini che presenta un'ulteriore chiave di lettura del WBI, attraverso l'individuazione di alcuni echi del progetto nel panorama delle avanguardie. In tale prospettiva, è possibile interpretare il *Wolkenbügel* come una risposta critica ai problemi posti dalla letteratura futurista e dall'architettura contemporanea dell'Occidente – tramite i progetti di Garnier, Le Corbusier, Hilberseimer – e dell'Oriente – tramite le opere di Chlebnikov, Malevič, Rodčenko, Tatlin, Lavinskij – una risposta che, a sua volta, si pone in stretto dialogo con le sperimentazioni formali – coeve e degli anni successivi – di Chidekel', Krutikov e Lavrov.²²⁷ Lisickij condivide tale ricerca tramite il progetto del *Wolkenbügel* e sperimenta in questa stessa direzione con l'articolazione del *proun*: «in definitiva, anch'esso un progetto utopico di architettura sospesa, che si forma virtualmente mediante la rotazione di un segmento nello spazio. L'architettura sospesa è del resto un *topos* particolarmente frequentato dall'avanguardia della Russia sovietica: Rodčenko con i progetti per le facciate superiori innalzate su tralicci sopra la città, Malevič con *architekton* e *planit* e Lavinskij, che realizza un progetto per una città su molle monumentali che avrebbero sollevato le nuove costruzioni al di sopra delle città, un progetto che si pone in consonanza con il WBI di Lisickij»²²⁸ così come le utopie urbane dei progetti di Chidekel', Krutikov e Lavrov.

Utopie urbane: Chidekel', Krutikov e Lavrov

A partire dai temi dell'elevazione e della sperimentazione urbana, il lavoro di ricerca prende in esame le consonanze tra il progetto del *Wolkenbügel* e i progetti di *Aero-Città* (1925-32), *Città-Linea* (1928) e *Città volante* (1928), rispettivamente, di Chidekel',²²⁹ Krutikov²³⁰ e Lavrov.²³¹ Tali proposte derivano da due differenti cornici metodologiche. Da un lato, i progetti degli studenti del VChUTEMAS-VChUTEIN – come Krutikov e Lavrov – degli anni Venti «riflettono tutte le contraddizioni e le tensioni presenti in quella favolosa scuola delle avanguardie: il conflitto tra il gruppo dei *razionalisti* – che gravitano attorno al laboratorio diretto da Ladovskij e al gruppo ARU – e il gruppo OSA, fondato da Vesnin e Ginzburg, e in seguito la durissima polemica tra parte del gruppo docente e gli studenti aderenti alla VOPRA (Unione degli Studenti Proletari) che intendono piegare l'insegnamento dell'architettura al nuovo ordine del realismo socialista. Un ricchissimo dibattito che parte da un obiettivo comune che è la grande questione che attraversa tutta la pianificazione sovietica di questo periodo: l'ineludibile contraddizione tra le città e una campagna che è identificata come la causa principale dell'arretratezza di quella sterminata nazione».²³² Dall'altro lato, Malevič e il gruppo UNOVIS – di cui fa parte Chidekel' – orientano la spinta della ricerca suprematista oltre i confini della spazialità terrestre. Chidekel' approccia il suprematismo e, progressivamente, il tema dell'architettura sospesa – nel cielo, nel cosmo – a partire dal 1919, periodo in cui è allievo di Chagall, Lisickij e Malevič alla Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk. Così come Lisickij, Chidekel' aderisce al gruppo UNOVIS: l'esperienza suprematista genera considerevoli echi nell'opera di entrambi gli autori. All'interno del gruppo UNOVIS, Chidekel' realizza diverse opere pittoriche e pubblica alcuni saggi sul bollettino del gruppo.²³³ Dalla partenza di Lisickij per Mosca – nel 1921 – Chidekel' e Čašnik – un altro membro del gruppo UNOVIS, di cui Lisickij rielabora, alcuni anni dopo, il progetto della *Tribuna per oratori per la Piazza Rossa di Smolensk* nel progetto della *Tribuna Lenin* – dirigono il dipartimento di architettura del VNChU. Le figure suprematiste di Malevič si adattano all'espressività del linguaggio cosmista, il quale si traduce nei termini di *corpi*, *masse* e *forze* delle leggi che governano la fisica e l'astronomia. L'immagine dello spazio cosmico rappresenta appieno la spinta innovativa del nuovo secolo e dell'arte moderna. L'esperienza suprematista si manifesta nell'opera di Chidekel' tramite la rappresentazione delle forze della natura – propulsione, gravità – nell'interpretazione inedita dell'interazione spaziale tra architettura e natura. Molte opere di

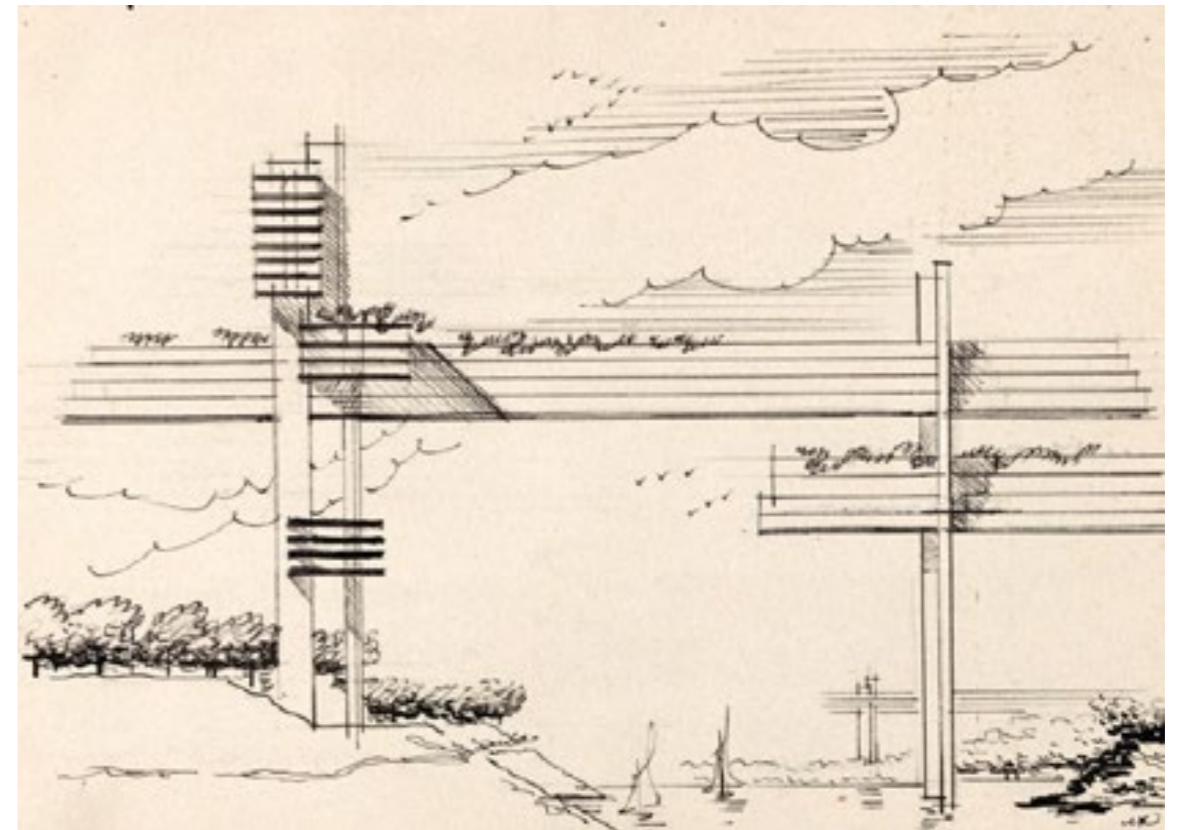


Kazimir Malevič, *Schema di movimento delle Unità Creative nell'Infinito*, 1923 ca. grafite e china/carta, 33,5x18,3 cm, SMA.



Lazar' Chidekel', *Città futuristica*, 1926-28, grafite e inchiostro/carta, 30,5x42,6 cm, LKS.

Chidekel', infatti, presentano una visione planetaria dalla – singolare – prospettiva di un satellite in orbita. Le opere dei primi anni Venti di Chidekel' gettano le basi dell'*Aero-Città*, un progetto che l'autore sviluppa dal 1925 al 1932, in cui è evidente il richiamo alle sperimentazioni suprematiste. La spazialità – infinita – del cosmo richiamata da Chidekel' risulta in contrasto con la spazialità – fisica e limitata – del foglio di carta.²³⁴ Il progetto di *Aero-Città* indaga un nuovo linguaggio compositivo che si fonda sulla rarefazione, sulla sospensione, sul dinamismo dello spazio. In questo quadro, il confronto con il *Wolkenbügel* risulta centrale: l'opera di Lisickij anticipa alcuni dei principi spaziali dell'*Aero-Città*. L'immagine della città di Chidekel' risulta stratificata: i volumi urbani si collocano su piattaforme sospese che si configurano come ponti abitati sopra un contesto fortemente naturale – in netto contrasto con il paesaggio fortemente urbano di Lisickij. Il distacco dal suolo disciplina l'articolazione urbana: la città è data da un sistema tridimensionale continuo, in cui prevale la tensione orizzontale delle lame sopraelevate. Le *Aero-Città* suggeriscono una logica distributiva dal mutato rapporto tra architettura e paesaggio naturale. Il linguaggio architettonico che ne deriva integra la



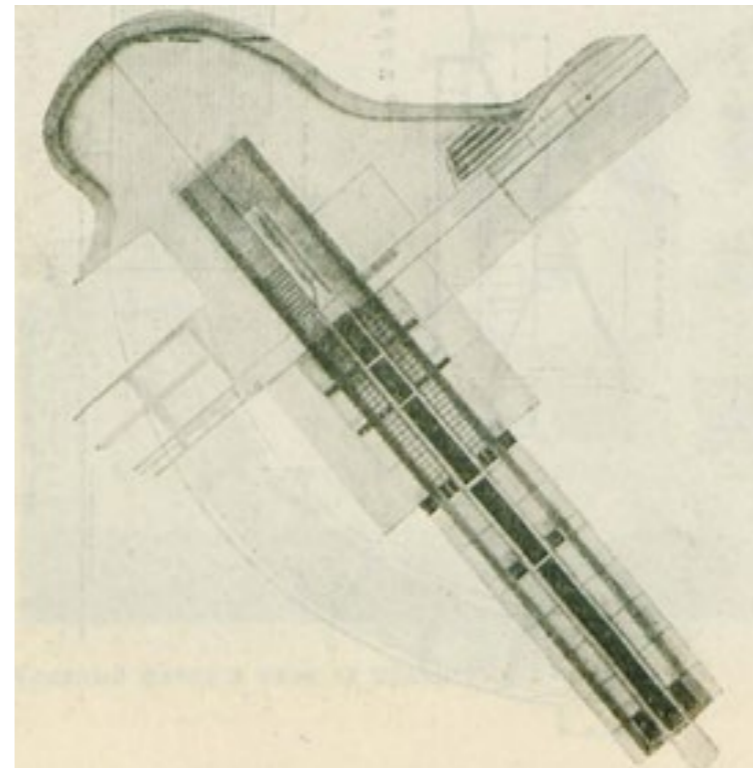
Lazar' Chidekel', *Aero-Città*, 1929, grafite e inchiostro/carta, 15x15 cm, LKS.

lezione suprematista – figure elementari, scomposizione dei piani, sospensione delle masse – e costruttivista – prospettiva, movimento, costruzione dello spazio. Il *Wolkenbügel* condivide l'intento rifondativo circa il rapporto tra architettura e suolo – urbano nel caso di Lisickij, naturale in Chidekel'. Lisickij sovverte la tipologia del grattacielo con l'invenzione di un prototipo urbano che sviluppa – verticalmente – una serie di piani orizzontali in relazione a flussi, reti e monumenti. L'enfasi delle tensioni orizzontali con l'uso di linee marcate che evidenziano i piani si evince in entrambi i progetti. Se, da un lato, Lisickij agisce sul tessuto urbano per innesto, dall'altro, Chidekel' eleva interamente la città sopra la *tajga* russa. I contributi di Lisickij e Chidekel' condividono il medesimo impulso nel tentativo di ridefinire il rapporto tra spazio, movimento e architettura: entrambi i progetti prefigurano nuove forme e modi di intendere la città, in cui la sospensione si traduce in uno strumento operativo per rispondere alle esigenze della società contemporanea. I volumi delle lame orizzontali sospese di Chidekel' generano un'eco nell'immaginario architettonico degli anni Sessanta, in particolare, il cui richiamo è evidente nel *Piano per la baia di Tokyo* (1960) del gruppo Tange.



Neues Bauen in der Welt, 1930. Collana in tre volumi edita a Vienna, dedicata al panorama – russo, americano e francese – dell'architettura moderna. Copertine di Lisickij, da sinistra a destra
Volume 1
Lazar' Lisickij, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*;
Volume 2
Richard Neutra, *Amerika. Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*;
Volume 3
Roger Ginsburger, *Frankreich. Die Entwicklung der neuen Ideen nach Konstruktion und Form*.

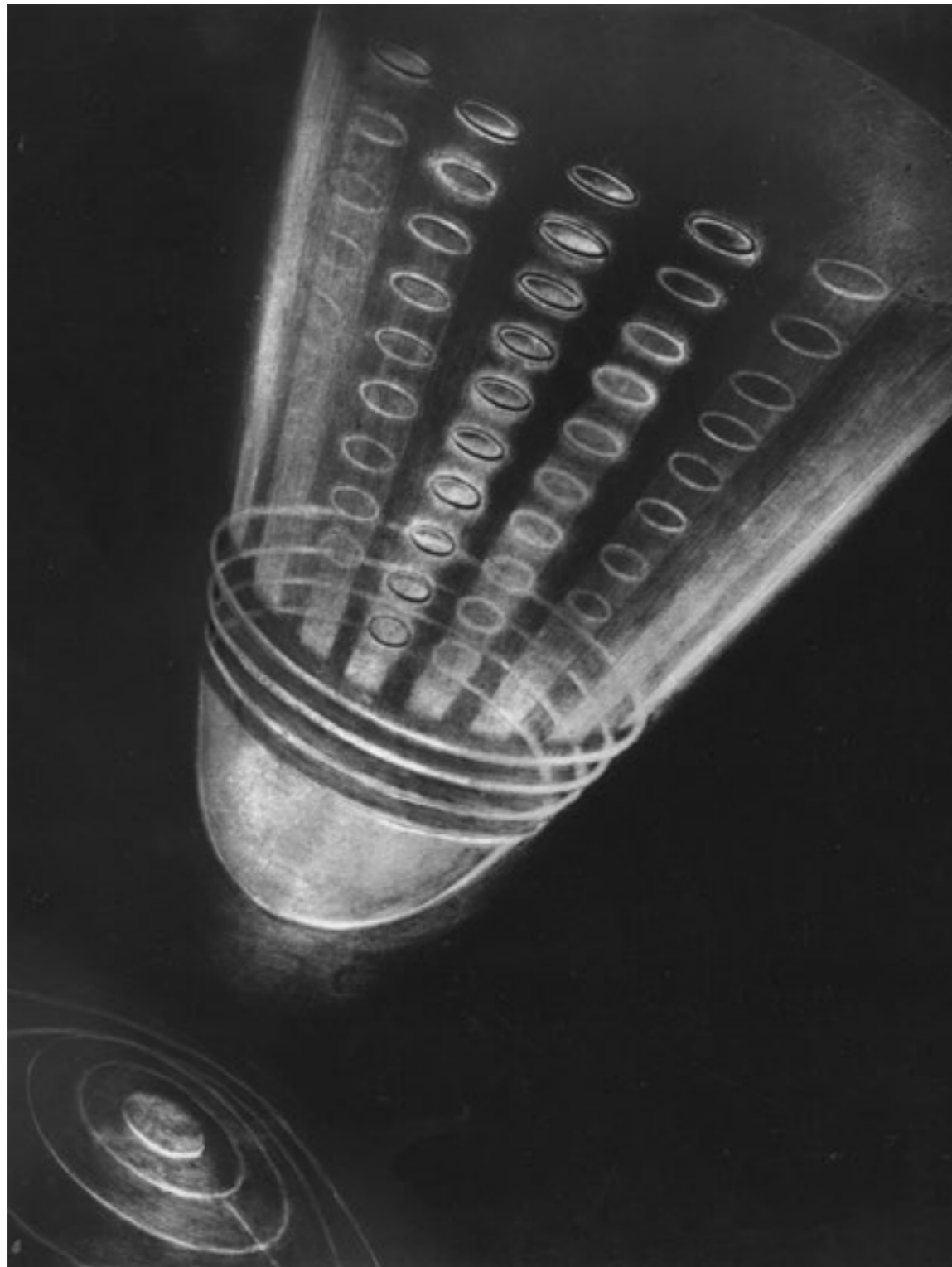
Un'eco del *Wolkenbügel* è rintracciabile nel progetto per una *Nuova Città* – o *Città-Linea* – di Lavrov. L'autore sviluppa il progetto nell'ambito del corso di Ladovskij al VChUTEIN e, nel 1928, lo presenta come tesi di laurea. Ladovskij propone agli studenti il tema della costruzione della nuova città²³⁵ – tra gli studenti del corso, si segnalano Varencov, Kirkessali, Popov e Krutikov. Lo stesso anno, su *Stroitel'stvo Moskvy*, Lavrov pubblica un saggio dedicato ai problemi della costruzione della nuova città, in cui presenta i lavori degli studenti di Ladovskij alla facoltà di Architettura del VChUTEIN, tra i quali compare la *Città-Linea*.²³⁶ Pochi anni dopo – nel 1930 – Lisickij pubblica il progetto di Lavrov su *Russland* – accurata antologia delle sperimentazioni urbane sovietiche, parte della collana *Neues Bauen in der Welt* – nel capitolo dedicato alla *nuova città*: «l'intera città è un'unica strada, una spina dorsale, le cui vertebre sono i singoli isolati per abitazioni».²³⁷ La proposta di Lavrov rappresenta un'interpretazione tipologica della città lineare, un modello urbano sperimentato sin dalla fine del XIX secolo. Apparentemente, il tema progettuale – della nuova città – sembra discostarsi dalla proposta di Lisickij che, invece, insiste sullo sviluppo della città esistente, in realtà, Lavrov presenta il progetto come espansione della città storica. Secondo Lavrov, infatti, la città moderna non deve assecondare il modello ottocentesco di sviluppo concentrico, al contrario, deve seguire l'articolazione delle maggiori linee di trasporto, delle direttrici urbane, da cui deriva il sistema lineare.²³⁸ Questo dato trasmette un'analogia con il progetto del *Wolkenbügel*: entrambe le proposte urbane, seppur con differenti interpretazioni ed esiti, indagano nuovi modi di intendere lo spazio urbano, al fine di rivoluzionare i tradizionali modelli di sviluppo urbano che non soddisfano le esigenze della città e della società contemporanea.



Stroitel'stvo Moskvy n. 10, 1928. Il numero contiene un saggio di Lavrov sui lavori del VChUTEIN che include il progetto per la *Città-Linea*.

Vitalij Lavrov, *Progetto di una nuova città*, 1928. Planimetria della *Città-Linea*. Estratto dalla rivista.

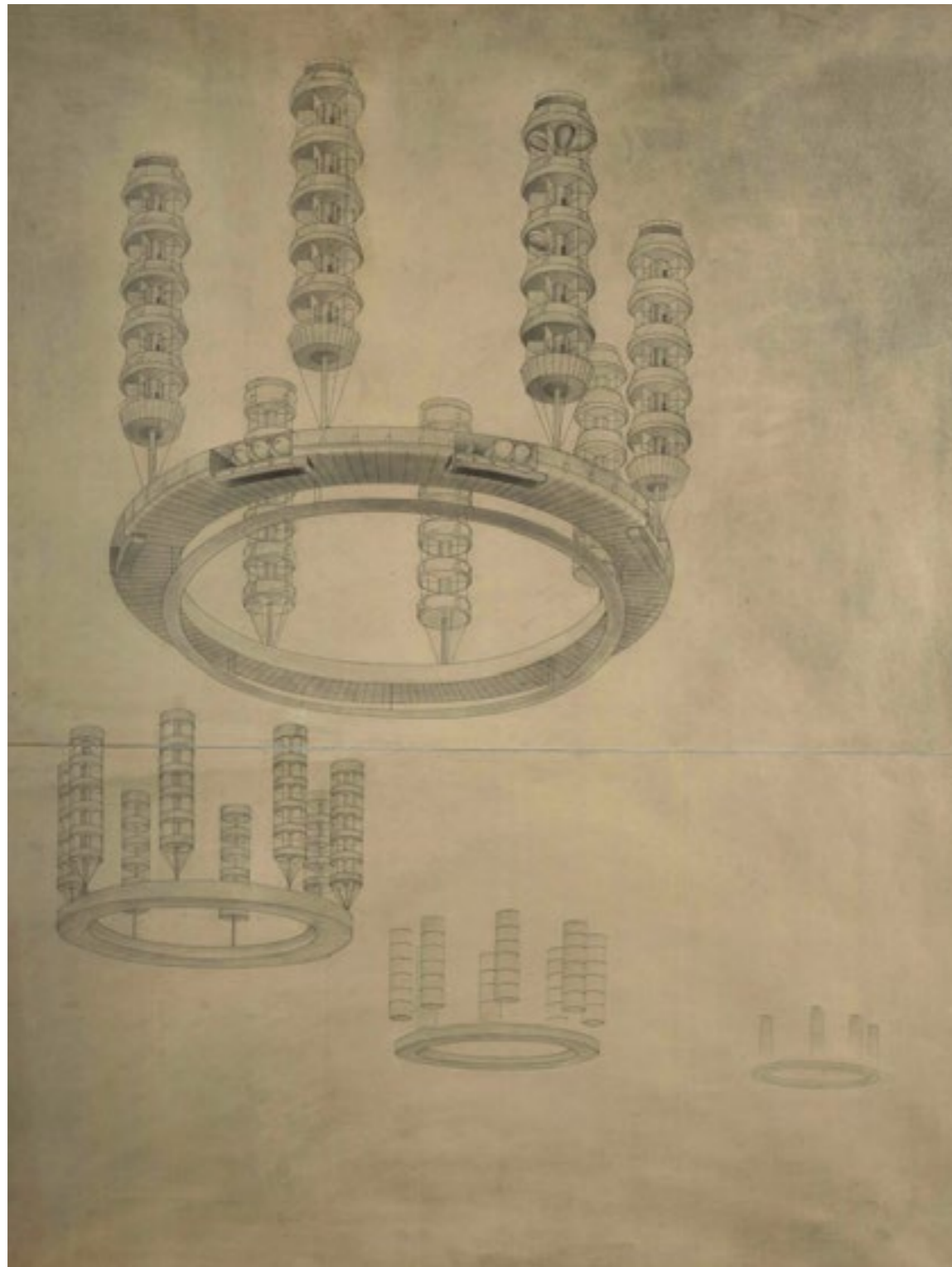
Lo sviluppo urbano della proposta di Lavrov si articola lungo una diagonale, il cui schema lineare organizza i diversi livelli della città, dalla scala urbana alla scala architettonica – nuovamente, si riscontra un principio analogo al WBI che, nonostante la differente scala, insiste sui nodi urbani e sul rapporto di reciprocità tra architettura e piani della città. La *Nuova Città* si basa su una griglia geometrica rigorosa, data da moduli quadrati di 200x200 metri. I moduli ospitano la *Casa Comune* – di cui Lavrov realizza un modello²³⁹ – un prototipo urbano che si ripete serialmente lungo la diagonale. L'impianto a croce della *Casa Comune* organizza e integra le attività principali – uffici, abitazioni e servizi – lungo gli assi cartesiani. L'edificio presenta spazi per le attività lavorative – individuali e collettive – e per i servizi comuni – serre, mense, scuole – che si sviluppano lungo l'asse lineare delle infrastrutture di trasporto.²⁴⁰ L'infrastruttura risulta un elemento centrale in entrambe le proposte – Lisickij e Lavrov – che rappresentano due interpretazioni complementari della ricerca architettonica e urbana degli anni Venti, così come lo stesso titolo del progetto – *Città-Linea*, non *Città Lineare* – richiama principi e metodologie della didattica del VChUTEMAS-VChUTEIN, dalla linea di *costruzione grafica sul piano* di Rodčenko al *ritmo* di Ginzburg, dallo *spazio* di Ladovskij alla *prospettiva* di Florenskij.²⁴¹



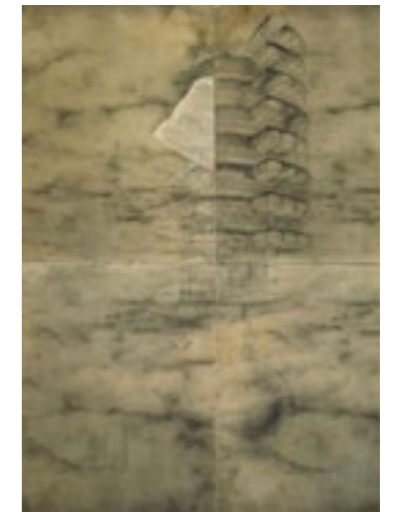
Nel 1928 – analogamente a Lavrov – Krutikov presenta come tesi di laurea un progetto urbano sviluppato nell'ambito del laboratorio di Ladovskij al VChUTEIN. Il progetto di Krutikov della *Città volante* è una proposta visionaria: si tratta di un insediamento urbano che orbita nello spazio cosmico. In questo caso, la consonanza con il *Wolkenbügel* si amplifica: se, da un lato, Lisickij propone una serie di grattacieli che si sviluppa parallelamente al suolo, sovvertendo la tradizionale tipologia verticale e il rapporto massa-vuoto, dall'altro, Krutikov allontana la massa del suolo terrestre e proietta la città per centinaia di chilometri nel vuoto dello spazio infinito. L'architettura della *Città volante* abbandona ogni principio statico canonico: i volumi si configurano come entità aerodinamiche, dotate di propria autonomia motoria, in cui la macchina è parte integrante dell'architettura. Ne deriva uno stravolgimento totale della spazialità urbana: non esistono più superfici da costruire, bensì un – infinito – campo tridimensionale da abitare.

In tale scenario «il cosmismo e la fantascienza esercitano un'influenza decisiva sul programma figurativo del VChUTEMAS, sugli studenti prima che sui docenti, divaricando ulteriormente un *divide* generazionale tra i maestri *nati russi* e gli allievi *già pienamente sovietici*. La differenza tra i progetti dei fratelli Vesnin o di Ladovskij e i lavori di laurea di Leonidov, di Krutikov, di Kalmikov è evidente: la generazione di questi ultimi ha un chiaro progetto circa il futuro dell'architettura che ha superato il programma di rinnovamento formale dei loro docenti. Per i giovani laureati del VChUTEMAS la nuova architettura sovietica [...] ha l'obiettivo di trasformare i corpi e le coscienze degli individui attraverso edifici intesi come macchine proattive che lavorano a quella *nuova perfezionata versione dell'uomo* della quale parlava Trotskij». ²⁴² La figurazione dello spazio cosmico attraversa molteplici esperienze delle avanguardie: la conquista del cielo rappresenta un'ambizione che, da un lato, anticipa talune questioni della cosmonautica degli anni Sessanta, dall'altro, alimenta e orienta il dibattito e la ricerca architettonica degli anni Venti. In tale prospettiva, il cosmismo si traduce nell'occasione di sperimentare inedite configurazioni e modelli insediativi. «Le *eteronavi* con le quali si muovono gli eroi marziani dei romanzi di Bogdanov, gli aerei con la stella rossa che battono tutti i record di volo negli anni Trenta, il *Proletario volante* cantato da Majakovskij, Tatlin che come un novello Icaro si libra sulle steppe sul velivolo a trazione umana da lui progettato, il poeta futurista e aviatore Kamenskij che identifica il comunismo con la dialettica tra la vita terrena e quella che si svolge nei cieli, sono i *transfer* della prima fase eroica della rivoluzione: la *fine della Storia* si può raggiungere solo attraverso il dominio sulla natura attuato tramite la tecnologia e attraverso la vittoria definitiva sulla forza di gravità». ²⁴³

nella pagina a fianco
Georgij Krutikov, *Città volante*, 1928,
MAS.



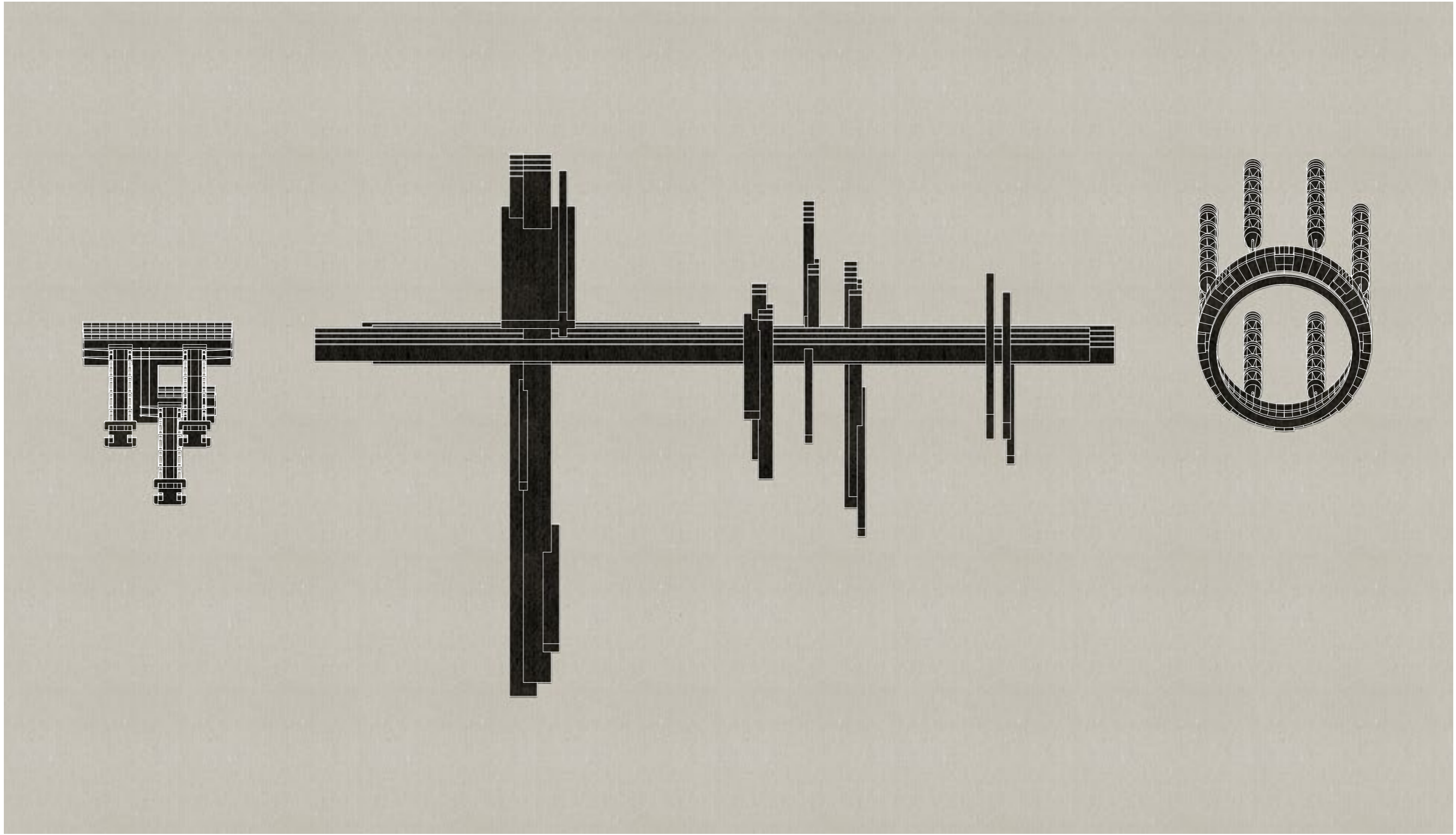
Le tavole presentate da Krutikov riflettono la metodologia didattica di Ladovskij al VChUTEMAS – un approccio processuale e analitico, in cui la forma architettonica assume un ruolo figurativo esito di relazioni dinamiche che articolano la percezione spaziale. In particolare, Krutikov analizza i criteri di trasformazione sociale, formale e tecnica nella reciprocità tra evoluzione degli insediamenti urbani e dei sistemi di trasporto. Coerentemente con i principi formali di Ladovskij, la ricerca di Krutikov confluisce nella relazione tra figura e velocità, tra corpo e relativa traiettoria: la forma architettonica organizza lo spazio – dallo spazio urbano allo spazio cosmico – tramite una sintassi dinamica della percezione spaziale.²⁴⁴ Il progetto della *Città volante*²⁴⁵ sovverte radicalmente luoghi e modi dell'abitare: la superficie terrestre si riconfigura in un'ampia infrastruttura produttiva, in cui il suolo, da un lato, viene restituito alla produzione agricola, dall'altro, viene destinato alla produzione industriale. Di conseguenza, le attività umane migrano nel cielo e si articolano in una costellazione di stazioni spaziali in orbita geostazionaria. Le stazioni spaziali sono autosufficienti e dotate di sistemi a propulsione nucleare per estendere la conquista del cielo. Congruentemente alla ricerca tipologica sviluppata nei laboratori del VChUTEMAS, Krutikov elabora diversi tipi insediativi, come l'abitazione collettiva – ad anello, a torre. La *Casa Comune* presenta un anello di servizi su cui si attestano sei torri, ognuna delle quali ospita gli approdi delle navicelle spaziali – piccoli velivoli monoposto che assolvono la funzione abitativa individuale e si muovono nello spazio atmosferico.²⁴⁶ «Il carattere cosmologico del progetto è ribadito dal collegamento ombelicale tra i due insediamenti, un vero e proprio *axis mundi*, che può essere rescisso solo in direzione delle stelle, verso gli altri pianeti da colonizzare. L'insediamento produttivo sulla Terra è rappresentato come un sistema a spirale, il suo *doppio* al di là dell'atmosfera terrestre è invece un paraboloide che si sfrangia in una serie di piccoli cerchi radianti sovrapposti, e non è casuale che la parabola sia la figura direttrice scelta da Ladovskij per il piano di Mosca. Le due figure geometriche sono l'una lo specchio dell'altra, *sicut in caelo, et in terra*».²⁴⁷ In tale quadro, si delinea una sequenza di progetti urbani – *Wolkenbügel*, *Città-Linea*, *Aero-Città*, *Città volante* – che restituisce, tramite differenti interpretazioni, il tema dell'elevazione come campo privilegiato di sperimentazione. Il linguaggio condiviso – di linee, segni e figure – traduce le tensioni espressive che attraversano l'intera stagione delle avanguardie. In questo modo, gli esiti formali di Lisickij, Lavrov, Chidekel' e Krutikov evidenziano una continuità critica nella ricerca che indaga gli sviluppi della città futura, estendendo il campo dell'architettura oltre i confini terrestri, dalla sopraelevazione architettonica alla progressiva proiezione dell'insediamento nel cosmo.



Georgij Krutikov, *Città volante: Torre*, 1928, MAŠ.

nella pagina a fianco
Georgij Krutikov, *Città volante: Casa Comune*, 1928, MAŠ.

nelle pagine seguenti
Città e utopia, dda.
Sequenza dei progetti urbani di Lisickij, Chidekel' e Krutikov, rispettivamente, *Wolkenbügel*, *Aero-Città* e *Città volante*. Assonometrie dal basso.



Orizzonti

Non solo costruire, ma ricostruire.

Noi ricostruiamo l'industria, ricostruiamo l'agricoltura.

Questa ricostruzione della produzione crea una nuova concezione di vita. Essa è il terreno nutritivo della cultura, ossia anche dell'architettura.

Da noi la nuova architettura non continua la costruzione di ciò che era interrotto, essa sta ad un inizio e non deve soltanto costruire. Il suo compito è di comprendere le nuove forme vitali, per poter prendere parte attivamente, attraverso organismi formali adeguati, alla nascita globale del nuovo mondo.

L'architettura sovietica è passata alla ricostruzione.

Lazar' Lisickij, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Wien, Schroll, 1930.

Continuità e discontinuità

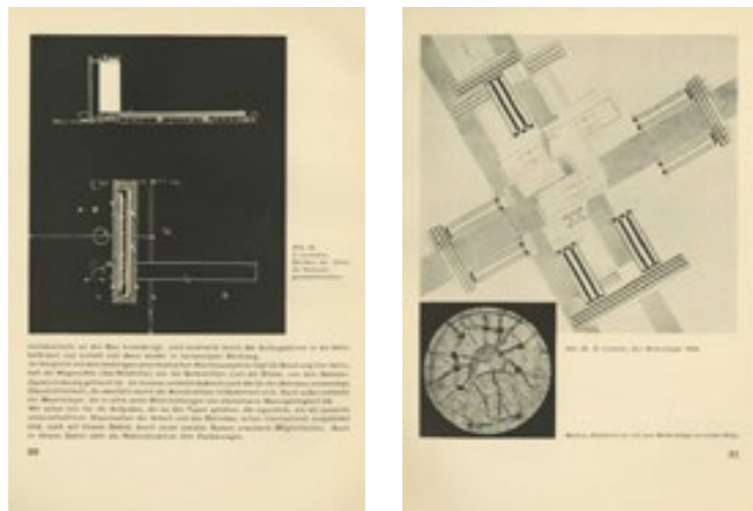
Sin dalle prime interpretazioni – dalla fine dell'Ottocento agli inizi del Novecento – la tipologia architettonica del grattacielo rappresenta un campo di indagine privilegiato per la sperimentazione critica dell'architettura della città. A partire dal progetto del *Wolkenbügel* – che sancisce un punto di rottura con gli esiti precedenti, mettendo in discussione la verticalità tradizionale del grattacielo e ridefinendo i canonici rapporti tra suolo ed elevazione – la tipologia del grattacielo si emancipa dalla semplice distribuzione verticale e assume una nuova dimensione spaziale, nonché infrastrutturale. Le questioni urbane sviluppatasi a partire dal secondo dopoguerra, da un lato, ampliano il quadro interpretativo del progetto e richiamandone il confronto formale, come lo sviluppo tipologico del grattacielo nel contesto sovietico degli anni Cinquanta o i modelli di architettura sopraelevata contemporanei, dall'altro, evidenziano tutte le continuità e, soprattutto, le discontinuità con il progetto di Lisickij.²⁴⁸ Il contesto dell'architettura sovietica del dopoguerra presenta grandi discontinuità critiche con l'eredità delle avanguardie, le cui istanze si traducono soventemente in configurazioni monumentali e retoriche. In tale quadro, la tipologia del grattacielo



assume caratteri fortemente rappresentativi con l'intento di coniugare le aspettative simboliche e tipologiche prospettate dalla stagione degli anni Venti. Tuttavia – a partire dagli anni Trenta e, progressivamente, negli anni successivi – emerge con particolare evidenza la distanza fra tali aspettative e le effettive realizzazioni architettoniche del dopoguerra, come le monumentali *Sette Sorelle* (1947–1957) che si orientano verso anacronistiche riproposizioni di modelli e stilemi passati. La produzione architettonica sovietica del dopoguerra tende a favorire la dimensione monumentale alla ricerca tipologica, ne deriva una sostanziale trasformazione di significato: se, da un lato, negli anni Venti la verticalità del grattacielo rappresenta un campo di innovazione urbana e sociale, al contrario, negli anni Cinquanta l'architettura staliniana si limita a proporre dispositivi retorici, volti a rappresentare il potere politico. Di conseguenza, la tipologia del grattacielo perde articolazione e complessità funzionale in cambio di schemi distributivi tradizionali che favoriscono un'estetica unicamente celebrativa. In questo modo, l'intera serie di aspettative, potenzialità e promesse suggerite dall'architettura della stagione delle avanguardie – e dal progetto di Lisickij – si traduce in un *monumentale* tradimento. In talune sperimentazioni tipologiche dell'ampio panorama architettonico del secondo dopoguerra è possibile osservare il riverbero delle ricerche formali intraprese dalle avanguardie. In particolare, alcuni degli elementi che caratterizzano maggiormente l'espressività del *Wolkenbügel* sono la sopraelevazione e i volumi aggettanti. La soluzione dell'edificio sospeso è stata ampiamente impiegata, nonché declinata in differenti modi, in molti contesti dell'architettura contemporanea, date le maggiori possibilità offerte dai materiali e dalle tecniche costruttive dell'ingegneria moderna. Tale espressività è presente in molti progetti degli anni Sessanta e Settanta di megastrutture e utopie urbane, dalla *Ville Spatiale* (1958-62) di Friedman al *Piano per la baia di Tokyo* (1960) del gruppo Tange, dalla *Walking City* (1964) di Archigram al *Monumento continuo* (1969-70) di Superstudio. In tale prospettiva, alcuni dei caratteri formali e figurativi del *Wolkenbügel* sembrano riecheggiare nelle architetture sospese delle interpretazioni contemporanee, dagli anni Sessanta sino ad oggi, come la *Biblioteca Nacional de la República Argentina* (1962-92) di Testa a Buenos Aires, l'*Ex Ministero delle Infrastrutture Stradali* (1969-75) di Chakhava a Tbilisi, il progetto di *Sovrastruttura urbana* (1973) di Prager per la valle di Košiče a Praga, il *Sanatorio Kurpaty – o Družba* – (1983-85) di Vasilevskij a Jalta, il progetto di *Spatial Retaining Bars* (1994) per Phoenix e il *Vanke Center* (2009) a Shenzhen di Holl, la *Sede della CCTV* (2002-12) di OMA a Pechino. La sequenza di tali progetti evidenzia chiaramente una rete – eterogenea – di risonanze formali e figurative, più o meno esplicite, con il

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Wolkenbügel*, 1923-25.
Prospettiva dal *bul'var*. Estratto
da *Internationale Neue Baukunst*
(Hilberseimer, 1927).

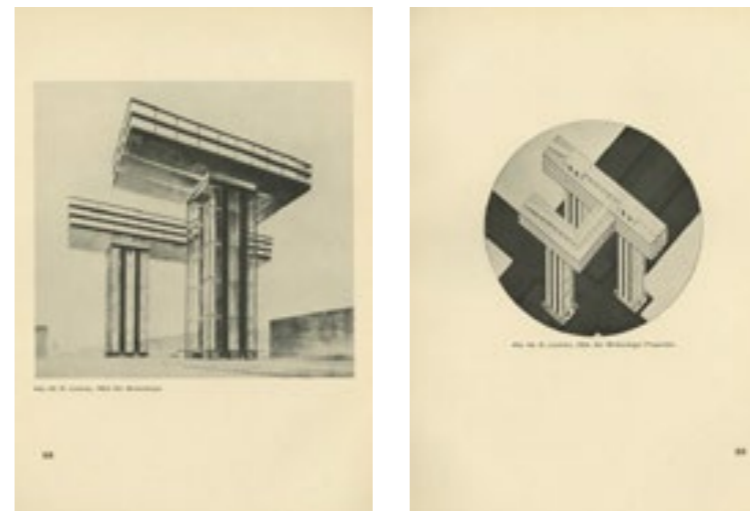
in questa e nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Der Wolkenbügel*,
1923-25. Lisickij pubblica il progetto
nel capitolo *Città vecchia - Organismi
nuovi*. Estratto da *Russland. Die
rekonstruktion der architektur in der
Sowjetunion* (Lisickij, 1930).



progetto del *Wolkenbügel*. Tuttavia, nonostante l'analisi critica delle continuità e discontinuità di questi processi interpretativi possa fornire un valido strumento di indagine sul ruolo odierno del grattacielo, evidenziandone le ambiguità tra invenzione e cliché, i presupposti teorici e i principi compositivi risultano difficilmente sovrapponibili e rischiano di circoscrivere la lettura interpretativa del progetto alla sola prospettiva iconica.

Note conclusive

Concludendo, il lavoro di ricerca interpreta il processo compositivo e progettuale del *Wolkenbügel* come una risultante dell'incontro tra i pionieri delle avanguardie sovietiche e i maestri del modernismo europeo, un dialogo costante tra arte e architettura, teoria e progetto, disegno e costruzione. Il progetto di Lisickij assume e rielabora principi suprematisti, costruttivisti e funzionalisti, restituendo una singolare interpretazione architettonica della trasformazione della città moderna. Dal principio di simultaneità visiva – della prima cartella Kestner²⁴⁹ e del *ProunenRaum*²⁵⁰ – alla rielaborazione di elementi formali di altri ambiti artistici in configurazioni inedite – come la seconda cartella Kestner²⁵¹ che, a sua volta, viene ripresa nel WB2 – dalla spinta ideologica – come nel progetto della *Tribuna Lenin* – alla ricerca di un confronto critico con la cultura architettonica del suo tempo, il *Wolkenbügel* rappresenta un ponte fra Oriente e Occidente. Il progetto condensa principi suprematisti – composizione di figure elementari, astrazione grafica, figurazione cosmista – costruttivisti – indagine spaziale, correlazione tra processo compositivo e costruttivo, percezione della forma – e funzionalisti – costruzione



standardizzata, economia dei materiali, integrazione tra architettura e infrastruttura – nell'interpretazione – e nella rivoluzione – tipologica del grattacielo. Il *Wolkenbügel* traccia un'inedita relazione tra spazio, architettura, città e immagine: la convergenza di segni, figure, forme, pratiche artistiche, personalità e luoghi restituisce un progetto – tra i più emblematici dell'intero panorama dell'architettura d'avanguardia – che offre un repertorio inesauribile di possibilità per il ripensamento della città contemporanea. In particolare, «la città dei progetti degli allievi e maestri affiliati all'ASNOVA [...] è una sorta di grande teatro della percezione nel quale lo sguardo è continuamente sollecitato a esperirne la spazialità attraverso visioni dal basso, come nel caso delle *Staffe delle nuvole* di Lisickij, enormi segni di orientamento tridimensionali sospesi di apparenza variabile a seconda del punto di vista posti all'intersezione tra assi radiali e circonvallazione interna di Mosca, fino alla *Città sulle nuvole* del progetto di laurea di Krutikov, vere e proprie sfide alla gravità e nuove soluzioni agli esercizi sulla messa in evidenza di massa e peso di una forma o messa in evidenza della costruzione».²⁵² Il *Wolkenbügel* è un progetto complesso che si fonda sulla compresenza, nonché sulla reciprocità, di più principi spaziali, formali e teorici. Il progetto si colloca in continuità con la ricerca formale dei *proun*, sancendo il passaggio dal piano astratto e pittorico alla dimensione architettonica e urbana. La sperimentazione pittorica si trasforma in *costruzione spaziale* tramite processi compositivi che integrano iterazione e variazione di elementi geometrici semplici in configurazione complesse. A partire dal lascito dell'esperienza suprematista e costruttivista – dalle sperimentazioni di *planit*, *architekton* e *proun* alle *costruzioni spaziali* – Lisickij progetta il *Wolkenbügel* attraverso un principio di simultaneità

visiva che traduce le molteplici prospettive urbane – *da sopra, da sotto, verso il Cremlino, dal Cremlino, lungo il bul'var e nella direzione opposta*²⁵³ – in una sequenza dinamica dalla spazialità univoca. Di conseguenza, il *Wolkenbügel* si configura come un'invenzione tipologica che stabilisce nuovi rapporti tra architettura e infrastruttura, tra forma e percezione, proponendo un modello alternativo di costruzione della città contemporanea. In particolare, il progetto articola lo spazio urbano come un campo dinamico di relazioni in cui architettura e infrastruttura coincidono. Il progetto stabilisce un rapporto multiscale di reciprocità tra composizione e progettazione, dal segno tipografico alla scala urbana, il *Wolkenbügel* è uno strumento che orienta e reinventa i rapporti spaziali della città. Il progetto esplicita la morfologia concentrica di Mosca – di anelli e strade radiali – con l'introduzione di un inedito sistema di segni urbani: la serie di grattacieli si integra al coro di emergenze urbane esistenti, ridefinendo orientamenti e gerarchie dello spazio urbano. Il *Wolkenbügel* rappresenta un prototipo multiscale che articola i diversi livelli della città – piano interrato con il collegamento ideale alla rete metropolitana, piano stradale con gli accessi e l'integrazione della rete tramviaria, piano sopraelevato con il sistema di emergenze urbane. I grattacieli della serie si collocano in corrispondenza dei nodi strategici – nell'intersezione tra anello dei *bul'var* e radiali – delineando una nuova topografia urbana. Il progetto del *Wolkenbügel* traduce la complessità urbana in schemi formali sintetici e, allo stesso tempo, si radica a dinamiche urbane profondamente tangibili, come la questione delle preesistenze della città storica o il problema dell'articolazione delle reti di trasporto.²⁵⁴ Questo dualismo riflette le tensioni – astratte e concrete – del dibattito architettonico degli anni Venti. Circa la questione percettiva, Lisickij insiste sulla fruizione dello spazio urbano da visuali affini alla prospettiva dell'occhio umano. Se, da un lato, la discrezionalità di tali prospettive – delle visuali di riferimento prese individualmente – suggerisce un'azione di movimento nella città che traguarda, di volta in volta, una configurazione spaziale univoca, dall'altro, la complessità del progetto richiede un'analisi visiva molteplice – dell'insieme delle prospettive di riferimento – per comprenderne la totalità dell'articolazione spaziale. In particolare, la verifica del complesso di prospettive legittima una lettura dell'opera che, coerentemente al pensiero di Lisickij, propone l'ossessiva ripetizione di visuali dal basso, dalla prospettiva di un osservatore che cammina per le strade della città.

Il progetto del *Wolkenbügel* si configura come un processo in continua trasformazione, costellato da una pluralità di iterazioni, varianti e contributi. In particolare, l'ampia – a volte prematura – circolazione dei disegni – tramite riviste, carteggi, pubblicazioni, mostre – genera possibili equivoci interpretativi.

Il progetto si moltiplica in differenti configurazioni che, in alcuni casi, riflettono le tensioni tra intenzione e contesto culturale di ricezione. L'insieme instabile di immagini che ne deriva risulta estremamente coerente alla continuità e, allo stesso tempo, trasformabilità del progetto. In questo quadro, iterazioni e varianti del *Wolkenbügel* – dal contributo di Roth alla variante di Stam, dalle iterazioni dello stesso Lisickij alla seconda serie di grattacieli – non si escludono a vicenda, piuttosto si allineano in una sequenza *costantemente variabile* del progetto. Le serie di *Wolkenbügel* – WB1 e WB2 – evidenziano i processi di reinvenzione applicati da Lisickij: i progetti compongono elementi formali già sperimentati – dai *proun* alle cartelle Kestner – in configurazioni sempre inedite, evidenziando continuità e discontinuità nel panorama delle avanguardie russe ed europee, tra gli eterogenei esiti coevi – da Malevič a Rodčenko, da Tatlin a Klucis, da Roth a Stam, da Hilberseimer a Le Corbusier. In tale prospettiva, il processo compositivo del *Wolkenbügel* articola un sistema complesso di iterazioni, varianti – e consonanze – in cui la sequenzialità e la trasformabilità delle forme delineano l'approccio metodologico che orienta il progetto alla continua ricerca di inedite possibilità tipologiche e spaziali.

Il quadro di riferimento entro cui il progetto del *Wolkenbügel* si sviluppa è unico: «nell'introduzione di *Russland. Architektur für eine Weltrevolution*, Lisickij afferma che l'intreccio tra *rivoluzione tecnica e rivoluzione sociale* è il presupposto dei progetti sviluppati in URSS nel corso degli anni Venti presentati nel libro. Di questi più della metà sono lavori degli studenti del VChUTEMAS-VChUTEIN che hanno soprattutto lo scopo di illustrare il futuro e la *speranza progettuale* di una generazione entusiasticamente coinvolta nel progetto di una società liberata dai vincoli delle divisioni di classe. Alle soglie degli anni Trenta *razionalismo e costruttivismo*, mantenendo una produttiva competizione accademica, affrontano uno dei nodi dello sviluppo dell'insediamento socialista ancora rimasto irrisolto – la separazione tra città e campagna, compito affrontato soprattutto nell'ultimo anno di vita della Scuola. Con la chiusura del VChUTEIN nel 1930 si chiude non solo un'esperienza didattica unica, ma anche un'epoca di progetti di progetti visionari e anticipatori del futuro».²⁵⁵ In sintesi, le questioni sollevate da Lisickij, attraverso il progetto del *Wolkenbügel*, risultano talmente cospicue, preponderanti e innovative, da essere in grado di fornire – ancora oggi – diversi spunti di riflessione critica sugli sviluppi della città contemporanea, nonché sulla dimensione verticale dell'architettura. Il lascito di questa singolare esperienza progettuale si traduce in un approccio inedito al processo compositivo – tra invenzione, iterazione e variazione – che sperimenta nuove spazialità urbane in modelli e scenari, paradossalmente tanto *ideali* quanto *concreti*.



1923

LL, *Proun 88*, KMM

LL, *ProunenRaum* [I cartella Kestner]

LL, *Figurinen* [II cartella Kestner]

LL, *Proun 84*, GTG

Cronologia interpretativa del processo compositivo del *Wolkenbügel*, eda. L'elaborato evidenzia principali riferimenti, contributi al progetto e varianti.

LL – Lazar' Lisickij
ER – Emil Roth
MS – Mart Stam
NL – Nikolaj Ladovskij

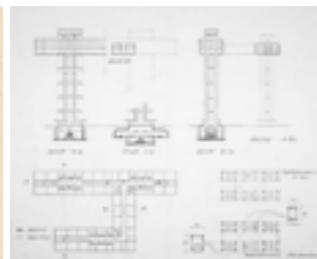


1924

LL, *Tribuna*, GTG

LL, *Carta intestata*, SMA

ER, *Lettera a Lisickij*, GTA, 25 novembre 1924



1925

ER, *Lettera a Lisickij*, GTA, 19 febbraio 1925 [3 tavole]

LL, *Schizzi*, GTG [6 disegni]

LL, *Proun*, GTG

LL, *Montaggio*, GTG

LL, *WBI*, GTG [6 disegni]

LL, *Lettera a Oud*, VAM, 14 maggio 1925 [6 disegni]

MS, *Variante*, DAM



1926

LL, *Montaggio*, GTG

LL, *Izvestija ASNOVA* [4 disegni con schema delle direzioni]

LL, NL, *Residenza collettiva* [progetto di concorso]

LL, *WB2*, SMK, GTG, MLK [4 disegni]

226 A. DE MAGISTRIS, A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Utopiae finis? Percorsi tra utopismi e progetto*, Torino, Accademia University Press, 2018, pp. 17-18. Si veda anche A. VOGT, *Russische und französische revolutions architektur 1917-1789*, Köln, Dumont, 1974.

227 Cfr. S. JOHNSON, *El Lissitzky on paper: Print culture, architecture, politics, 1919-1933*, Chicago, University Press, 2024, pp. 106-07.

228 E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, p. 93.

229 Lazar' Chidekel' (1904-1986) è un pittore, architetto e insegnante russo. Nel 1919 si iscrive alla Scuola d'Arte Popolare di Vitebsk, dove diventa allievo di Chagall, Lisickij e Malevič. A Vitebsk aderisce e partecipa alle attività artistiche del gruppo UNOVIS. Dal 1921, insieme a Čašnik, dirige il dipartimento di architettura del VNChU. Dalle sue opere, tra cui i progetti di *Aero-Città*, si evince il lascito suprematista.

230 Georgij Krutikov (1899-1958) è un architetto russo. Nel 1922 si iscrive alla facoltà di Architettura del VChUTEMAS, dove studia con Ladovskij. Aderisce alle associazioni di ASNOVA e ARU. Nel 1928 presenta come tesi di laurea il progetto della *Città volante*, sviluppato nel laboratorio di Ladovskij.

231 Vitalij Lavrov (1902-1988) è un architetto russo. Nel 1921 si iscrive alla facoltà di Architettura del VChUTEMAS, dove studia con Ladovskij. Dal 1923 partecipa alle attività di ASNOVA e, nel 1928, contribuisce all'istituzione dell'Associazione degli Architetti-Urbanisti (ARU) di Ladovskij. Nello stesso anno presenta come tesi di laurea il progetto della *Città-Linea*, sviluppato nel laboratorio di Ladovskij.

232 L. LANINI, *Al di là del cielo. Georgij Krutikov e il cosmismo nell'avanguardia sovietica*, in "Vesper" n. 7, 2022, p. 129.

233 Cfr. "Альманах УНОВИС" [Al'manach UNOVIS] n. 1, 1920 e "Уновис. 2-е издание Витебского творкома Уновис" [2-е izdanie Vitebskogo tvorkoma Unovis] n. 10, 1921.

234 Cfr. C. DOUGLAS, *Aero-Art, the Planetary View: Kazimir Malevich and Lazar Khidekel*, in «R. KHIDEKEL (a cura di), *Lazar Khidekel and Suprematism*, Munich, Prestel, 2014, pp. 27-32.

235 Per approfondimenti sulle tematiche didattiche dei laboratori della facoltà di Architettura del VChUTEMAS, si veda M. MERIGGI, *La Mosca del VKhUTEMAS-VKhUTEIN*, in M. MERIGGI (a cura di), *VKhUTEMAS 100. Spazio, Progetto, Insegnamento*, Siracusa, LetteraVentidue, 2022, pp. 52-53.

236 V. LAVROV, *Из последних работ Архитектурного факультета ВХУТЕИНА [Iz poslednich rabot Architekturnogo fakul'teta VChUTEINA]*, in "Строительство Москвы" [Stroitel'stvo Moskvy] n. 10, 1928, pp. 14-18. Il saggio di Lavrov è dedicato ai progetti urbani sviluppati nei laboratori della facoltà di Architettura del VChUTEIN. Oltre al progetto della *Città-Linea*, Lavrov pubblica sulla rivista i progetti urbani di Varencov, Kirkessali e Popov.

237 L. LISICKIJ, *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion (Neues bauen in der welt)*, 1/3 voll. Wien, Schroll, 1930 (trad. it. *La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929 e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, 1969). Si veda il capitolo *La nuova città*, pp. 49-52. In questa sezione Lisickij pubblica i progetti urbani di Lavrov e Varencov.

238 Cfr. L. MONICA, *Линейный город. Истоки и жизнь в архитектуре [Linejnij gorod. Istoki i žizn' v architekture] / The "Line-City". Origins and experiences in architecture*, in *VKhUTEMAS space in the world culture of the XX-XXI centuries* (atti del convegno internazionale: Mosca, 9 - 15 nov. 2020), Moscow, MARKHI, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, Russian Academy of Arts, Moscow Polytechnic University, 2020, pp. 354-55.

239 Si veda V. LAVROV, *op. cit.* in "Строительство Москвы" [Stroitel'stvo Moskvy] n. 10, 1928, p. 16.

240 Cfr. L. MONICA, *op. cit.* p. 355.

241 Ibidem.

242 L. LANINI, *op. cit.* p. 131.

243 Ivi, p. 132.

244 Cfr. L. LANINI, *op. cit.* p. 135.

245 Per ulteriori approfondimenti sulla *Città volante* di Krutikov, si veda S. CHAN-MAGOMEDOV, *Georgij Krutikov. The flying city and beyond*, Barcelona, Tenov, 2015.

246 Cfr. L. LANINI, *op. cit.* p. 137.

247 Ibidem.

248 Per ulteriori approfondimenti sull'architettura del grattacielo, dagli sviluppi tipologici e sociali, dalle origini a partire dalla fine dell'Ottocento al panorama del secondo dopoguerra, si vedano: G. CANELLA, *Attesa per l'architettura sovietica*, in "Casabella-Continuità" n. 262, 1962, pp. 5-16; J. COHEN, *Il collettivo da l'assalto al cielo*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 42-48; A. DE MAGISTRIS, *High-rise. Percorsi nella storia dell'architettura e dell'urbanistica del XIX e del XX secolo attraverso la dimensione verticale*, Torino, UTET, 2004.

249 Cfr. L. LISICKIJ, *1° Kestnermappe Proun* (cartella in sei litografie e frontespizio per la Kestner-Gesellschaft), Hannover, Leunis & Chapman, 1923.

250 Cfr. L. LISICKIJ, *ProunenRaum. Große Berliner Kunstausstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 1, 1923 (trad. it. *Ambiente dei proun. Grande esposizione d'arte di Berlino*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 354).

251 Cfr. L. LISICKIJ, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne* (cartella in dieci litografie e frontespizio per la Kestner-Gesellschaft), Hannover, Leunis & Chapman, 1923 (trad. it. *La configurazione plastica dello spettacolo elettromeccanico*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43).

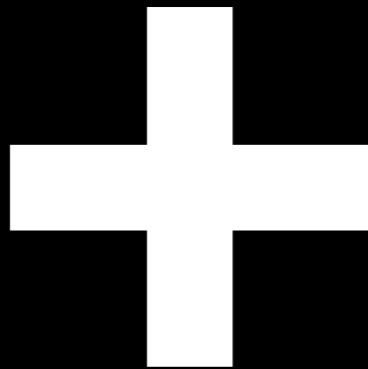
252 M. MERIGGI, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VKhUTEMAS*, in A. GALLO (a cura di), *The clinic dissection of art*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 45.

253 Cfr. L. LISICKIJ, *Серия небоскребов для Москвы. WBI (1923-25) [Serija neboskrebov dlja Moskvy]*, in "Известия АСНОВА" [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, p. 2-3 (trad. it. *Una serie di grattacieli per Mosca*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 50-51; E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 104-05).

254 Tali questioni si riferiscono allo sviluppo della città contemporanea tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, come i problemi di espansione urbana o del mutuo rapporto tra città e campagna, tra centro e periferia. Sostanzialmente, le principali questioni di trasformazione urbana dovute ai problemi di affollamento e congestionamento, derivanti dal progressivo spostamento della popolazione dalle campagne alle grandi città.

255 M. MERIGGI, *La Mosca del VKhUTEMAS-VKhUTEIN*, in M. MERIGGI (a cura di), *VKhUTEMAS 100. Spazio, Progetto, Insegnamento*, Siracusa, LetteraVentidue, 2022, p. 53.

Appendice



Strumenti



ABC

Questa rivista pubblicherà articoli che intendono fare chiarezza su compiti e processo della configurazione – configurazione delle città nei loro aspetti tecnici, economici e sociali – configurazione dell'edilizia abitativa, dei luoghi di lavoro e del traffico – configurazione nella pittura e nel teatro – configurazione nella tecnica e nelle invenzioni.

Questa rivista intende raccogliere tutte le giovani forze che aspirano a ottenere risultati chiari e nitidi nei compiti artistici ed economici del nostro tempo. . Lo scopo della nuova generazione è pervenire in ogni settore e attraverso riflessioni personali, a una concezione autonoma e di più ampio respiro artistico.

ABC. Beiträge zum Bauen n. 1, 1924.

Progetto e contro-progetto

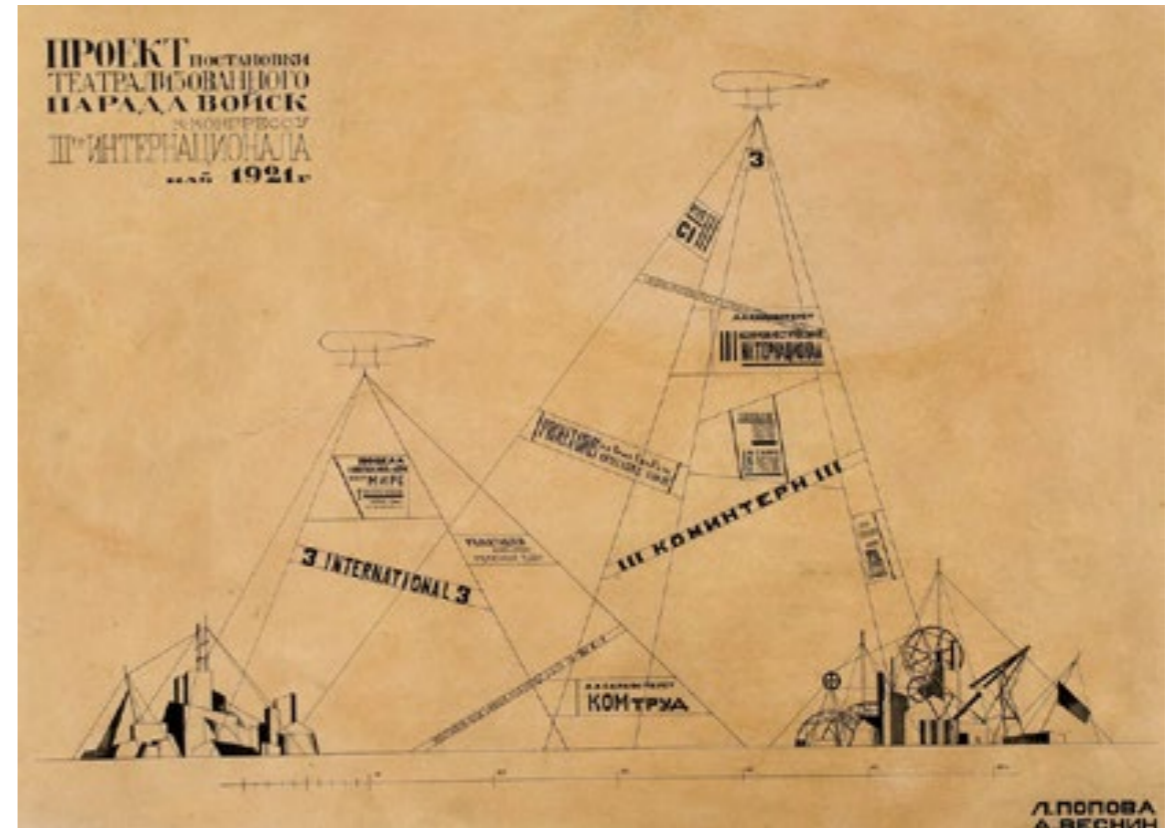
Oltre all'attività artistica, Lisickij è un teorico fruttuoso: gli anni in Occidente – prima in Germania, poi in Svizzera, tra il 1922 e il 1925 – rappresentano il periodo di maggiore chiarezza espressiva e concettuale, in cui l'autore pubblica alcuni degli scritti più importanti. Dal 1922, l'impegno teorico assume un ruolo di rilievo con il Primo Congresso Internazionale degli Artisti Progressisti di Düsseldorf, in cui Lisickij è portavoce del movimento costruttivista.²⁵⁶ A partire da 1923 – in questi anni pregni di sodalizi artistici e collaborazioni editoriali – dall'Europa mantiene i rapporti con Mosca, tramite uno scambio epistolare con il gruppo ASNOVA e Ladovskij: Lisickij rappresenta un ponte di collegamento tra le avanguardie sovietiche ed europee. All'inizio del 1924 arriva in Svizzera, nella stazione di Zurigo, dove incontra Stam, Arp e Tauber. Stam sta preparando la redazione di un giornale di architettura: Lisickij aderisce al progetto. «All'origine, *ABC* nasce dall'incontro a Rotterdam fra Stam e Schimdt. L'apporto di Lisickij allargherà il nido del giornale e ne cementserà le basi».²⁵⁷ *ABC. Beiträge zum Bauen* – edita in nove fascicoli (serie I: 6 nn. 1924-26; serie II: 4 nn. 1926-28) – è una rivista di architettura, la cui redazione lavora in tutta la Svizzera – Stam a Thun, Roth a Thalwil, Artaria, Schimdt, Meyer e Wittwer a Basilea, Lisickij a Locarno.



Lazar' Lisickij, *Il Costruttore*, 1924. Autoritratto pubblicato su *ABC* n. 1:3/4, 1925, p. 8.

La rivista pubblica l'autoritratto sotto forma di annuncio ironico: *Ogni artista che sottoscrive l'abbonamento ad ABC ha il diritto di pubblicare gratuitamente la sua fotografia (con garanzia di immediata notorietà). Ogni signora che sottoscrive l'abbonamento ad ABC ha il diritto di pubblicare gratuitamente la sua fotografia (senza garanzia). TUTTI SI ABBONINO AD ABC.*

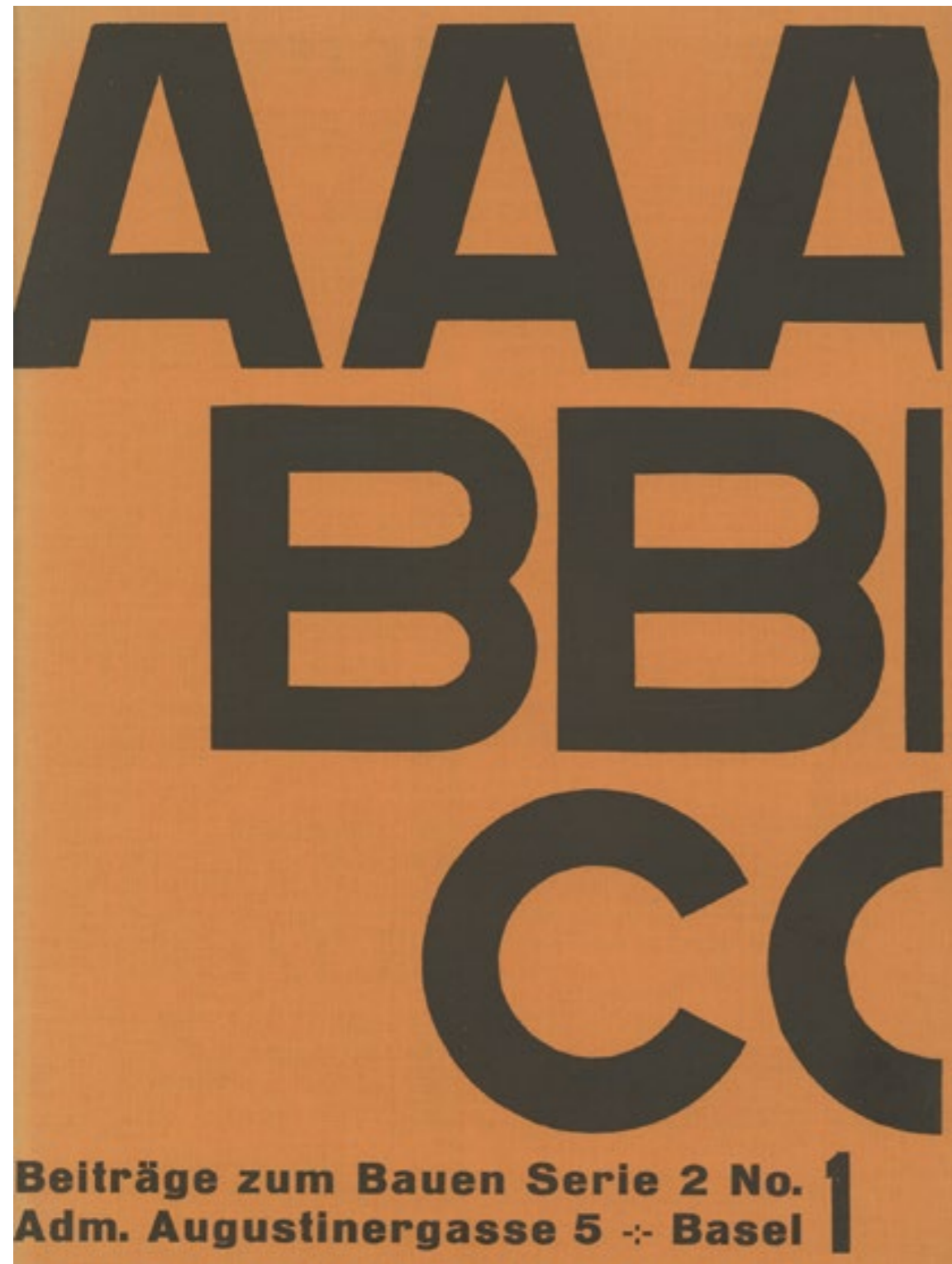
«ABC, dunque, non è frutto delle grandi città, del caffè pittorresco o del cenacolo. A parte qualche incontro amichevole nelle Alpi, i contatti avvengono per posta, fra una consultazione e l'altra degli orari ferroviari». ²⁵⁸ L'approccio di ABC è duplice: da un lato, è apertamente critico, nonché sarcastico, dall'altro, è tecnico e settoriale. La rivista coltiva la commistione di scritture più spiccatamente poetiche e militanti, che assumono la forma del manifesto, e dell'articolo tecnico-scientifico, coadiuvato da dati analitici e riscontri oggettivi. ABC persegue una logica di *progetto* e *contro-progetto*, infatti, la rivista propone alternative progettuali concrete in opposizione alle soluzioni contemporanee che incentivano principi o sistemi costruttivi dell'architettura del passato, senza adottare un lessico moderno, chiaro e funzionale. L'innovazione della rivista risiede proprio nella ricerca di un moderno linguaggio del costruire. ABC passa in rassegna le proposte architettoniche contemporanee, ricercandone le criticità, al fine di stimolare riflessioni e apportare reali *contributi alla costruzione*. Progetto e costruzione rappresentano i principi fondativi della rivista: «costruire è più importante che scrivere – i progetti sono più urgenti delle riviste d'arte». ²⁵⁹ La rivista è lo strumento di un radicale progetto di riforma culturale, in dialogo serrato con il costruttivismo e il *neues bauen*. «Se la *A* di ABC significa azione, anzi *inizio* di un'azione, la *C* designa lo spessore *collettivo* dell'architettura. Il primo momento dialettico è quello del rifiuto dell'individualismo. [...] Vengono così rifiutati in blocco *pompieri* accademici romantici e vati dell'avanguardia, specialmente Le Corbusier e van Doesburg. [...] ABC intende dimostrare la gratuità del discorso estetico e la vacuità delle speculazioni sull'autonomia dell'arte. *Il futuro appartiene a coloro che sono straordinariamente poco dotati per le Belle Arti* (ABC, serie I, n. 3/4, p. 2). Il secondo momento dialettico porta a valorizzare l'*oggetto*, soppesato nella sua opaca materialità». ²⁶⁰ ABC è un documento prezioso per comprendere il clima culturale dell'Europa degli anni Venti e la centralità di Lisickij in tale panorama. Il primo numero della rivista contiene il saggio *Elemento e invenzione*, ²⁶¹ in cui Lisickij tenta di ridefinire le coordinate teoriche della nuova arte, coerentemente con le innovazioni tecnologiche, sociali e politiche dell'epoca. Lo scritto è una riflessione sulla configurazione moderna, in cui l'autore individua i due momenti fondamentali che la determinano e, allo stesso tempo, la compongono – *elemento* e *invenzione*. Il primo – *elemento* – è l'unità fondamentale della composizione, le cui connessioni determinano la tensione della costruzione. Ogni *elemento* possiede caratteristiche e dati specifici. Lisickij rifiuta la concezione romantica dell'opera – artistica o architettonica che sia – afferma una prassi oggettiva e modulare che si fonda sull'uso consapevole di strumenti tecnici. Gli *elementi* rispondono a criteri oggettivi



e universali: Lisickij riconosce gli *elementi per la plastica, per il materiale e per il colore*. ²⁶² In tale contesto, l'*artista* diventa un *costruttore* che opera all'interno di un sistema collettivo condiviso. L'*invenzione* è il processo di composizione degli *elementi*, da intendersi come combinazione ponderata da dinamiche oggettive: la forma è il risultato di un problema razionale. Il saggio riflette le posizioni funzionaliste del movimento moderno e testimonia la capacità di Lisickij di tradurre i principi dell'avanguardia sovietica nel linguaggio di quella europea. ABC mira a dimostrare «che la tecnica è un dato internazionale di cui l'architetto può impadronirsi come di un'evidenza oggettiva». ²⁶³ Schmidt, Stam e Roth e sono tra i principali autori di articoli tecnici: i loro contributi spaziano dalle caratteristiche dei materiali da costruzione all'ottimizzazione del cantiere, dalla costruzione moderna alla progettazione delle strutture. ²⁶⁴ «L'autoritratto di Lisickij [...] manifesta, nel quadro particolare del numero dedicato al *cemento armato*, che l'arte è un lavoro tecnico e intellettuale di precisione. Ciò che traspare qui, nella monade dell'occhio e della mano, non è tanto [...] la figura dell'*ingegnere* quanto piuttosto quella dell'*inventore (erfinder)*». ²⁶⁵ Il doppio numero di ABC condensa scritti di Lisickij, ²⁶⁶ Roth e Stam.

Ljubov' Popova, Aleksandr Vesnin, *Scenografia per uno spettacolo di massa*, 1921, GTG. *Борьба и победа [Bor'ba i pobeda]* Lotta e vittoria – regia di Mejerchol'd; scenografie di Popova e Vesnin. Parata teatrale in occasione della III^a Internazionale (Komintern).

La rivista ABC pubblica il progetto di Popova e Vesnin con il titolo *Fliegende propaganda* (ABC n. 2:1, 1926, p. 3).



ABC n. 1:3/4, 1925: prima e ultima pagina del doppio numero con scritti di Lisickij, Roth e Stam.

La seconda serie della rivista ripubblica due saggi di Lisickij, editi originariamente sulla rivista di Richter, *G. Material zur elementaren Gestaltung*. Nel primo scritto, *Ruota – Elica e ciò che segue*,²⁶⁷ l'autore individua le correlazioni tra evoluzione della forma architettonica, movimento umano e progresso tecnico: dall'uomo che cammina – con lo scheletro – all'uomo che guida – con l'invenzione della ruota che si riflette nell'automobile, nel treno: *abitazioni collettive in movimento* – infine, all'uomo che vola – con la creazione dell'elica che si traduce nell'aeroplano. Il saggio mostra la sedimentazione di uno dei presupposti fondamentali del *Wolkenbügel*: considerare il cielo come un possibile spazio collettivo.²⁶⁸ Il secondo scritto, *Rappresentazione del movimento*,²⁶⁹ riflette la propensione di Lisickij alla ricerca di una forma dinamica di linguaggio. L'autore illustra sinteticamente le possibilità introdotte dallo sviluppo dell'industria cinematografica e ne sottolinea la principale caratteristica, ovvero la capacità – a differenza dei tradizionali sistemi di rappresentazione tecnica – di restituire la dimensione del tempo nello spazio, quindi il movimento. In molte opere, Lisickij tenta di restituire questo principio, tramite successioni di immagini, di spazi, di prospettive – dall'editoria all'architettura. Le viste del *Wolkenbügel* individuate dall'autore non sono altro che una progressione architettonica della città nel tempo. Lisickij sperimenta il principio della sequenza spaziale in diversi ambiti, dai racconti illustrati ai *feuilleton* di immagini, dal *ProunenRaum* al *Wolkenbügel*. Inoltre, dalla rivista emergono i principali contributi teorici di Roth²⁷⁰ e Stam al *Wolkenbügel*, il cui progetto manifesta un'ampia collettività di collaborazioni. In particolare, Roth partecipa sostanzialmente alla progettazione della struttura, mentre Stam realizza una variante del progetto, coerentemente alle filosofie di *contro-progetto* della rivista ABC.

nella pagina a fianco ABC. Beiträge zum Bauen n. 2:1, 1926. Copertina della seconda serie della rivista.

Scritti scelti

ABC. Beiträge zum Bauen

- Serie I**
- 1924
ABC. Beiträge zum Bauen n. 1
L. Lisickij, *Elemento e invenzione*, 1924, pp. 3-4.
- 1924
ABC. Beiträge zum Bauen n. 2
E. Roth, *Forme-figure*, p. 2.
- 1925
ABC. Beiträge zum Bauen n. 3/4
L. Lisickij, *Architettura russa*, pp. 1-3.
M. Stam, *Costruzione moderna*, pp. 3-5.
E. Roth, *Il telaio a due fusti*, p. 7.
- Serie II**
- 1926
ABC. Beiträge zum Bauen n. 1
L. Lisickij, *Ruota – elica e ciò che segue*, pp. 3-4
(*G. Material zur elementaren Gestaltung* n. 2, 1923).
L. Lisickij, *Rappresentazione del movimento*, pp. 3-4
(*G. Material zur elementaren Gestaltung* n. 3, 1924).

Elemento e invenzione

Lazar' Lisickij

2 momenti determinano la
progettazione moderna:

1 Elemento

L'artista moderno esamina il problema che gli si pone dall'angolo visuale delle funzioni che questo deve assolvere. Poi sceglie per ogni funzione l'elemento corrispondente. Gli elementi sono:

Per la plastica:

- A** Cubo – contiene la superficie piana, lo spigolo e l'angolo retto nelle tre direzioni fondamentali. Visto mentre sta su una delle superfici, il suo profilo diviene quadrato-statico, posto sul vertice, il profilo appare esagonale-dinamico.
- B** Cono – sorge sulla base del cerchio, dell'ellisse, con il profilo del triangolo, della parabola, dell'iperbole, della spirale. Se spostiamo il vertice all'infinito, diventa un cilindro.
- C** Sfera – la cristallizzazione dell'universo. Sono così dati gli elementi plastici per tutto ciò che viene costruito, chiuso o aperto. Chiuso: casa (cubo). Silos, ascensori (cilindro). Aerostati (sfera). Muri per manifesti. Una plastica antica. Aperto: torre Eiffel. Ponti. Aeroplano. Pubblicità luminosa con singole lettere luminose. Controrilievo (Tatlin). Quando vengono connessi uno o più elementi, ne nasce una tensione. La maniera in cui le forze in tensione vengono messe in equilibrio, determina la costruzione. Alle forze di pressione, peso e sostegno, si aggiungono nell'epoca moderna come nuova espressione le forze di trazione. Così nasce la nervatura, la costruzione aperta. L'epoca moderna distingue le parti in tensione da quelle delimitanti, perimetrali. Non vuole ricoprire, mascherare, decorare. Essa è la salute del nudo.

Gli elementi per il materiale:

Secondo la resistenza: calcestruzzo (pressione), ferro (trazione). Secondo la lavorazione: alluminio (punzonatura), vetro (fusione).

Secondo la richiesta di carico o di delimitazione. Materiali delimitanti sono: vetro, fibre vulcanizzate, legno pressato. Ne risulta la qualità esterna della superficie: il ruvido e il levigato, il granito e il brunito, il lucente, il trasparente.

Così nasce simultaneamente un effetto ottico e tattile. Questo fatto l'ha sviluppato in particolare la pittura moderna, così come, allo stesso modo, ha in generale segnato la strada per diversi altri settori.

Gli elementi per il colore:

Si tratta del colore integro, quindi non dei valori e non del tono (che possiede il materiale stesso), ma del colore che tende ad una azione fisiologica diretta. Il rosso che colpisce a tutto

Lazar' Lisickij, *Element und erfindung*, saggio pubblicato su *ABC* n. 1.1, 1924, tda.

pugno. Il colore dell'igiene e dello spazio: il bianco. Il nero che distrugge i volumi. Nella città moderna il colore può assolvere la funzione di indicare la direzione: tutte le strade con lo stesso senso ricevono lo stesso colore (per es. i piani superiori degli edifici). Così si soddisfa l'esigenza della quinta facciata, della vista da sopra, per l'orientamento.

In tal modo abbiamo una serie di elementi figurativi che si possono ordinare in una tabella, come quella degli elementi chimici. Questi già per se stessi darebbero un materiale, altrettanto quanto la gamma di oggetti storicamente tramandatici con cui finora si è giocato. Un accostamento di elementi da solo, però, può nel migliore dei casi fornire uno stimolo estetico, e oggi non ne abbiamo bisogno. Importa invece la maniera di combinarli e giungiamo così alla seconda componente della progettazione moderna.

2 Invenzione

L'artista moderno esamina il problema che gli si pone dall'angolo visuale delle funzioni che questo deve assolvere. Poi trova, per le funzioni date, la combinazione più semplice, ovvia degli elementi corrispondenti. Questa ovvietà è invenzione, quindi noi dobbiamo sempre essere inventori. In questo modo nasce la forma, come risultato del problema, ed è elemento e invenzione. Non conosciamo nessuna forma in sé e per sé. L'inventore pone nuove esigenze agli elementi, e così vengono creati nuovi materiali, nuovi colori.

La tecnica, sotto l'alta pressione della vita che si trasforma, ha battuto la strada elemento-invenzione. L'arte invece per parecchi secoli non ha ricevuto più nessuna pressione dalla vita, è diventata libera e con la sua libertà è finita sulla strada del parassitismo, dello sfruttamento delle provviste della storia. Cosicché oggi ci troviamo tra la radio e il traffico aereo da una parte, e una maschera egiziano-greco-romano-gotica dall'altra. L'artista moderno, in attesa di nuovi compiti da parte della vita, è costretto a porseli da sé. Perciò oggi le cose più importanti vengono compiute nel laboratorio. Lì si perfeziona il dominio del numero, la logica della costruzione, cioè l'inventore non ha bisogno di calcolare, egli sa soltanto che uno è uguale a uno, ma la sua essenza contiene in sé la chiara e semplice formula matematica. Così giunge la moderna creazione a opere universali, come per esempio l'aeroplano, che non è tedesco o americano o francese.

L'invenzione è la forza universale, la forza biomeccanica che spinge tutto al superamento degli ostacoli che si oppongono alla sua marcia in avanti.

I due elementi della progettazione moderna – elemento e invenzione – sono indivisibili.

Forme-figure

Emil Roth

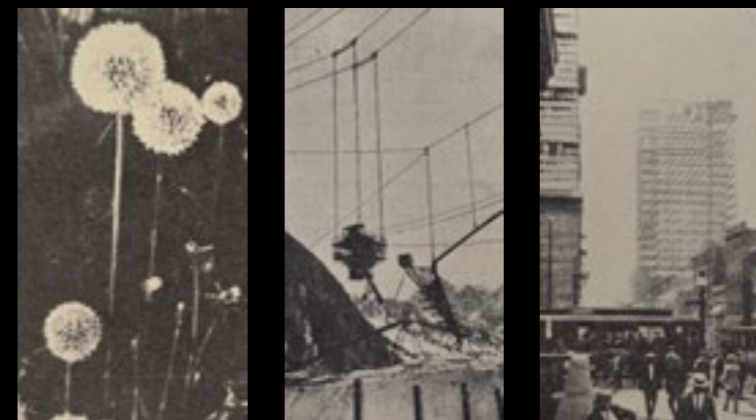
1 Taraxacum officinale

Uno stelo perfettamente rotondo, cavo – la sezione più resistente – si innalza verso il cielo, finché il vento lo permette; in cima, una sfera – la figura formata da tanti pappi uguali, fittamente disposti. Il vento la sfiora, la forma si disperde e un'altra, nuova, si distacca – un seme appeso a un ombrello leggero come una piuma. E di nuovo, a tempo debito, anche questa struttura si smantella: ne germogliano foglie, crescono steli e nuovamente si manifesta la sfera di pappi. Tale è l'*immaginazione*, la forza creatrice di una pianta – di ogni creatura. La forma è l'espressione di un compito realizzato, è soltanto un passaggio: abbandonato crudelmente, senza pietà alla decomposizione, alla trasformazione, dopo l'adempimento del compito. Costantemente incomprensibile ci risulta la forza creatrice: la forma ritorna uguale, soltanto al servizio dello stesso compito, legata allo stesso materiale. La forma è espressione di un compito realizzato, vincolato, transitorio – eppure nulla può impedirci di gioire della sua perfezione.

2 Impianto di betonaggio della Kraftwerk Wäggital

Così l'uomo crea, al servizio di un dovere: il fine è l'adempimento, non la forma; la forma è il metro della costruzione dell'adempimento. La forma non ha nulla di eterno, è legata al tempo e alle possibilità – tanto più gioiremo della sua perfezione. Che gli architetti riflettano.

3 Struttura in acciaio di un grattacielo a Baltimora



Emil Roth, *Gestalten-Form*, saggio e immagini pubblicate su *ABC* n. 1:2, 1924, tda.
Roth raffronta la *forma-figura* del tarassaco a quella dello scheletro del grattacielo. Estratti dalla rivista.

Architettura russa

Lazar' Lisickij

Lazar' Lisickij, *Architektur Russlands*, saggio pubblicato su ABC n. 1:3/4, 1925, tda. Estratti dalla rivista.

Due spirali coniche sorrette nello spazio da una struttura a traliccio.

La costruzione contiene tre solidi:

- 1 un cubo nella parte inferiore come spazio per sale conferenze, congressi e assemblee;
- 2 una piramide nella parte centrale come spazio per uffici esecutivi e amministrativi;
- 3 un cilindro nella parte superiore come spazio per le attività divulgative di radio e giornali.

I tre corpi si muovono a tre velocità diverse.

Le spirali ospitano gli spazi espositivi del Museo della Rivoluzione.

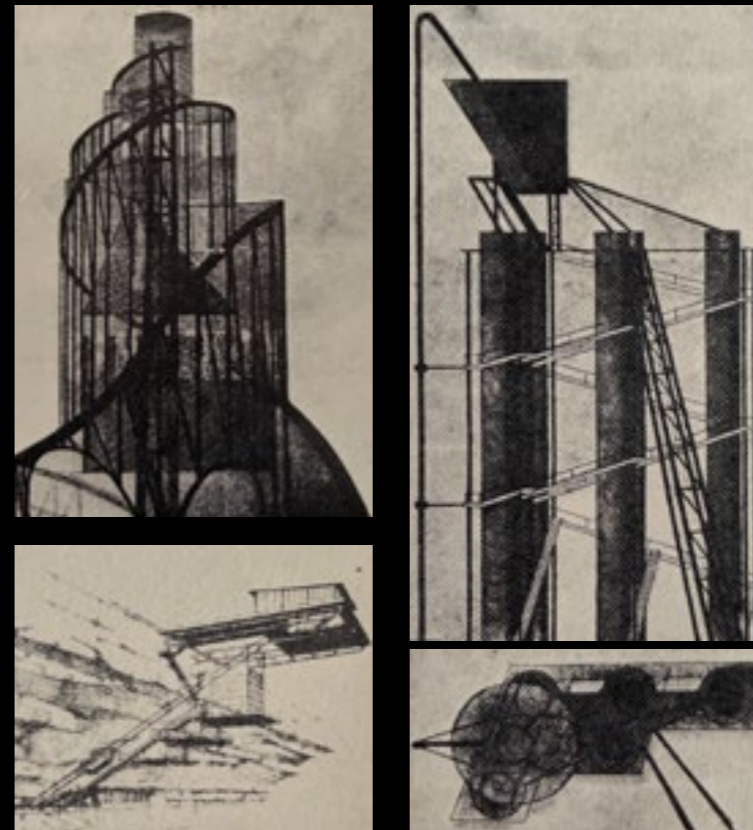
Tutta l'Europa era dominata dalla tesi: *die Schöne Künste = les Beaux-Arts* e queste arti sono state ridotte ad una questione estetica, individuale e soggettiva.

La Russia ha avanzato l'anti-tesi: *Tutto fuorché – les Beaux-Arts*, quindi l'universale – l'univoco. Quindi – basta con la pittura! Il futuro appartiene a coloro che sono straordinariamente negati per le Belle Arti. L'univoco? Un quadrato è univoco o un cilindro di vetro. La crescita organica, la costruzione – l'architettura – sono univoche.

Secondo una vecchia legge russa, soltanto gli architetti dell'accademia potevano costruire, impedendo così l'emergere di una nuova generazione di architetti. Così, i nuovi pittori e scultori si unirono in un gruppo e si eressero come contraltare alla vecchia tendenza Beaux-Arts. Ma come per gli inizi di ogni opera, i primi risultati furono distruttivi. Sebbene i primi elementi formali iniziarono a manifestarsi, rimasero ancora legati e privi di funzione. Nel frattempo, arrivò la Rivoluzione e, con essa, la convinzione nella realizzazione immediata di tutte queste idee. Nacquero nuove opere.

Tatlin inventò la sua torre.

Questi lavori non sono semplicemente un'esaltazione della meccano-tecnica – mirano a rappresentare qualcosa di più di una reazione, seppur necessaria, all'estetica tradizionale. L'obiettivo era di incanalare tutta l'energia cristallizzata della pittura moderna nell'architettura – non soltanto quella della nuova concezione delle forme (ad es. cubi e quadrati), ma soprattutto quella delle forze liberate per la costruzione della nuova forma.



a sinistra
Vladimir Tatlin, *Monumento alla III^a Internazionale*, 1920;

a destra
Gleb Gluščenko, *Impianto di lavorazione*, 1922. Esercizio sull'espressione della forma del corso base – spazio – di Ladovskij al VChUTEMAS (ABC n. 1:2, 1924);

in basso
Michail Koržev, *Molo e ristorante su una scogliera a picco sul mare*, 1922. Studio del funzionamento di scale, piattaforme e ascensori. Esercizio di articolazione dei principi di massa ed equilibrio del corso base – spazio – di Ladovskij al VChUTEMAS. Ridiseño attribuito a Mart Stam.

Quello che si cercava soprattutto di evitare era la seduzione da parte dell'elemento primario della pittura – il colore.

Si giunse all'articolazione dello spazio per linee, superfici e volumi. Non corpi singoli chiusi in se stessi, ma relazioni e rapporti. Non rivestimento dell'edificio (ordini classici delle superfici, arte della facciata), ma configurazione della struttura interna dell'edificio verso l'esterno: l'aperto. Questo riflesso della struttura interna nasceva come conseguenza dell'espressione delle funzionalità delle singole parti. Le singole parti erano collegate tramite elementi mobili (ascensori, funicolari).

Questo è la strada verso la totalità organica.

in questa e nelle pagine seguenti
Mart Stam, *Modernes Bauen* (2-3),
saggio e progetti pubblicati su *ABC*
n. 1:3/4, 1925, tda.
Estratti dalla rivista.

Costruzione moderna 2

Mart Stam

Nella costruzione moderna, l'organizzazione consapevole sostituisce l'adattamento naturale. L'organizzazione consapevole crea un prodotto artistico. L'adattamento inconsapevole crea un prodotto naturale. Il prodotto naturale segue inconsapevolmente le leggi elementari dalle quali è costituito, consapevolmente, il prodotto artistico. Tutte le forme, i colori e i suoni sono espressioni della vita: li troviamo in natura e nell'arte. Quando si osservano opere naturali o artistiche, è possibile abbandonarsi, assorbire, persino bearsi; la fruizione assomiglia a quella dell'ebbrezza – lasciarsi trasportare dai sogni di mondi sconosciuti; queste sono le intenzioni dell'arte individuale e dei giochetti formali in pittura, musica, architettura. Ma è possibile elaborare tutto ciò a fondo con consapevolezza e con la sola intenzione di riconoscere gli elementi e il loro rapporto organico. Questo piacere – un piacere attivo – è il fine dell'arte moderna. L'arte moderna si servirà consapevolmente degli elementi della natura, quindi non agirà contro la natura. La costruzione è dominata da due direzioni di movimento:

Verticale è la direzione attiva che parte da – o tende verso – un punto, è il movimento radiale. In natura è il prolungamento dell'asse baricentrico verso il centro della Terra – lo troviamo in tutto ciò che cresce, in tutto ciò che possiede forza e attività, nella crescita delle piante e nel regno animale. Ogni punto può essere considerato il centro di un movimento radiale.

Orizzontale è la direzione passiva del movimento intorno a un centro. In natura è la direzione dell'acqua, della superficie terrestre. È la condizione di equilibrio che nasce come risultato di un processo formativo preceduto da un movimento verticale o radiale.

Ogni processo di configurazione è, da un lato, un proseguimento del processo creativo dell'universo, dall'altro, è una nuova vita, dotata di un centro proprio, di un proprio movimento e di una propria compiutezza. Ogni processo di configurazione rappresenta quindi la fusione di verticale e orizzontale. Il processo progettuale della costruzione è dominato dalla direzione: è la direzione dell'azione attiva – dell'azione che eleva l'uomo dalla natura – sono le forze al servizio dell'uomo sotto forma di caratteristiche del materiale. Riconosciamo la verticale negli appoggi e nella struttura degli edifici.

Orizzontale è il risultato che l'uomo intende ottenere consapevolmente. Riconosciamo l'orizzontale nella disposizione dei piani degli edifici.

Verticale e Orizzontale in architettura producono l'angolo retto che, da sempre, determina la costruzione.

Queste fondamentali leggi elementari, insieme a numerose altre, si manifestano nei moderni sistemi costruttivi.

Costruzione moderna 3

Mart Stam

La crescita di piante e animali dimostra una logica di massima economia nell'uso delle risorse. *Uno stelo perfettamente rotondo, cavo – la sezione più resistente – si innalza verso il cielo, finché il vento lo permette* (ABC n. 2).

I prodotti della costruzione tecnica sono stati realizzati secondo principi di economia nell'impiego dei materiali. I sistemi edilizi sono prodotti della progettazione tecnica; sono mezzi per costruire – non hanno niente a che fare con l'estetica – si possono ottenere solamente con l'economia dei materiali e la mano d'opera. I sistemi costruttivi sono elementi della costruzione – lo scheletro e la struttura portante della costruzione. I sistemi edilizi efficienti sono caratterizzati da:

minimo spreco (di materiale e mano d'opera)

massima funzionalità.

I sistemi costruttivi efficienti sostituiscono la forza fisica con la forza della macchina e sono caratterizzati da:

sfruttamento delle caratteristiche del materiale – minima quantità di appoggi

adempimento della funzione – massima quantità di superficie utilizzabile.

AUn anello rotondo, sostenuto nel punto centrale, offre la superficie utilizzabile con il minimo impiego di superfici perimetrali. L'iterazione dei due elementi – il pilastro come verticale e il solaio come orizzontale – determina un sistema (Fig. 6). L'applicazione di tale sistema dimostra che l'uomo sa ridurre il necessario al minimo quando si tratta di ottimizzare le prestazioni. Sarà altresì manifestazione di intelletto e chiarezza del ragionamento. Le intenzioni estetiche non hanno nulla a che vedere con tutto ciò, condurrebbero ad un *pathos* immotivato.

BUn altro sistema costruttivo, meno rivolto alla massimizzazione della superficie, che insiste sulla necessità di avere spazi liberi e regolari è quello proposto da Le Corbusier con la *maison Dom-Ino*, in cui standardizza l'altezza dei piani e la struttura principale. I pilastri, di uguale altezza e resistenza, possono essere prefabbricati – il materiale dell'armatura viene utilizzato in modo più efficiente e il tempo di presa dei pilastri non incide sui tempi di costruzione. La struttura dei solai è massiccia. Anche in questo caso, si manifesta una distinzione netta tra elementi costruttivi portanti – realizzati con materiali resistenti – ed elementi secondari, come i tamponamenti – realizzati con

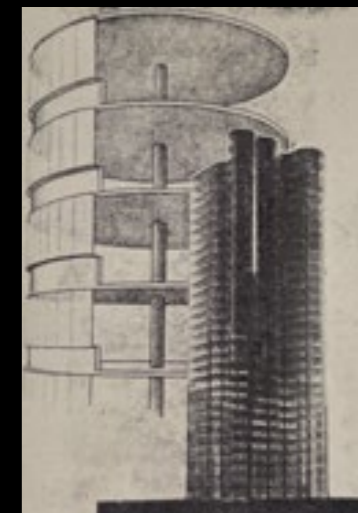


Fig. 6.
Confronto tra progetti:
Ludwig Mies van der Rohe, *Progetto per un grattacielo di vetro*, 1922;
Mart Stam, *Contro-progetto*, 1925 ca.

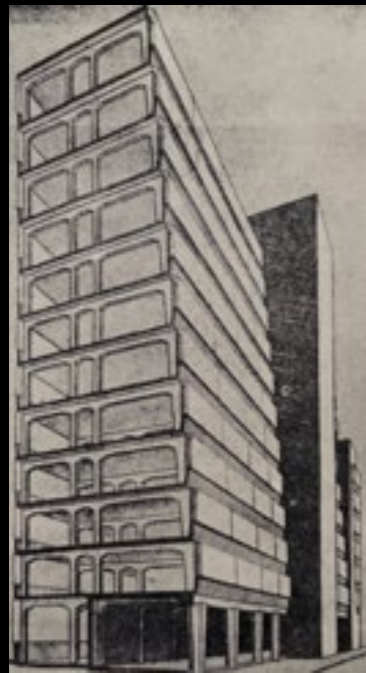


Fig. 7
Mart Stam, *Sistema costruttivo di un edificio per uffici a Königsberg*, 1922 ca.

materiali leggeri e isolanti. Le pareti sono composte da unità standardizzate e le aperture si adeguano a tali unità. Riguardo l'edilizia abitativa, Le Corbusier ha indicato una strada che gli architetti dovranno inesorabilmente percorrere. Ha realizzato tutte le opere di falegnameria a partire dalle singole unità. L'adozione di una misura di base gli ha permesso di costruire armadi, cassettiere, credenze e superfici vetrate con gli stessi elementi. L'industria gli ha fornito gli elementi finiti e la mano d'opera – lunga e costosa – è stata limitata all'assemblaggio.

CLo svantaggio del solaio massiccio costruito in cemento, nonché il costo elevato dell'armatura, viene evitato nel sistema edilizio di Le Corbusier della *maison Citrohan*. Con questo sistema la struttura portante viene gettata in opera e montata tramite una gru a cavalletto. I solai si compongono di moduli da assemblare. Anche le pareti (pannelli di 3 cm con un'intercapedine di 10 cm) sono realizzate con elementi che possono essere gettati direttamente in opera in casseforme di lamiera. I sistemi edilizi di Le Corbusier risultano moderni perché riducono il lavoro manuale al semplice assemblaggio. Nell'interesse del risparmio di tempo e costi, gli elementi costruttivi artigianali (mattoni, conci) vengono sostituiti con elementi che possano essere prodotti e trasportati con mezzi tecnici moderni. Tuttavia, tali sistemi edilizi non sfruttano appieno il materiale – il cemento **armato**. Rimangono composizioni di singoli elementi, basate sui principi di impilaggio e incastro. In questo modo, gli elementi non sono altro che grandi mattoni, soltanto più economici.

Un sistema edilizio che sfrutta al meglio le proprietà del cemento armato, si fonda sul principio del telaio standardizzato, fin nei minimi dettagli. Questo consente sfruttare appieno le forze di tensione e le potenzialità del cemento **armato**, anziché di accostare i singoli elementi tramite giunti. La standardizzazione della struttura in cemento dipende dall'altezza dei piani e dalla luce dei pilastri. La medesima cassaforma deve essere riutilizzabile, facilmente scomponibile e ricomponibile (E. Roth, *Schalung*). Di conseguenza, la perdita di tempo data dal periodo di indurimento del cemento rispetto all'impiego di elementi prefabbricati, verrà eliminata non appena l'industria svilupperà un materiale di pronta capacità di carico.

DSistema edilizio con telaio in cemento armato (Fig. 7). I telai in cemento sono posti trasversalmente alla direzione dell'edificio, invece, i solai si estendono lungo la direzione dell'edificio come elementi continui, costituiti da blocchi forati con rinforzi in ferro.

Le strutture in cemento devono essere dimensionate in modo da poter riutilizzare le casseforme per travi e pilastri. Questo richiede che tutte le travi e i pilastri siano sollecitati dai carichi in ugual misura. Ne risulta che la struttura in figura potrebbe ottimizzata, senza operare sostanziali trasformazioni, riducendo gli appoggi da 4 a 3, così da ottenere una distribuzione equa dei carichi e un risparmio nell'uso dei materiali. Anzi, è addirittura possibile ridurre i punti di appoggio a 2 (Fig. 8). Questa costruzione è da preferirsi alla precedente per ragioni tecniche ed è più efficiente – minor numero di appoggi e guadagno di superficie libera. (In un edificio per uffici, l'applicazione di questo sistema comporterebbe il posizionamento svantaggioso dei pilastri al centro degli spazi adibiti a uffici, mentre la corrispondenza con le pareti della soluzione precedente provocherebbe meno interferenze.

Il sistema a telaio in cemento apre nuove possibilità anche nel campo dell'edilizia abitativa e consente notevoli risparmi.

Questo richiede:

- A** di calcolare e stabilire l'altezza preferibile dei piani e la luce più favorevole (tenendo conto di una disposizione funzionale della pianta);
- B** di definire di queste misure in modo tale da giustificare l'impiego di armature in ferro per risparmiare tempo e mano d'opera e, contemporaneamente, di rendere superflua la rilavorazione del cemento grazie all'uso della tecnica più corretta di gettata;
- C** di svolgere il processo di indurimento nel minor tempo possibile, in modo tale che le casseforme possano essere rimosse velocemente e impiegate nella costruzione dei piani superiori;
- D** di impiegare, oltre a materiali resistenti per gli elementi portanti (pilastri, travi, solai), anche materiali leggeri e isolanti per gli elementi di tamponamento (pareti perimetrali e divisorie) (H. Schmidt, *Mauer und Wand*);
- E** di includere l'intera rete impiantistica – acqua, gas, elettricità, riscaldamento – nel progetto, al fine di stabilirne i passaggi da rispettare (un sistema costruttivo chiaro consente di definire un sistema semplice di installazioni e di eliminare quel modo di lavorare degli architetti – poco funzionale e antieconomico – di praticare fori e intercapedini in fasi successive).

L'economia nell'impiego di materiali e risorse conduce alla riorganizzazione della costruzione. Questa riorganizzazione produce nuovi sistemi edilizi e fornisce all'architettura le basi per l'evoluzione di nuovi sistemi costruttivi. In uno dei prossimi numeri, discuteremo dei sintomi di questa evoluzione



Fig. 8.
Confronto tra progetti:
Ludwig Mies van der Rohe, *Progetto di edificio per uffici in cemento*, 1923;
Mart Stam, *Contro-progetto: sistema costruttivo con telaio a due appoggi*, 1925 ca.

Emil Roth, *Der Zweistielge Rahmen*, saggio e disegni pubblicati su *ABC* n. 1:3/4, 1925, tda. Estratti dalla rivista.

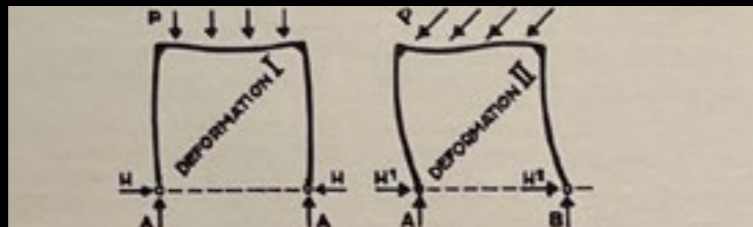
Il telaio a due fusti

Emil Roth

Il collegamento orizzontale dei fusti verticali è essenziale: la deformazione della trave orizzontale provoca la deformazione dei pilastri e viceversa. Le basi dei fusti possono essere collegate a terra tramite cerniera o incastro.

Studio delle deformazioni

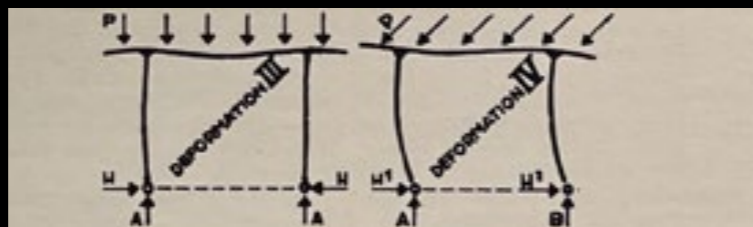
1 Telaio rigido a due fusti con trave orizzontale semplice



L'applicazione di un carico distribuito sulla trave orizzontale provoca una sollecitazione di flessione sui fusti. Le forze di reazione H (compressione) e A (taglio) che agiscono sul giunto causano la **deformazione I**.

L'applicazione di un carico obliquo provoca nuovamente una sollecitazione di flessione sui fusti. In questo caso, la forza H agisce su uno dei due giunti in direzione opposta. Questo causa la **deformazione II**.

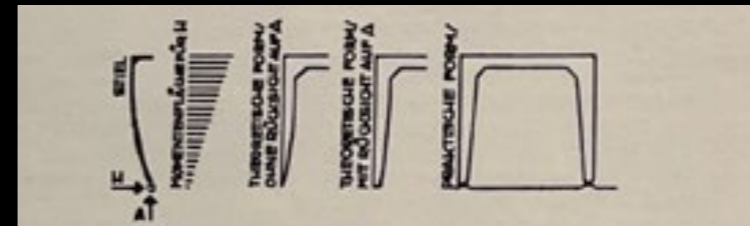
2 Telaio rigido a due fusti con trave orizzontale in aggetto



L'applicazione di un carico distribuito sulla trave orizzontale provoca una sollecitazione simile al primo esempio. La differenza è che l'aggetto compensa parte della sollecitazione. Questo causa la **deformazione III**.

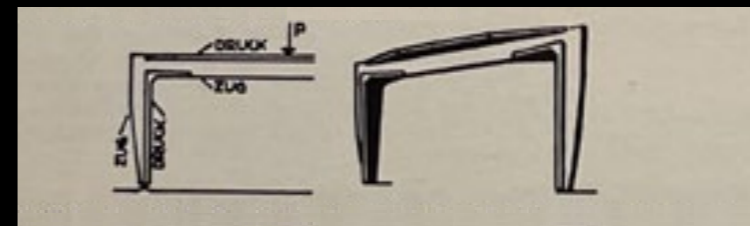
L'applicazione di un carico obliquo provoca una sollecitazione che causa la **deformazione IV**.

Dimensionamento delle sezioni dei fusti



Dalla scomposizione delle forze H e A è possibile determinare la forma del fusto. In questo caso, la sezione del fusto può avere una forma rastremata in prossimità del giunto, come una staffa. In linea di principio, la forma risultante si applica anche alla trave orizzontale aggettante.

Poiché non abbiamo a che fare soltanto con la normale sollecitazione A (taglio), ma dobbiamo considerare anche la sollecitazione della forza H (compressione) che agisce in direzione opposta rispetto a uno dei due giunti, in generale, le sezioni dei fusti non possono essere suddivise in zone di compressione e zone di trazione.



Tuttavia, se il carico è molto specifico e non soggetto a variazioni significative, quindi se nei montanti verticali e orizzontali sono presenti zone di compressione e trazione definite, allora le sezioni dei fusti possono essere configurate in maniera ancor più efficiente e leggera con l'impiego di una sezione a T.

Lazar' Lisickij, *Rad – Propeller und das Folgend*, saggio del 1923, pubblicato su *ABC* n. 2.1, 1926, tda.

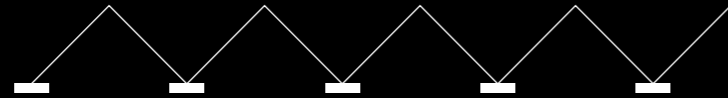
Ruota — elica e ciò che segue

Lazar' Lisickij

1 Stato

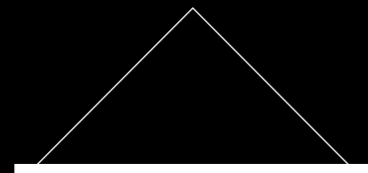
L'uomo va, cammina.

Il moto è discontinuo, di punto in punto, tutta la suola deve toccare terra



La forza motrice è l'energia organica del corpo umano.

L'apparato motorio il sistema dell'ossatura e dei muscoli.



La piramide egizia: per raggiungere un punto a 150 metri d'altezza, una montagna di pietre viene accatastata su delle colossali fondamenta.

Questa è la configurazione dell'uomo che cammina.

2 Stato

La prima invenzione è la **Ruota**.

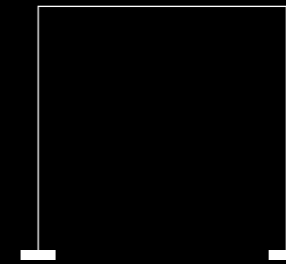
Il camminare discontinuo si trasforma in rotazione continua, la ruota tocca terra in un punto



Le forze motrici come nello stato 1, oppure vapore, gas a combustione, elettricità.

L'apparato motorio — come nello stato 1, oppure il sistema della biella, dei cilindri della macchina.

Oggi si inventano sistemi costruttivi. Non più un accatastamento di materiale, ma la suddivisione in organismi portanti e articolati. Il Pantheon, gli acquedotti, i padiglioni, i grattacieli, la *Tour Eiffel*.



Con l'espansione e lo sfruttamento di nuove energie, cresce la velocità della ruota e nasce una nuova forma — l'**architettura mobile** — del vagone-salotto, del vagone-letto, del vagone-ristorante, del transatlantico.

Il treno è un'abitazione collettiva in movimento.

Questa è la configurazione dell'uomo in moto.

3 Stato

La seconda invenzione è la **Vite, l'Elica**.

La rotazione continua si trasforma in scorrimento [avvitamento] continuo

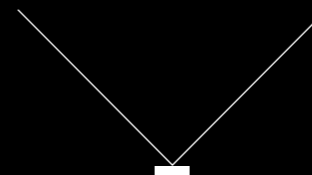
Novità: le torri delle antenne di 250 metri d'altezza si reggono su un solo punto. •



La piramide egizia è superata.

L'uomo che vola è oltre il limite. Oltre il limite delle vecchie concezioni, della vecchia configurazione, delle vecchie condizioni della società.

Occorre liberare un'energia nuova che ci fornisca un nuovo sistema motorio (per es. un moto non basato sull'attrito,



che dia la possibilità di fluttuare nello spazio allo stato di quiete). La nuova progettazione deve superare la macchina, che è un'imitazione della mano umana.

Solo le invenzioni ci faranno progredire nel movimento.

Solo le invenzioni determineranno la configurazione.

Perfino per le rivoluzioni bisogna inventare forme nuove.

[Questa è la configurazione dell'uomo in volo].

Rappresentazione del movimento

Lazar' Lisickij

Lazar' Lisickij, *Bewegliche Darstellung*, saggio del 1924, pubblicato su *ABC* n. 2.1, 1926, tda. Estratti dalla rivista.

in basso
Fach-Film, *Processo di lavorazione di un ago da cucito*, 1925 ca. Disegni dell'animazione.

nella pagina a fianco
Viking Eggeling, *Symphonie diagonale*, 1924. Fotogrammi dal film.
Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921. Fotogrammi dal film.



I nostri metodi tradizionali di rappresentazione tecnica – pianta, alzato, sezione e prospettiva – conferiscono alla forma una **dimensione dello spazio**; sono adatti alla rappresentazione dei piani regolatori, dei progetti residenziali, dei prodotti di arredamento, dei disegni costruttivi di automobili, navi e macchinari. Per rappresentare la **dimensione del tempo** – progressione, movimento – questo metodo non è sufficiente. La nuova possibilità di rappresentazione spazio-temporale è offerta dal film – questo è in grado di riprodurre la variazione, la progressione della forma, entro un intervallo di 1/500 di secondo. Questo è un grande valore per il lavoro dell'industria cinematografica odierna. La Fach-Film di Berlino (Brandt e Thun) utilizza sistematicamente il film nel seguente modo:

fotograficamente per studiare i processi di lavoro di persone, macchine e complessi di macchinari;

per studiare i processi fisici nella tecnica (prove di trazione e rottura);

figurativamente per rappresentare i processi di movimento e costruzione dei macchinari (animazione)

con l'armonizzazione delle diverse velocità di movimento dell'ingegneria elettrica.

Queste possibilità tecniche del film sono nate da un desiderio, da un'esigenza. Dall'emergere del futurismo, in altri modi, i pittori italiani delle grandi città avevano tentato di includere l'elemento del movimento nella pittura: *si dipingeva la vibrazione dei corpi al passare della loro velocità nello spazio* (Balla, 1913). *Ma i corpi vengono posti in movimento da forze. Il suprematismo ha configurato la tensione dinamica delle forze. Non era soddisfacente. Si voleva raffigurare il movimento mediante il movimento. La soluzione di Boccioni era di stampo naturalistico. Egli collegò una parte della sua scultura a un motore, di modo che venisse imitato il movimento organico del corpo. Tatlin e i costruttivisti hanno simboleggiato il movimento.*

Il cinema offre agli artisti una nuova possibilità di rappresentazione spazio-temporale, di raffigurazione del movimento.

Alcuni esempi:

Ruttmann e Barranov

Opere, quadri in movimento, giochi cromatici caleidoscopici: così è possibile considerare i loro film.

Viking Eggeling

Regista svedese, utilizza un metodo più illustrativo con il quale ottiene un gioco grafico di formole (con riguardo alla massima evidenza del bianco e del nero) che si compone e scompone, come una sinfonia. La composizione, che in pittura cattura al massimo le dimensioni spaziali, qui esprime anche la dimensioni temporale della successione.

(*Kunstismen*)

Hans Richter

Autore che utilizza linee e superfici di diversi colori, le sue opere si compongono di variazioni formali e movimenti degli elementi. In esperimenti successivi ricorre alla produzione fotografica. Gli elementi delle sue composizioni sono i movimenti di linee e superfici nei piani, in altezza e profondità.



Izvestija ASNOVA

ASNOVA considera la sua base come l'incarnazione materiale dei principi dell'URSS in architettura.

ASNOVA ritiene urgente dotare l'architettura degli strumenti e dei metodi della scienza moderna.

ASNOVA ritiene che per il progresso dell'architettura moderna, il momento strategico odierno richieda il lavoro creativo congiunto degli architetti-produttori da un lato e delle masse lavoratrici dei consumatori dall'altro. Il lavoro pratico di oggi si concluderà domani in un sistema teorico.

ASNOVA, basandosi sul ritmo dell'invenzione moderna, in cui ogni giorno l'architetto si trova di fronte a nuovi organismi tecnici, ritiene, in questa situazione, che la cosa più importante sia stabilire principi generali in architettura e liberarla da forme atrofizzanti.

ASNOVA lavora alla creazione di termini precisi e scientifici nell'architettura moderna, considerandoli uno strumento essenziale per il suo miglioramento.

Izvestija ASNOVA n. 1, 1926.

Rivista-manifesto

La rivista *Известия АСНОВА* [Izvestija ASNOVA] – Notizie dall'Associazione dei Nuovi Architetti – nasce come strumento divulgativo delle attività operate dall'omonima associazione: è una rivista-manifesto. «ASNOVA ha lo scopo di riunire gli architetti razionalisti e i lavoratori a loro aderenti nel campo dell'architettura e dell'edilizia, nell'intento di elevare l'architettura come arte ad un livello corrispondente a quello attuale della tecnica e della scienza». ²⁷¹ L'associazione viene fondata a Mosca, nel 1923, da Ladovskij, Dokučev, Krinskij, Ruchljadev, Efimov, Fidman, Močalov e Balichin. Il gruppo è guidato da Ladovskij che, nel medesimo anno, invita Lisickij ad unirsi all'associazione. Tra la fine del 1923 e il 1924, tra i due intercorre una fitta corrispondenza: Ladovskij da Mosca, Lisickij tra Germania e Svizzera. ²⁷² Ladovskij invita Lisickij a collaborare alla redazione della rivista e a rappresentare l'associazione all'estero durante mostre e convegni. *Izvestija ASNOVA* coniuga le esperienze

sovietiche ed europee in un'interpretazione inedita dell'architettura moderna, in cui si evincono le teorie di Ladovskij e Lisickij. Gli autori tramite la rivista hanno l'occasione di sperimentare in ambito teorico, progettuale, didattico, grafico e tipografico. Nonostante la pubblicazione di un unico numero – dovuta a diversi fattori, come lunghi tempi di produzione e costi elevati – la rivista si distingue dalle altre pubblicazioni contemporanee. L'unicità della rivista risiede nella combinazione tra sperimentazione e ricerca. Lo stampo internazionale presenta una commistione ben riuscita di tematiche accademiche e professionali, sempre rivolte al contesto contemporaneo. *Izvestija ASNOVA* assume un ruolo di fondamentale importanza per tutta la cultura architettonica sovietica dell'epoca. La rivista viene pubblicata nel 1926 in numero unico: è un numero monografico dedicato al tema del grattacielo. La scelta del tema – attuale e impellente – rappresenta uno dei fattori cruciali per interpretarne la rilevanza assunta. Infatti, il tema riflette appieno la tensione di un'epoca in cui l'architettura deve rispondere a nuove esigenze sociali e politiche. ASNOVA individua nel grattacielo un problema di innovazione tecnica, ma soprattutto gli attribuisce un valore simbolico, in cui ricercare la forma della modernità. In tale prospettiva, nonostante la pubblicazione di un unico numero, la rivista assume un ruolo fondativo nella cultura architettonica sovietica: *Izvestija ASNOVA* documenta un momento cruciale del dibattito architettonico, contribuendo ad orientarlo. *Izvestija ASNOVA* si configura come una rivista-manifesto, come uno strumento operativo di sperimentazione e divulgazione. Ad oggi, la rivista restituisce una testimonianza preziosa dell'incontro – irripetibile – tra teoria, architettura, grafica, e politica e rappresenta un punto di riferimento fondamentale per comprendere le ambizioni – e le contraddizioni – del contesto articolato dell'avanguardia sovietica.

Un ulteriore aspetto da tenere in considerazione è il progetto grafico, interamente curato da Lisickij. Nel 1926 l'esperienza editoriale dell'autore risulta ormai ampiamente avviata.²⁷³ Lisickij sperimenta diverse soluzioni compositive e tipografiche che accostano elementi testuali, grafici e tipografici a immagini e fotomontaggi accuratamente scelti: il risultato è inedito e straordinario. Lisickij compone gli elementi della rivista secondo una precisa sequenza dinamica. Ogni pagina si differenzia dalla precedente attraverso la commistione di diversi linguaggi, in cui *contenuto* e *forma* sono due entità indivisibili. Il linguaggio visivo di Lisickij rafforza la parola di ASNOVA e, ancora una volta, ridefinisce il rapporto tra immagine e testo.²⁷⁴ In questo senso, il progetto editoriale diventa un dispositivo critico che indirizza la percezione del lettore, orientandone lo sguardo e l'interpretazione. Il ritmo visivo costruito da Lisickij articolare una narrazione spaziale che rimanda costantemente all'idea di movimento.



Vladimir Krinskij, *Emblema ASNOVA*, 1923, MAŠ. Schizzo.

La figura di Lisickij risulta centrale per comprendere contaminazioni e interferenze tra il panorama architettonico sovietico – di costruttivisti, funzionalisti, razionalisti – e la controparte occidentale. Il ruolo che Lisickij riveste all'interno dell'associazione è indispensabile per cogliere la dimensione internazionale della rivista. L'autore riversa la sommatoria delle trascorse esperienze sovietiche ed europee²⁷⁵ nel *Wolkenbügel* e nella rivista, in cui sottolinea «la necessità di giudicare l'architettura con il metro dell'architettura, coerentemente con le teorizzazioni ladovskiane sulla specificità dei mezzi con cui l'architettura deve obbedire alla superiore esigenza dell'uomo di orientarsi nello spazio. La polemica con i funzionalisti dell'OSA, guidati da Ginzburg e Vesnin, che dirigono la rivista *Sovremennaja Architektura* – SA, è evidente. Tuttavia è altrettanto evidente come, al di là delle polemiche, la figura di Lisickij sia in fondo di tale peso, e il suo pensiero di tale livello, che ciò che alla fine, a distanza di tempo, ci può apparire è l'immagine di uno straordinario interprete di esperienze, spesso contrapposte, ma anche complementari e tutte concorrenti al complessivo rinnovamento dei metodi e dei linguaggi».²⁷⁶ Questo dato conferma la centralità di Lisickij, la cui opera alimenta il dibattito internazionale degli anni Venti.

nelle pagine seguenti
La rivista *Izvestija ASNOVA*
[*Izvestija ASNOVA*] pubblicata, nel
1926, da Ladovskij e Lisickij. Progetto
grafico editoriale a cura di Lisickij.

Contenuti
Izvestija ASNOVA

Principi dell'URSS
ASNOVA è...
Per chi lavora ASNOVA?
Chi lavora con ASNOVA?
in copertina (a cura della redazione)

L. Lisickij, *Una serie di grattacieli per Mosca. WBI (1923-25)*, pp. 2-3.

N. Ladovskij, *Fondamenti per la costruzione di una teoria dell'architettura. (Sotto il segno dell'estetica razionalista)*, pp. 3-6.

N. Ladovskij (a cura di), *Progetti di grattacieli per il VSNCCh alla porta Srétenskie dai laboratori del VChUTEMAS*, p. 4.

N. Ladovskij, *Grattacieli sovietici e americani*, pp. 4-6.

V. Krinskij, *Un grattacielo in piazza Lubjanka*, p. 5.

ASNOVA (a cura di), *Le attività di Asnova*, p. 6.

ASNOVA (a cura di), *Case o strade? Lettera aperta al Consiglio comunale di Mosca*, p. 6.

ASNOVA (a cura di), *In difesa dei partecipanti*, p. 7.

N. Ladovskij, *Laboratorio psicotecnico di architettura (Per sollevare la questione)*, p. 7.

L. Lisickij, *Viking Eggeling*, p. 7.

L. Lisickij, *L'uomo è la misura di tutti i sarti*, p. 8.

А С Н О В А

ИЗВЕСТИЯ АССОЦИАЦИИ НОВЫХ АРХИТЕКТОРОВ
MITTEILUNGEN DER ASSOCIATION NEUER ARCHITECTEN
REVUE DE L'ASSOCIATION D'ARCHITECTES CONTEMPORAINES
ПОД РЕДАКЦИЕЙ: ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО — И. А. ЛАДОВСКОГО — РЕДАКЦИОН: Е. Л. ЛИСИЦКАЯ — И. А. ЛАДОВСКИЙ

СССР — **С**троитель нового бытия.

СССР — **С**биратель классовой энергии для построения без-классового общества.

СССР — **С**тавит новые задачи там-же и архитектуре.

СССР — **Р**ационализированный труд в единстве с наукой и высоко развитой техникой.

МОСКВА,
Мясницкая 21,
кв. 35,
тел. 4-95-75

МОСКВА,
Мясницкая 21,
кв. 35,
тел. 4-95-75

МОСКВА,
Мясницкая 21,
кв. 35,
тел. 4-95-75

АСНОВА
1926
А С Н О В А

АСНОВА считает своей основной материальной основой в архитектуре принципы СССР.

АСНОВА считает основным вооружением архитектуры орудиями и методами современной науки.

АСНОВА считает, что для продолжения современной архитектуры, сегодняшний стратегический момент требует взаимного созидательного труда архитекторов-производителей с одной стороны и трудящихся масс потребителей с другой. Сегодняшняя практическая работа завершается завтра в теоретической системе.

АСНОВА исходит из темы современного изобретательства, когда каждый день ставит архитектора перед новыми техническими проблемами, считает, для данного момента, наиболее важным установление обобщающих принципов в архитектуре и освобождение ее от атрофирующихся форм.

АСНОВА работает над осознанием точных и научных терминов в современной архитектуре, считает их существенным орудием ее совершенствования.

АСНОВА работает для масс, которые требуют:

А. архитектуры единичной, как автомобиль или салон.

Б. от жилья больше, чем только аппарат для удовлетворения естественных нужд.

В. от архитектуры рационального обоснования качества ее.

Г. не декоративизма, а мастерства.

ЭТОТ ПЕЧАТНЫЙ ЛОТ АСНОВА ЕСТЬ:

1. Концентр декретирующих современную архитектуру.
2. Громкоговорятель строящих ее.
3. Оповеститель науки и техники современной архитектуры. (теории и практики).
4. Перекидывает мост для идущих к архитектуре из других областей пластических и технических искусств.
5.

КТО РАБОТАЕТ С АСНОВОЙ?

ВСЕ АРХИТЕКТОРЫ, связавшие свою ответственность за растущее строительство, которое грозит стать анархичным.

ВСЕ ИНЖЕНЕРЫ, стремящиеся к техническим сооружениям, стоящие на уровне искусства.

ВСЕ СТРОИТЕЛИ всего нового, пути которых пересекаются с архитектурой.



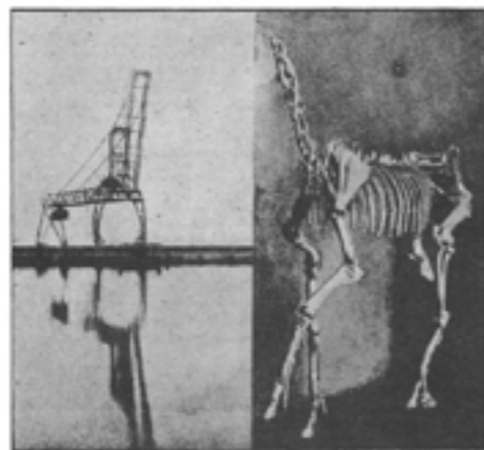
ЧЕЛОВЕК МЕРА ВСЕ ПОРТНЫ



ПРОБАБУШКИ ВЕРЯТ, ЧТО ЗЕМЛЯ ЦЕНТР МИРА,
А ЧЕЛОВЕК МЕРА ВСЕХ ВЕЩЕЙ

ПРО ТАКЖЕ ВЕЩИ ГОВОРИЛИ
„НАХОД МОГУЩИЙ ВЕЛИКАН“

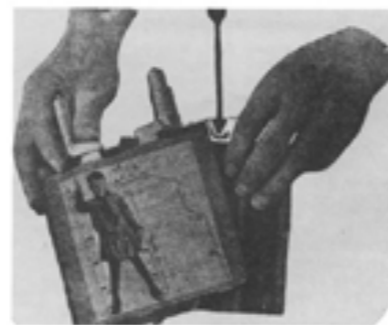
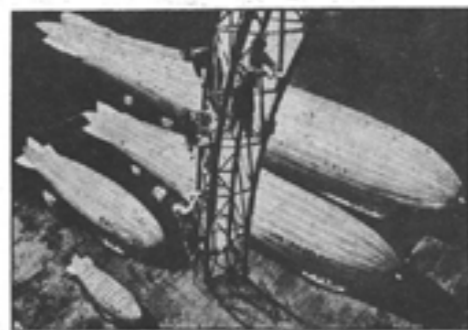
А ТАКОЖЕ И СЕЙЧАС СРАВНИВАЮТ НЕ ИНАЧЕ, КАК С ИСПОПЛЕНЫМ ЖИВОТНЫМ.



НЕ СРАВНИВАЙТЕ ЭТО НИ
С НОСТЯМИ, НИ С МЯСОМ.

НАУЧИТЕСЬ ВИДЕТЬ ТО, ЧТО
ПЕРЕД ВАШИМИ ГЛАЗАМИ.

Способ употребления:
Защипайте голову, поднимайте
лицо и смотрите снизу вверх,
тогда увидите.



ВОТ ЧЕЛОВЕК—ПОРТНОМУ МЕРА,



а **А** РХИТЕКТУРА **МЕРЬТЕ** **А** РХИТЕКТУРОЙ 346.

Под редакцией: Эль Лисицкого и Н. А. Ладовского.

1 *Izvestija ASNOVA* è una rivista centrale nel panorama culturale sovietico: ricopre un ruolo di rilievo nel dialogo tra avanguardia grafica e teoria architettonica. Nella rivista convergono le istanze teoriche, estetiche e ideologiche dell'architettura costruttivista, di cui Lisickij ne sintetizza visivamente le ambizioni teoriche e progettuali. La rivista si compone di otto pagine, comprese di copertina, e viene stampata nei laboratori tipografici del VChUTEMAS dal gruppo ASNOVA. Questo dato sottolinea il tentativo di coniugare la sperimentazione didattica alla produzione culturale, nonché all'attività professionale. Il primo – ed unico – numero di *Izvestija ASNOVA*, dedicato al tema del grattacielo, viene pubblicato nell'estate del 1926, tre anni dopo la fondazione dell'associazione.²⁷⁷ La rivista è uno strumento teorico e programmatico per ridefinire il ruolo dell'architettura, in un contesto di rapido mutamento politico, sociale e tecnologico: la prima pagina incarna pienamente questa tensione verso il nuovo. In copertina spicca il montaggio tipografico della parola *ACHOBA* [*ASNOVA*]. La composizione contiene le uniche traslitterazioni presenti – in tedesco e francese – con le principali informazioni editoriali. Gli elementi grafici suggeriscono una precisa gerarchia visiva. Le teorie architettoniche di Ladovskij – che incentrano gli sforzi compositivi sulla percezione e la centralità dell'osservatore nella costruzione architettonica *psico-tecnica* – trovano un'eco nel trattamento grafico della pagina: la composizione risulta dinamica e tridimensionale, richiama implicitamente l'esperienza spaziale dell'architettura, il cui risultato è il superamento della bidimensionalità statica del foglio. Caratteri senza grazie, maiuscole, geometrie ed elementi tipografici rafforzano la profondità della composizione. La copertina espone principi e fini della rivista, precisando per chi e da chi è stato ideato il numero e cita i nomi dei rappresentanti esteri: Behne, Le Corbusier, Stam, Lönnberg-Holm, Roth, Teige, Micić e Murayama. La rete di interlocutori internazionali sottolinea l'intenzione dell'associazione di collocare la propria ricerca in un panorama più ampio, alimentando un dibattito architettonico che oltrepassa i confini sovietici. La prima pagina della rivista riporta due immagini affiancate: la prima rappresenta il progetto, del 1924, per un grattacielo di Volod'ko, studente del laboratorio di Ladovskij al VChUTEMAS, mentre la seconda immagine – sfalsata e capovolta rispetto alla prima – rappresenta la torre campanaria di Ivan il Grande al Cremlino, la torre più alta del complesso moscovita. Il confronto tra le due immagini evidenzia il prevalere del grattacielo sulla torre storica, come a voler sottolineare la necessità di perseguire la ricerca di nuove tipologie architettoniche, atte a soddisfare le nuove esigenze della società contemporanea e, di conseguenza, del nuovo ordine sovietico.



Catalogo della mostra
*Ausstellung Novembergruppe. Malerei,
 Plastik, Architektur*, Berlino, giugno
 1925. Copertina di Fuchs.

2 Seconda e terza pagina della rivista contengono il saggio di Lisickij *Una serie di grattacieli per Mosca. WBI (1923-25)*.²⁷⁸ Il saggio, correlato dai disegni di progetto, indaga i principi architettonici della proposta progettuale. Lisickij suddivide il testo in brevi – ma puntuali – sezioni: *presupposti, origine, costruzione, materiale, tipologia e forma*. Lisickij riconosce nel *Wolkenbügel* una risposta critica al grattacielo americano. Secondo l'autore, la tipologia americana rappresenta un risultato privo di coscienza sociale, nato da un contesto capitalistico, quindi del tutto inadatto a soddisfare i bisogni della società sovietica. La proposta progettuale prevede una struttura sospesa – sviluppata orizzontalmente – che sfida la tradizionale direzionalità dell'edificio alto e introduce un pensiero spaziale nuovo, più articolato, decentralizzato, e coerente con una visione collettiva della città. Lisickij organizza un dispositivo urbano che ridefinisce il rapporto con la città e articola inedite relazioni spaziali e visive. Il saggio assume il ruolo di articolo programmatico: chiarisce l'assetto formale dell'opera e la volontà dell'autore di proporre una trasformazione radicale dei modi di percepire e abitare lo spazio urbano. Lisickij presenta il *Wolkenbügel* come esito consapevole di un processo di sintesi tra la sperimentazione e la riflessione sullo sviluppo della città. Il saggio contiene quattro disegni e uno schema: assonometria monometrica; montaggio di piante, prospetti e spaccato assonometrico; planimetria di Mosca con il sistema degli otto grattacieli; prospettiva dal *bul'var*; schema della forma percepita a seconda delle direzioni. I quattro disegni, pur essendo pubblicati nel medesimo articolo, non sempre risultano coerenti tra loro. Per fare un esempio, i sostegni verticali di assonometria e prospettiva sono differenti: nell'assonometria, i vani ascensore sono chiusi e presentano quattro ballatoi di collegamento fra un ascensore e l'altro, mentre nella prospettiva, i vani ascensore sono completamente aperti, permane solamente il telaio rastremato della struttura, ridotto al minimo indispensabile. Questo esempio testimonia chiaramente la continua evoluzione del progetto ed esplicita due delle diverse iterazioni sperimentate da Lisickij; iterazioni che, in alcun modo, precludono la riconoscibilità e la leggibilità del progetto. L'iterazione è parte integrante del processo progettuale di Lisickij. Dalla selezione dei disegni pubblicati su ASNOVA – e da quelli inviati epistolarmente ad amici, artisti e architetti – traspare l'importanza che Lisickij attribuisce alla progettazione attraverso lo studio assonometrico e prospettico. Tale approccio ben evidenzia le relazioni tra l'architettura dell'edificio e della città, confrontandone scale e rapporti. In particolare, la prospettiva consente a Lisickij di cogliere il *Wolkenbügel* nel suo insieme architettonico e da più punti di vista, strategicamente scelti rispetto



alla forma della città. La stesura grafica del saggio propone una grammatica visiva e spaziale che riflette la tensione progettuale del *Wolkenbügel*. Lisickij pubblica per la prima volta questo resoconto di progetto in Russia, tuttavia, la prima pubblicazione europea, seppur priva di un testo di accompagnamento, appare nel catalogo della mostra berlinese del Novembergruppe,²⁷⁹ tenutasi nel giugno del 1925, in cui viene pubblicata la prospettiva dal *bul'var*. Alla mostra tedesca – dedicata a pittura, scultura e architettura – Lisickij partecipa esclusivamente con due progetti di architettura: la *Tribuna Lenin* e il *Wolkenbügel*, dove espone e viene pubblicato accanto a grandi architetti europei, come Hilberseimer, Mies van der Rohe, Oud, e Poelzig.

Lazar' Lisickij, *Der Wolkenbügel*, 1925.
 Estratto dal catalogo della mostra del
 Novembergruppe.

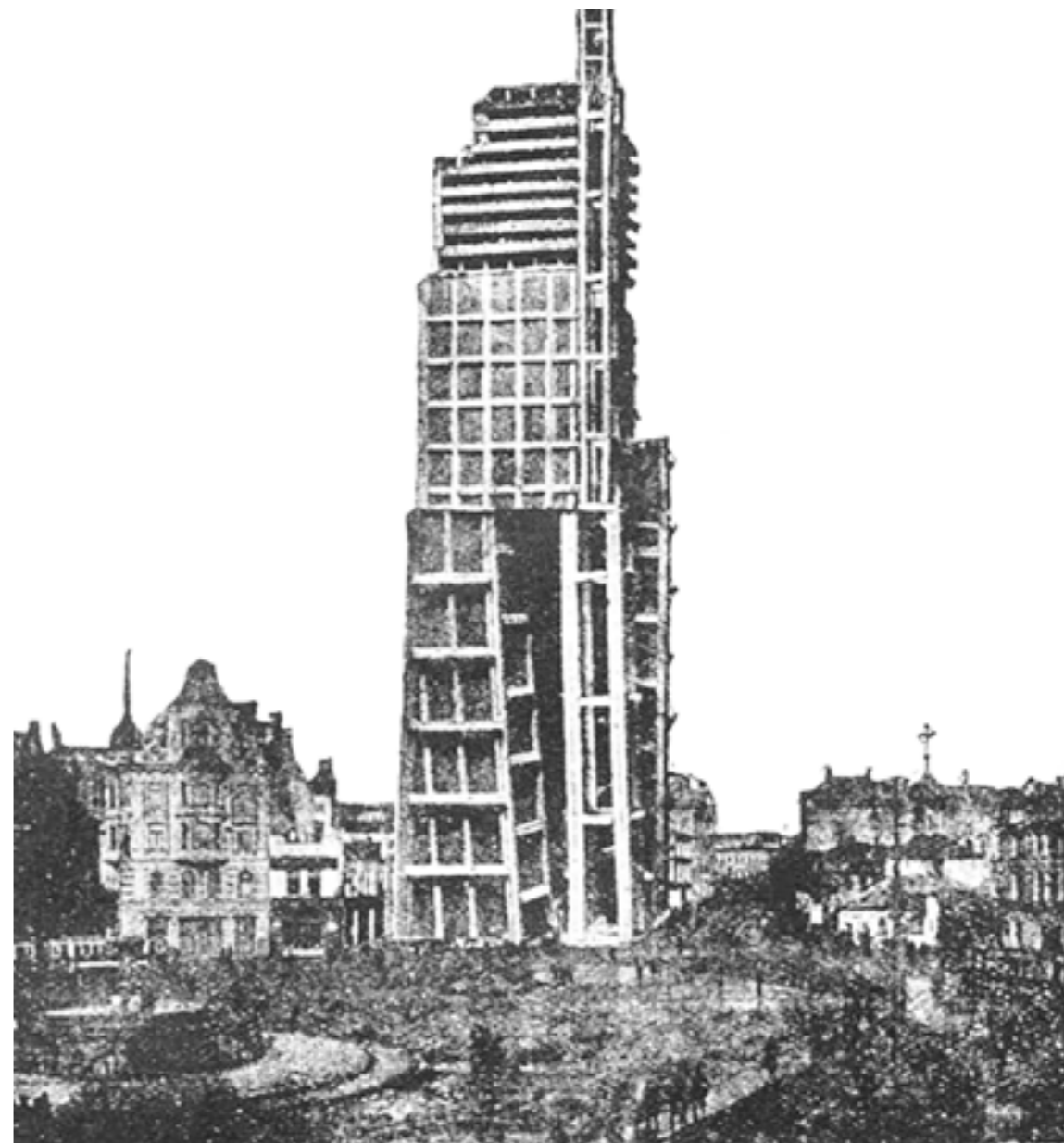
3 La terza pagina di *Izvestija ASNOVA* – oltre al prosieguito del saggio sul *Wolkenbügel* – contiene l'esordio del saggio di Ladovskij *Fondamenti per la costruzione di una teoria dell'architettura (Sotto il segno di un'estetica razionalista)*.²⁸⁰ Il saggio occupa la parte inferiore di terza, quarta, quinta e sesta pagina. In questo articolo, Ladovskij esplora i principi della *ratio-architettura* e si concentra sull'importanza dei temi di rappresentazione, comprensione e percezione delle forme. Riporta due esercizi, risalenti al 1920, proposti all'interno dei laboratori della facoltà di Architettura del VChUTEMAS. L'obiettivo degli esercizi – in particolare, del primo – è quello di restituire le caratteristiche di una forma attraverso la prospettiva, dove per caratteristiche si intendono gli aspetti geometrici, fisici e logici di una forma, quindi proporzioni, rapporti tra gli elementi, numero di lati e angoli, massa, densità e volume. Ladovskij sottolinea che, se tali caratteristiche sono evidenti nel disegno geometrico delle proiezioni ortogonali, non lo sono altrettanto nel disegno prospettico e, di conseguenza, nella visione tridimensionale dell'uomo. Ladovskij nota che, per evitare di perdere tali caratteristiche, la prospettiva richiede di osservare alcuni accorgimenti e di prestare particolare attenzione a tutti quegli elementi che costruiscono la forma e la prospettiva della forma, quali: proporzioni, rapporti geometrici, scala di rappresentazione, orientamento, punto di vista e illuminazione. Per ottenere una prospettiva che rispecchi questi criteri – in cui prevale la visione umana della forma – secondo Ladovskij, è di fondamentale importanza considerare tali elementi sin dalla fase progettuale. Ad esempio, il punto di vista influisce direttamente sulla costruzione della prospettiva, quindi sulla percezione della forma, pertanto occorre scegliere un punto di vista credibile e correttamente orientato nello spazio *ideale* o *reale* della città. In sintesi, l'esercizio mira ad evidenziare l'importanza teorica della rappresentazione e della comprensione delle forme per favorirne la percezione visiva finale, verificata attraverso la costruzione pratica di una prospettiva che conservi le caratteristiche originali della forma. In questo modo, Ladovskij chiarisce che la formazione dello studente-architetto deve necessariamente fondarsi sulla solida consapevolezza dei processi cognitivi che regolano la percezione dello spazio. La concezione architettonica che traspare dal saggio si fonda su principi scientifici e razionali. Ladovskij propone una nuova metodologia progettuale, in cui la percezione spaziale dell'occhio umano e le leggi di *psico-tecnica* e composizione razionale costituiscono le fondamenta teoriche della nuova architettura collettiva. In tale prospettiva, il saggio assume i caratteri di un programma pedagogico e scientifico, volto a ridefinire le basi disciplinari dell'architettura moderna.

4 La quarta pagina di *Izvestija ASNOVA* contiene una serie di progetti accademici e un ulteriore saggio di Ladovskij, dal titolo *Grattacieli sovietici e americani*.²⁸¹ I progetti – eseguiti pochi anni prima, tra il 1924 e il 1925 – sono degli studenti della facoltà di Architettura del VChUTEMAS. I progetti si occupano della costruzione di un grattacielo per la sede del Consiglio Supremo dell'Economia Nazionale (BCHX) [VSNCh] nei pressi della Porta Sretenskij a Mosca. Il sito di progetto si colloca vicino ad una delle porte d'ingresso della città, in prossimità dell'anello dei *bul'var* e di un'arteria principale. Seppur con differenti esiti, i progetti degli studenti propongono la costruzione di un punto di riferimento per la città, proprio come uno dei temi progettuali salienti del *Wolkenbügel*. ASNOVA pubblica le proposte di Volod'ko, Lavrov, Popov e Gluščenko. In particolare, spiccano i progetti di Lavrov e Volod'ko – il grattacielo di quest'ultimo è riportato anche in prima pagina nel confronto con la torre campanaria moscovita. L'inclusione dei lavori accademici nella rivista evidenzia il ruolo didattico che svolgono i membri del gruppo ASNOVA all'interno del VChUTEMAS, il quale si configura come un campo di sperimentazione della nuova architettura sovietica. Molti dei progetti accademici presenti sulla rivista vengono pubblicati l'anno successivo all'interno del catalogo della scuola.²⁸² *Grattacieli sovietici e americani* occupa la parte superiore di quarta, quinta e sesta pagina. Il saggio, datato 21 aprile 1926, parla della costruzione – sempre più diffusa – dei grattacieli in URSS, come confermano i numerosi concorsi indetti in quegli anni dalle grandi istituzioni statali. Il saggio è una critica al grattacielo americano, simbolo della città capitalista. Secondo Ladovskij, al confronto con le esigenze della città sovietica, il grattacielo americano risulta inadatto: risponde a dinamiche esclusivamente economiche ed è privo di una relazione con il contesto urbano. Il saggio ribadisce i principi scientifici e razionali dell'architettura di Ladovskij e sottolinea la necessità di abbandonare l'emulazione occidentale per costruire un'architettura autenticamente socialista per ottenere la rifondazione dello spazio urbano e della collettività. *Izvestija ASNOVA* delinea le principali tipologie rappresentative del nuovo ordine sovietico: il *Palazzo dei Soviet*²⁸³ – sintesi dei *condensatori sociali*, come case del popolo, del lavoro, della cultura e club operai – e la *Casa dell'Industria* – in tutte le sue declinazioni: case dell'industria metallurgica, dell'economia, del commercio e dell'industria pesante. Da un lato, la ricerca architettonica sovietica si concentra principalmente sulla sperimentazione di impianti centrali e combinati, dall'altro, sulla rivoluzione della tipologia a torre, quindi del grattacielo. In questo quadro, il contributo della rivista orienta il dibattito verso la trasformazione dei paradigmi tipologici e costruttivi.

nella pagina a fianco
Vladimir Krinskij, *Progetto per la
sede del VSNC in piazza Lubyanka a
Mosca, 1923*. Fotomontaggio. Estratto
da *Izvestija ASNOVA*.

5 La quinta pagina della rivista si apre con un progetto di Vladimir Krinskij del 1923, intitolato *Небоскреб на Лубянской площади* [*Neboskreb na Lubyanskoj ploščadi*]. Il breve testo di accompagnamento spiega che si tratta del progetto di un grattacielo per la sede del Consiglio Supremo dell'Economia Nazionale, questa volta, in piazza Lubyanka a Mosca. *Izvestija ASNOVA* pubblica diversi disegni, tra cui piante, prospetti e un fotomontaggio. Il progetto di Krinskij costruisce la piazza attraverso l'inserimento di un punto di riferimento che ne regoli i rapporti e le gerarchie, nonché l'orientamento rispetto alla città. Il sito è strettamente collegato al precedente: piazza Lubyanka si trova sul medesimo asse di Porta Srétenskie, di cui è la naturale prosecuzione. Inoltre, piazza Lubyanka è situata lungo l'anello più interno della città e gode di una prospettiva privilegiata verso complesso del Cremlino. L'organizzazione dei prospetti risulta tripartita: si legge chiaramente la suddivisione in tre elementi e il diverso trattamento geometrico delle superfici di ogni porzione.

La pagina contiene il prosieguo del saggio di Ladovskij: questa parte si concentra sul confronto tra grattacielo sovietico e americano. Ladovskij critica l'uso anacronistico di motivi gotici nel grattacielo americano: se l'architettura delle cattedrali gotiche riflette pienamente lo spirito del Medioevo, l'architettura del grattacielo moderno deve rispondere a una serie di quesiti e necessità prettamente attuali. Di conseguenza, la verticalità della tipologia americana risultata priva di un adeguato linguaggio compositivo. Secondo Ladovskij, l'espressività dell'altezza deve superare la gravità stessa e riflettere il progresso tecnologico dell'epoca: non può essere una mera rievocazione di stilemi passati. Gli elementi standardizzati del grattacielo americano – come le finestre – restituiscono scarsamente la reale dimensione dell'architettura. Secondo l'autore, gli elementi principali del grattacielo – come la struttura in acciaio e le vetrate – devono essere considerati come parti integranti dell'architettura. Allo stesso modo, il trattamento delle superfici deve seguire una precisa logica spaziale, adottare tecniche costruttive adeguate ed evitare l'uso di decorazioni superflue. In questo passaggio, Ladovskij non soltanto critica la tipologia americana, ma evidenzia le implicazioni culturali e sociali della forma architettonica, sottolineando il riflesso tra scelte compositive e ideologia. Da queste riflessioni, Ladovskij delinea due principi spaziali fondamentali: quello della *profondità* e quello della *sovrapposizione* degli elementi, attraverso i quali è possibile ottenere una gerarchia ben precisa della struttura visiva del grattacielo sovietico. In questo modo, l'architettura assume una valenza pedagogica che manifesta i principi razionali e scientifici della nuova architettura collettiva.



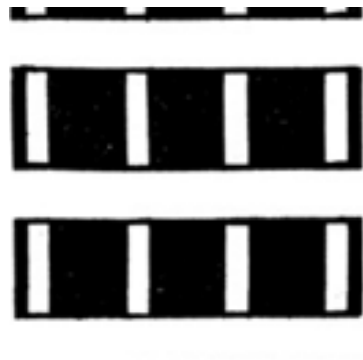


Fig. 3.

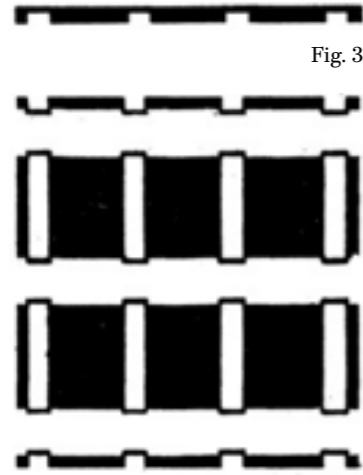


Fig. 4.

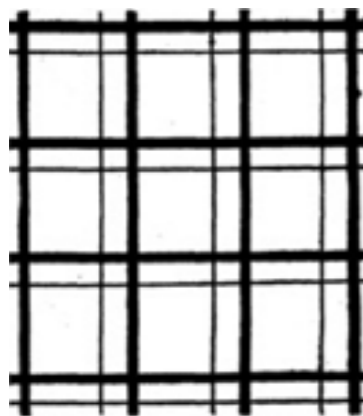


Fig. 5.

Nikolaj Ladovskij, *Principi spaziali*, 1926. Schemi. Estratti dalla rivista.

6 La sesta pagina di *Izvestija ASNOVA* contiene l'ultima parte del saggio di Ladovskij sul grattacielo e altri due testi a cura dell'associazione: *Le attività di ASNOVA* e *Case o strade? Lettera aperta al Consiglio comunale di Mosca*.²⁸⁴ Il saggio di Ladovskij prosegue con una riflessione sull'espressività della superficie nel grattacielo sovietico, in cui propone tre esempi che adottano diversi principi spaziali. Nel primo esempio – *profondità degli elementi* – gli elementi orizzontali sono più alti e marcati di quelli verticali: di conseguenza, vengono percepiti in primo piano; tale principio conferisce maggiore profondità e costituisce il primo grado di espressività della superficie (Fig. 3). Nel secondo esempio – *sovrapposizione* – i sottili elementi verticali guadagnano la percezione del primo piano grazie al principio di sovrapposizione, mentre quelli orizzontali risultano discontinui, quindi in secondo piano; questo principio fornisce un ulteriore grado di espressività della superficie e articola la percezione spaziale della profondità (Fig. 4). Nel terzo esempio – *profondità degli elementi + sovrapposizione* – Ladovskij combina i primi due principi in una soluzione più articolata: alcuni elementi sono sovrapposti ad altri e il grado di profondità degli elementi è caratterizzato dalla differente marcatura del tratto. Questa combinazione offre una lettura dinamica della superficie e aumenta ulteriormente diversamente l'espressività della superficie (Fig. 5). Attraverso questi tre esempi, Ladovskij identifica nella superficie un dispositivo che orienta la percezione dell'osservatore e definisce la gerarchia della forma architettonica, coerentemente con la teoria *psico-tecnica*.

Le attività di ASNOVA è un breve testo che riporta una selezione delle principali attività svolte e promosse dall'associazione, a partire dall'approvazione del suo statuto, risalente al 18 luglio 1923.²⁸⁵ Tra le attività pubblicate su *Izvestija ASNOVA* figurano incarichi, partecipazioni a concorsi, proposte politiche, pubblicazioni, mostre, interviste e convegni promossi dal gruppo ASNOVA. Il testo legittima l'identità collettiva dell'associazione e ne sottolinea l'impegno – teorico e operativo – all'interno del panorama architettonico sovietico.

Case o strade? si presenta come una lettera aperta alla municipalità moscovita. L'articolo contiene una riflessione sul rapporto tra l'organizzazione spaziale urbana e quella dell'abitare. Secondo ASNOVA – nonostante i diversi anni trascorsi dalla rivoluzione d'ottobre – l'ente amministrativo di Mosca non ha sufficientemente promosso e favorito la costruzione della nuova città socialista. In particolare, ASNOVA critica aspramente l'assenza di un piano strategico a lungo termine per lo sviluppo urbano, unitamente alla mancata considerazione della città come un unico organismo architettonico, in grado di riflettere le esigenze della società contemporanea.

7 La settima pagina della rivista contiene tre brevi testi: *In difesa dei partecipanti*²⁸⁶ – a cura della redazione di ASNOVA – *Laboratorio psico-tecnico di architettura (Per sollevare la questione)*²⁸⁷ – di Ladovskij – e *Viking Eggeling*²⁸⁸ – un elogio funebre, scritto da Lisickij in memoria del pittore e regista svedese. Il primo articolo – *In difesa dei partecipanti* – è una critica ai concorsi di architettura. Secondo ASNOVA, rigidi regolamenti, programmi funzionali restrittivi, partecipazioni esclusivamente su invito, condizioni di partecipazione limitanti e giurie imparziali privano i partecipanti della libertà professionale ed espressiva. Di fatto, l'articolo è una critica – poco velata – a Šcusev e Žoltovskij,²⁸⁹ entrambi architetti profondamente ancorati al classicismo e ben addentrati nei circoli politici e nelle associazioni di settore: Ladovskij lamenta l'eccessiva influenza esercitata dall'*entourage* di Šcusev²⁹⁰ e Žoltovskij. ASNOVA propone un breve programma per ovviare le criticità dei concorsi moscoviti. Uno dei punti del programma suggerisce una fase istruttoria, in cui le richieste funzionali e progettuali concedano maggiore libertà espressiva ai partecipanti, attraverso il dialogo con le istituzioni promotrici dei concorsi. Il saggio di Ladovskij sottolinea l'importanza di introdurre un *laboratorio psico-tecnico di architettura* al VChUTEMAS. Secondo l'autore, tra le scienze moderne, che contribuiscono allo sviluppo dell'architettura, un ruolo di rilievo spetta alla *psico-tecnica*. Ladovskij rimarca la rilevanza dello studio delle leggi sulla percezione della forma. Secondo l'autore, l'introduzione del laboratorio potrebbe contrastare l'insorgere di qualsivoglia equivoco nella valutazione della qualità di un'opera architettonica, equivoci spesso dovuti alla mancanza di una terminologia comune. Un anno più tardi, nel 1927, Ladovskij istituisce il laboratorio, dove esegue «esperimenti psico-tecnici al fine di rafforzare l'intuizione dell'artista, per mezzo della conoscenza delle precise leggi oggettive che regolano la percezione psico-fisiologica».²⁹¹ Così, Ladovskij progetta e realizza specifici strumenti: «il *liglazometro*, per la verifica della capacità di misurare a occhio grandezze lineari; il *plogazometro*, per la verifica della capacità di misurare a occhio l'estensione delle superfici piane; l'*oglazometro*, per la verifica della capacità di misurare a occhio un determinato volume; l'*uglazometro*, per la verifica della capacità di misurare a occhio l'ampiezza di un determinato angolo; il *prostometro*, per la verifica della percezione dei rapporti spaziali».²⁹² Tali strumenti si configurano come dispositivi scientifici, volti a coadiuvare il processo progettuale. La sistematicità delle procedure operative di Ladovskij contribuisce alla definizione di un lessico tecnico condiviso, in cui la *psico-tecnica* fornisce gli strumenti utili alla costruzione consapevole della forma architettonica – quindi della percezione.



Nikolaj Ladovskij, *Uglazometro*, 1927-28. Estratto da *Lotus* n. 20, 1978.

8L'ottava – ed ultima – pagina di *Izvestija ASNOVA* contiene una composizione tipografica di Lisickij a tutta pagina. *L'uomo è la misura di tutti i sarti*²⁹³ è un breve componimento, affiancato da un montaggio di fotografie.²⁹⁴ La composizione dell'autore invita a una lettura per fotogrammi e didascalie, in cui le immagini suggeriscono l'ordine della sequenza visiva. Grafica e tipografia fanno altrettanto: le sottili linee ortogonali collegano le didascalie in base alla progressione di lettura. Questa composizione *tipo-fotografica* evidenzia l'interesse dell'autore per le potenzialità filmiche del linguaggio tipografico. Il *feuilleton*²⁹⁵ di immagini suggerisce un legame con la ricerca di una percezione dinamica del *Wolkenbügel*. La pagina di *Izvestija ASNOVA* dimostra che Lisickij integra nell'architettura elementi del linguaggio tipografico – *Schema della forma a seconda delle direzioni*²⁹⁶ – e che, viceversa, i *fatti tipografici*²⁹⁷ convergono e influenzano il progetto di architettura. Le preoccupazioni di Lisickij – circa le visuali urbane, l'orientamento, il dinamismo e la percezione filmica dello spazio – manifestano la ricerca di una fruizione attiva della spazialità urbana.²⁹⁸ L'integrazione tra codice tipografico e segno architettonico evidenzia l'approccio interdisciplinare dell'autore. L'esperienza del lettore rispecchia la percezione dell'osservatore che si muove nello spazio urbano: entrambe avanzano secondo precise prospettive, entrambe si organizzano in sequenza.

Il carattere del testo – evidenziato dal grassetto – della parte superiore ed inferiore della pagina assume dimensioni maggiori per contrassegnare l'inizio e la fine della sequenza: «L'uomo è la misura di tutti i sarti [...] Ma misurate l'architettura con l'architettura.» Il testo è ricco di riferimenti,²⁹⁹ ma di cosa parla? Lisickij racconta dell'evoluzione degli uomini che costruiscono una nuova società per un nuovo mondo. E sono quegli stessi uomini a costruire le città. L'architettura non rappresenta la società: l'architettura diventa massima espressione della società. Non è solo un testo, è una metafora della teoria architettonica di Lisickij. *L'uomo è la misura di tutti i sarti* si configura come un testo programmatico e simbolico: è un invito a considerare l'architettura in tutte le sue scale; è un'esortazione a perseguire la ricerca di un'architettura universale e inequivocabile, la cui percezione spaziale è trasparente. Il *feuilleton* evidenzia la necessità di una nuova arte, di una nuova visione, per abitare la città contemporanea, una necessità che Lisickij esplicita nel progetto del *Wolkenbügel*, dalle riflessioni sull'orientamento agli aspetti percettivi: il tutto è sempre riferito alla città. Il componimento sintetizza la ricerca architettonica di Lisickij: l'invenzione di *sistemi spaziali univoci*,³⁰⁰ tramite la composizione di elementi propri del linguaggio architettonico, che articolano una spazialità inedita e ridefiniscono il rapporto con la città.

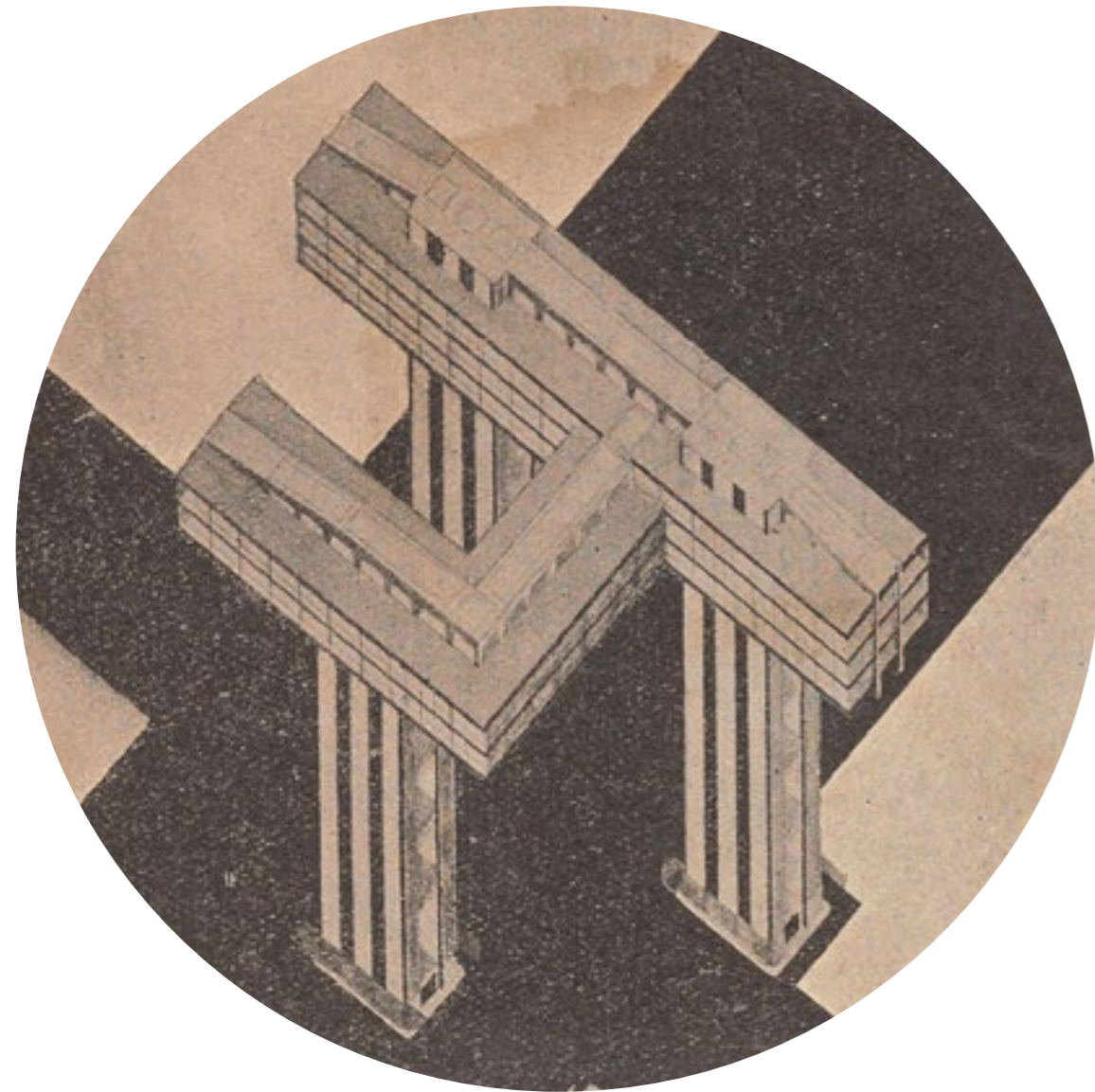
Scritti scelti Izvestija ASNOVA

1926
[numero unico]

L. Lisickij, *Una serie di grattacieli per Mosca. WBI (1923-25)*, pp. 2-3.

N. Ladovskij, *Fondamenti per la costruzione di una teoria dell'architettura. (Sotto il segno dell'estetica razionalista)*, pp. 3-6.

L. Lisickij, *L'uomo è la misura di tutti i sarti*, p. 8.



Una serie di grattacieli per Mosca

WB1 (1923-25)

Lazar' Lisickij

Il nuovo tipo di edificio qui proposto può essere attribuito alla categoria dei grattacieli. Tale edificio non è destinato all'edilizia abitativa, ma ad ospitare le istituzioni centrali.

L'America ha ideato il tipo dell'edificio alto, trasformando il modello europeo del corridoio orizzontale nella colonna verticale dell'ascensore, attorno cui si articolano i piani. In America, questo tipo si è diffuso in modo completamente anarchico, senza alcuna preoccupazione per l'organizzazione complessiva della città. L'unica preoccupazione era superare in altezza e fastosità gli edifici limitrofi.

Nell'ideazione del nostro tipo di grattacielo, partiamo da presupposti completamente diversi:

1 Crediamo che la singola parte sia subordinata al tutto e crediamo che sia la città a definire il carattere delle sue costruzioni.

2 Parliamo di *edifici*, e non di *case*, ritenendo che il nuovo tipo di città debba superare il concetto di casa individuale.

3 Finché non sarà inventata la possibilità di fluttuare liberamente nello spazio, riteniamo che sia più naturale per gli uomini muoversi in orizzontale, piuttosto che in verticale.

Pertanto, se una determinata area non presenta spazio libero a terra per sviluppare una progettazione orizzontale, eleviamo l'area su sostegni che fungono da comunicazione tra il livello della strada e quello orizzontale della struttura.

Obiettivo: massimizzare la superficie utile con il minimo sostegno.

Conseguenza: chiara suddivisione delle funzioni.

in questa e nelle pagine seguenti
Lazar' Lisickij, *Serija neboskrebov dlja Moskvy*, saggio sul *Wolkenbügel* e disegni di progetto pubblicati su *Izvestija ASNOVA* n. 1, 1926, tda. Estratti dalla rivista.

nella pagina a fianco
Lazar' Lisickij, *Vista dall'alto* [assonometria].

Ma è proprio necessario costruire nel cielo?
In generale - no.

Almeno finché ci sarà sufficiente spazio sulla terra.

Ma... *In particolare?*

Viviamo in città che sono nate molto prima di noi. Non soddisfano più i ritmi e le esigenze dei giorni nostri. Non possiamo semplicemente raderle al suolo dall'oggi al domani e ricostruirle *correttamente*. Così pure è impossibile trasformarne in breve tempo tipo e struttura.

Mosca, secondo il suo impianto urbano, appartiene al tipo della città medievale concentrica (Parigi, Vienna). La sua struttura è composta da: centro, dato dal Cremlino, anello A, anello B e strade radiali. Luoghi nevralgici: sono i punti d'intersezione delle grandi strade radiali (Tverskaja, Mjasnickaja) con l'anello dei viali (*bul'var*). In questi punti sono sorte piazze che necessitano di un utilizzo che non ostacoli il traffico, già particolarmente intenso (vd. planimetria).

È qui che devono attestarsi le istituzioni centrali.

Ed è qui che è nata l'idea per questo tipo di edificio.

Per l'equilibrio di un corpo rigido sono necessari e sufficienti tre punti d'appoggio.* Così, ci siamo limitati a proporre tre sostegni, ognuno dei quali è dotato di quattro vani aperti per i *paternoster* e di un vano vetrato per il corpo scala. Il telaio rigido dei sostegni è statisticamente vincolato a terra tramite un sistema di appoggi carrello-cerniera (principio delle strutture elastiche nei ponti). Uno dei tre sostegni si estende sottoterra, fino ad intersecare le linee della metropolitana, dove serve da stazione. Gli altri due sostegni servono da fermate del tram. Parte superiore (uffici): la struttura portante centrale è aperta, si sviluppa a tutta altezza e su di essa si impostano i ballatoi dei piani; in questo modo, uscendo dall'ascensore, è possibile leggere l'indicazione numerica dei piani.

Sulla struttura portante centrale, che corrisponde ai sostegni verticali, si appoggiano le superfici orizzontali dei piani, vincolate come mensole a sbalzo. Il corpo orizzontale dell'edificio poggia sui sostegni, come un vagone sui binari.

* Un tavolo con quattro gambe ne avrà sempre una che rimarrà leggermente sospesa.



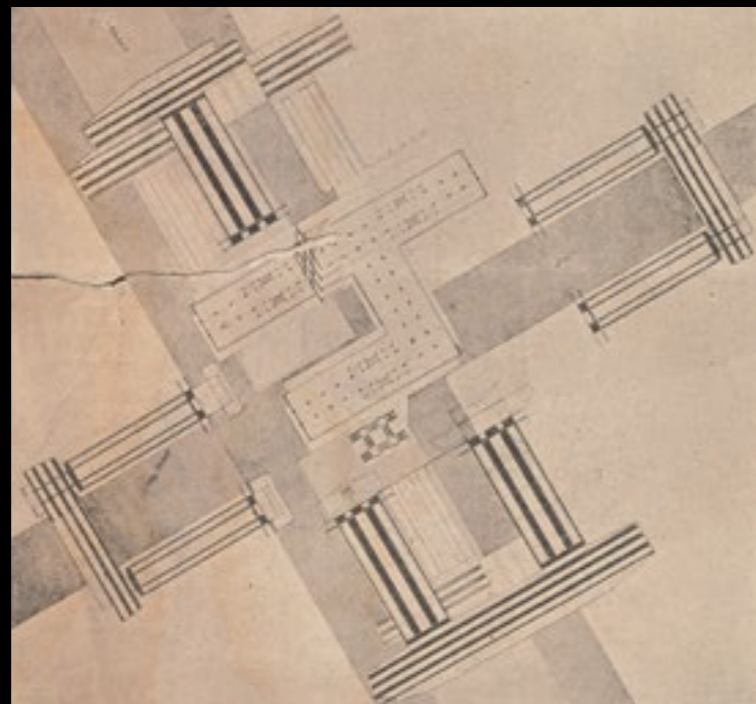
Lazar' Lisickij, *Planimetria del centro di Mosca con i grattacieli disposti lungo l'anello A.*

Il telaio della struttura portante dell'edificio è costruito con un nuovo tipo di acciaio inossidabile, resistente alle forti sollecitazioni (Krupp). Materiali leggeri e ben isolati, sia acusticamente che termicamente, compongono le pareti divisorie e i solai intermedi. Così pure il vetro, trattato chimicamente, favorisce il passaggio dei raggi di luce e trattiene il calore più a lungo.

Tutti gli elementi della struttura sono prefabbricati; così, non resta che assemblare le singole parti durante la costruzione lungo l'anello A o B.

Il montaggio può essere eseguito **SENZA IMPALCATURE**: fino alla gettata della parte superiore, i sostegni sono retti da controventi d'acciaio. Pertanto, la costruzione dell'edificio può procedere liberamente, senza intralciare la circolazione della piazza. In relazione agli edifici esistenti, questa tipologia offre il vantaggio di non necessitare di demolizioni. Rispetto al grattacielo americano, questa tipologia offre anche benefici in termini di quantità di luce e aria.

Lazar' Lisickij, *La costruzione del grattacielo* [montaggio di pianta, prospetti e spaccato assonometrico].



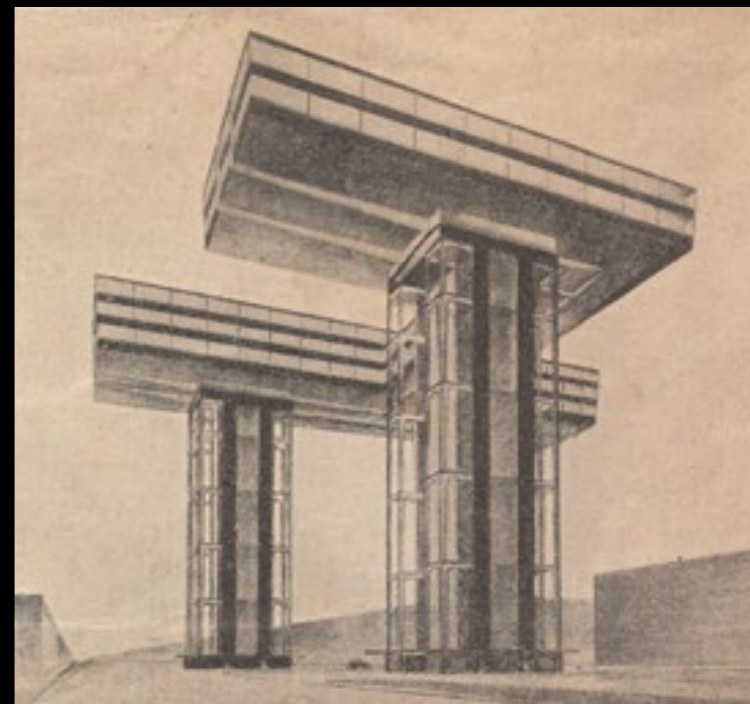
Форма

1 Nella configurazione dell'edificio, ho considerato la struttura soltanto come uno degli elementi primari per ottenere la funzionalità necessaria (risultato meccanico). Secondo la medesima logica, pur soddisfacendo i requisiti funzionali, avrei potuto scegliere una diversa struttura ** se avessi voluto ottenere un differente effetto estetico.

2 Penso che la forza di un effetto estetico non sia determinata dalla qualità o dalla quantità, - questa è una condizione, una tensione.

3 Sono partito da due coppie di contrasti:

- A** La città è costituita da parti vecchie, che si atrofizzano, e da vitali parti nuove, che crescono in continuazione. Questo contrasto vogliamo sottolinearlo.
- B** Bisogna conferire all'edificio un equilibrio spaziale, come risultato del contrasto tra le tensioni verticali e le tensioni orizzontali.



Lazar' Lisickij, *Prospettiva lungo il boulevard*.

** Nell'elaborazione e nel calcolo della struttura sono stato assistito da EMIL ROTH (Zurigo), al quale sono lieto di esprimere qui la mia gratitudine. La prossima serie (WB2) sarà una costruzione completamente diversa. Questo progetto (*Wolkenbügel*) è stato presentato alla mostra del Novembergruppe a Berlino e, successivamente, alla mostra internazionale di architettura moderna a Mannheim.

4 Occorre fornire una nuova scala alla città, in cui l'uomo non misura più in braccia, ma in centinaia di metri.

5 Organizzazione elementare con linee, superfici e volumi che formano un sistema spaziale univoco.

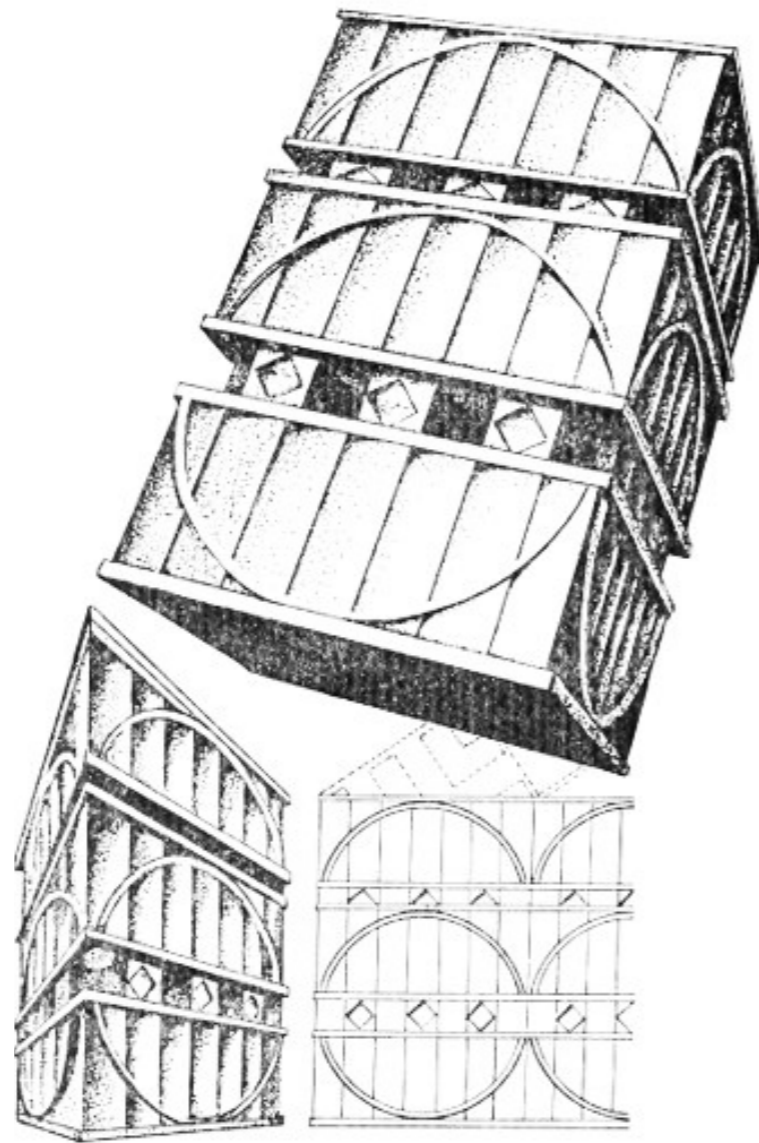
6 Da tutti i sei punti di vista principali, la costruzione è caratterizzata in modo inequivocabile:



Lazar' Lisickij, *Schema della forma a seconda delle direzioni*.

Tale inequivocabilità favorisce l'orientamento all'interno della città, la costruzione diventa un punto di riferimento. Con il completamento della serie, l'introduzione di un diverso colore per ogni grattacielo rafforzerà ulteriormente questo aspetto percettivo.

1. da sopra; 2. da sotto;
3. verso il Cremlino;
4. dal Cremlino;
5. lungo il *bul'var*;
6. nella direzione opposta.



Fondamenti per la costruzione di una teoria dell'architettura

(Sotto il segno di un'estetica razionalista)
Nikolaj Ladovskij

Razionalità architettonica e razionalità tecnica si basano entrambe su principi di economia. Ma vi è una differenza sostanziale: infatti, se la razionalità tecnica si occupa di economia di manodopera e materiali, in un'ottica di una costruzione conveniente di un edificio, la razionalità architettonica si concentra sul risparmio di energia mentale nella percezione delle proprietà spaziali e formali di un'architettura. In una costruzione, la sintesi di questi due approcci è la *ratioarchitettura*.

in questa e nelle pagine seguenti
Nikolaj Ladovskij, *Osnovy postroenija teorii Architektury (Pod znakom racionalističeskoj estetiki)*, saggio sulla teoria dell'architettura e relativi disegni pubblicati su *Izvestija ASNOVA* n. 1, 1926, tda.
Estratti dalla rivista.

A proposito della FORMA

1 La percezione di una forma consente di coglierne diversi aspetti che, a loro volta, esprimono varie qualità:

- 1) geometriche — rapporti tra gli elementi, numero di lati, angoli e superfici,
 - 2) fisiche — peso, densità, massa,
 - 3) logiche — estensione di superfici e volumi.
- A seconda di espressività, grandezza e quantità di tali qualità, si può parlare di:
- a) forza e debolezza,
 - b) ampiezza e ristrettezza,
 - c) compiutezza e incompiutezza.

nella pagina a fianco
Vladimir Petrov, *Costruzione*, 1920 (Fig. 5). Esercizio sull'espressione della forma del corso base — spazio — di Ladovskij al VChUTEMAS.

2 L'architettura utilizza tali *qualità* attraverso valori definiti. L'architetto deve costruire la forma con l'introduzione di *segni architettonici*; tali segni non sono da considerarsi tecnici o funzionali in senso stretto, ma devono rispondere all'esigenza tecnica dell'uomo di muoversi nello spazio. Per una metodologia di lavoro sull'espressività geometrica della forma, si consideri l'esempio seguente.

Esempio

3 Le proiezioni ortogonali del parallelepipedo restituiscono una rappresentazione geometrica esatta del volume (Fig. 1). Invece, le prospettive restituiscono delle rappresentazioni approssimative di momenti statici, che limitano l'espressione geometrica delle proiezioni ortogonali (Fig. 2).



Fig. 1.

4 Il lavoro dell'architetto sull'espressività geometrica della forma, che percepiamo sempre in prospettiva, consiste nell'approssimare l'immagine ottenuta dalla percezione prospettica all'immagine data dalle proiezioni. Il grado di approssimazione dipende da quantità e qualità dei *segni architettonici* che l'architetto include nel suo sistema di definizione della forma. Il sistema di elementi-segni solitamente è dato dalla struttura visibile dell'edificio. Quando è possibile utilizzarla integralmente, si crea una sintesi di tecnologia e architettura; quando ciò non è possibile, la costruzione architettonica (elementi-segni) viene definita da elementi in rilievo sulla superficie della forma, quale sistema di esecuzione tecnicamente più semplice ed economico. Un esempio concreto di impostazione e soluzione di problemi di questo tipo è rappresentato dagli incarichi affidatimi per la prima volta nel 1920, presso la Facoltà di Architettura del VChUTEMAS.

Esercizio 1 (forma architettonico-geometrica)

5 1. Un parallelepipedo regolare con base quadrata = 20x20 m e altezza = 30 m.

2. Altezza del punto di vista = 1,60 m. Distanza del punto di vista < 30 m. Velocità del punto di vista < 15 m/s.

3. Illuminazione: pieno sole.

N.B. Nello svolgimento dell'esercizio, considerare lo spostamento del sole e che questo illumini contemporaneamente due facce del parallelepipedo.

L'osservatore, attraverso la forma, deve percepire:

1. Posizione del parallelepipedo rispetto alle coordinate di riferimento (orientamento spaziale).

N.B. Le coordinate di riferimento sono quelle adottate della teoria della prospettiva.

2. Chiara lettura degli angoli.

3. Uguaglianza dei lati.

4. Rapporto base-altezza.

5. Congruenza delle facce.

6. Ortogonalità (angoli di 90°).

I *segni architettonici* possono essere: elementi verticali, orizzontali, ombre, trattamento delle superfici.

Richieste in scala 1:100:

1. Un modello o una vista prospettica.

2. Prospettiva di 2 facce che formano un angolo.

3. Sviluppo del piano orizzontale e verticale.

VChUTEMAS, 20 ottobre 1920. N. L.

6 Lo scopo dell'esercizio è rivelare all'osservatore le qualità geometriche del solido. Potremmo vedere qualsiasi forma in un parallelepipedo geometricamente corretto – una sfera, un cono, un cilindro. Ma non vedremo né una sfera, né un cono, né un cilindro, e non vedremo nemmeno un parallelepipedo con le qualità geometriche indicate. Basta osservare le prospettive del parallelepipedo (Fig. 2) per constatare l'insufficienza di *segni architettonici* grazie ai quali potremmo stabilire che i lati della base sono uguali e che il rapporto base-altezza è di 1:1,5. È ipotizzabile che l'architetto, quando costruisce una forma, non abbia idea di come verrà percepita dall'osservatore? Un'ipotesi del genere significherebbe totale mancanza di principi di espressività geometrica. Pertanto, occorre stabilire la posizione in cui la forma possa essere percepita dall'osservatore, in maniera tale da rivelarne le sue caratteristiche geometriche, a seconda del caso specifico. Cosa occorre fare nell'esercizio?

7 Occorre inserire un *segno architettonico* sulle facce visibili, quindi su tutte le altre. Ciò significa che i rapporti tra le facce devono essere identici (1). Ad esempio, se inscriviamo un cerchio in ciascuna delle facce del parallelepipedo (Fig. 3) in modo tale che l'osservatore possa determinare l'uguaglianza dei diametri visibili, allora avremo dato un certo grado di approssimazione alla caratteristica geometrica della forma, a quel punto, l'uguaglianza delle distanze dagli angoli superiori sarà più chiara (2). Inscrivendo un semicerchio (Fig. 4), diventano evidenti anche il rapporto tra base e altezza di 1:1,5, l'uguaglianza delle facce e tutte le conseguenze che ne derivano, il tutto con il grado di approssimazione che questi segni possono fornire (3). Proseguendo in questo modo, saremo in grado di trovare il resto degli elementi necessari alla risoluzione dell'esercizio. Confrontando le viste architettoniche ottenute (Fig. 3-4) con le prospettive (Fig. 2) dallo stesso punto di vista, si evince che il grado di approssimazione geometrica inizia ad avvicinarsi a quello delle proiezioni (Fig. 1). L'azione della luce è data dal requisito n. 3 dell'esercizio.

La soluzione si trova:

a) o con un trattamento diverso delle facce (4)

b) o sezionando le facce visibili in modo tale da formare un angolo con la superficie della faccia (5),

c) o sezionando le facce, ma in modo tale che angoli e porzioni sezionate siano differenti (6).

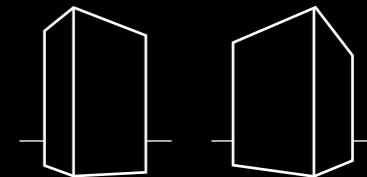


Fig. 2.



Fig. 4.

Fig. 3.

8 Petrov risolve i punti n. 1, 2, 5, 6 nel modo seguente: n. 1, 2 – tramite una duplice ripetizione delle proiezioni orizzontali; n. 5 – tramite l'aggiunta di elementi verticali e orizzontali, reciprocamente perpendicolari; n. 6 – con l'aggiunta di piccoli quadrati, riconoscibili come tali in virtù delle piccole dimensioni.

9 1. Si consideri il seguente disegno geometrico (Fig. 6).
2. Il campo visivo è normale. Punto di vista mobile: velocità < 15 m/s. Distanza dal punto di vista < 30 m.
3. Illuminazione: pieno sole.

L'osservatore, attraverso la forma, deve percepire:

1. Tutte le superfici come tali.
2. L'angolo tra la superficie A e B.
3. L'inclinazione della superficie B.
4. Sviluppo cilindrico o conico della superficie K.
5. Chiara lettura di tutti gli angoli.

Richieste in scala 1:100:

1. Modello
2. Disegni

VChUTEMAS, 30 ottobre 1920. N. L.

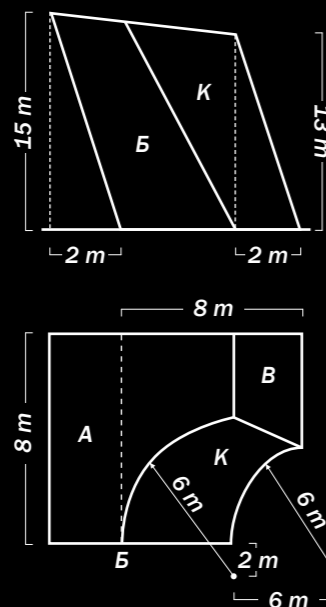


Fig. 6.

L'uomo è la misura di tutti i sarti

Lazar' Lisickij

L'uomo è la misura di tutti i sarti.

Le nostre bisnonne credevano che la terra fosse il centro del mondo, l'uomo è la misura di tutte le cose.

Lazar' Lisickij, *Človek mera vseh portnych*, composizione tipografica pubblicata su *Izvestija ASNOVA* n. 1, 1926, tda.

Di queste cose dicevano: "Che possente gigante!"
E ancora oggi [quel gigante] non viene paragonato a null'altro che un animale fossilizzato.

Non è paragonabile né alle ossa né alla carne.
Imparate a vedere ciò che è davanti ai vostri occhi,

Istruzioni per l'uso:

Buttate la testa all'indietro, sollevate il foglio, guardate dal basso verso l'alto, e vedrete.

ecco l'uomo, la misura del sarto,

ma misurate l'Architettura con l'Architettura.

256 Cfr. E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, p. 13.

257 J. GUBLER, *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano, Electa, 1994.

258 Ivi, p. 17.

259 "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 2:1, 1926, p. 1 (J. GUBLER, *op. cit.* p. 107). Introduzione al primo numero della seconda serie. La redazione si avvale di questo esordio per giustificare l'uscita tardiva della seconda serie.

260 J. GUBLER, *op. cit.* p. 15.

261 L. LISICKIJ, *Bewegliche Darstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 3, 1924 (trad. it. *Rappresentazione mobile*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 111-12). Segue tda, p. 362.

262 Ibid.

263 J. GUBLER, *op. cit.* p. 19.

264 Cfr. "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, doppio numero sul cemento armato. Si vedano: E. ROTH, *Schalung*, pp. 1-2 – articolo sul reimpiogo delle casseforme; E. ROTH, *Der Zweistielge Rahmen*, p. 7 – articolo sul telaio a due fusti. Segue tda, p. 358; H. SCHMIDT, *Mauer und Wand*, p. 6 – articolo sul dimensionamento delle mura; H. SCHMIDT, *Die Neuen Materialien*, pp. 4-5 – articolo sui moderni materiali da costruzione; M. STAM, *Modernes Bauen*, pp. 3-5. Segue tda, p. 354.

265 J. GUBLER, *op. cit.* pp. 21-22. Come precisa l'autore, in riferimento all'autoritratto – *Il Costruttore* – di Lisickij pubblicato sulla rivista nel 1925, Tafuri individua «un primo sintomo di incertezza sull'effettualità del ruolo messianico dell'artista». Si veda M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.

266 Il doppio numero riporta un saggio che riprende un altro testo. Cfr. L. LISICKIJ, *SSSRs Architektur*, in "Das Kunstblatt" n. 2, 1925 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 359-61); L. LISICKIJ, *Architektur Russlands*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:3/4, 1925, pp. 1-3 (J. GUBLER, *op. cit.* pp. 65-66). Segue tda, p. 352.

267 L. LISICKIJ, *Rad – Propeller und das Folgende*, in "G" n. 2, 1923 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 348). Si veda "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 2:1, 1926, pp. 3-4. Segue tda, p. 360.

268 Cfr. J. GUBLER, *op. cit.* p. 19.

269 L. LISICKIJ, *Bewegliche Darstellung*, in "G" n. 3, 1924. Si veda "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 2:1, 1926, pp. 3-4 per la ripubblicazione del saggio (J. GUBLER, *op. cit.* pp. 111-12). Segue tda, p. 362.

270 Si veda E. ROTH, *Gestalten-Form*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1:2, 1924, p. 2 (J. GUBLER, *op. cit.* pp. 49-50). Segue tda, p. 351.

271 La traduzione italiana dello Statuto dell'Associazione dei Nuovi Architetti, a cura di Elka Nikolova, è pubblicata integralmente su *SLAVIA*. Si veda E. TORELLI LANDINI, *Documenti inediti del Fondo Lisickij*, in "SLAVIA" n. 2, 1992, pp. 151-58.

272 Il carteggio tra Ladovskij e Lisickij, tradotto in italiano da Laura Neri Pittaluga, è pubblicato su *SLAVIA*. Si veda E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* pp. 159-65.

273 Si vedano le numerose collaborazioni editoriali intraprese da Lisickij: *Věst'* (1922), *G. Material zur elementaren Gestaltung* (1923), *Merz* (1924) e *ABC. Beiträge zum Bauen* (1924-26). *Izvestija ASNOVA* è la prima rivista edita unicamente in russo.

274 Si veda V. MAJAKOVSKIJ, L. LISICKIJ, *Для голоца [Dlja golosa]*, Berlin, Lutz & Vogt, 1923 (trad. it. *Per la voce*, Milano, Verba, 1978).

275 Nei primi anni Venti Lisickij ha già maturato molte esperienze in ambito artistico tra URSS ed Europa. L'incarico, del 1922, di ambasciatore della cultura artistica sovietica in Germania gli consente di viaggiare in Europa, dove incontra diversi esponenti delle avanguardie, tra cui van Doesburg, Richter, Behne, Oud, Taut, Behrens, Gräff, Moholy-Nagy, van Eesteren, Arp, Schwitters, Stam e Roth.

276 V. QUILICI, *El Lisickij e l'Asnova*, in "SLAVIA" n. 2, 1992, p. 171.

277 Nonostante i propositi iniziali, il gruppo ASNOVA non pubblicherà ulteriori numeri della rivista a causa di elevati costi di produzione, lunghi tempi di realizzazione e alcune divergenze redazionali interne, che porteranno Ladovskij ad abbandonare l'associazione – un paio d'anni più tardi, nel 1928 – in favore dell'ARU, l'Associazione degli Architetti-Urbanisti, fondata dallo stesso Ladovskij. Si veda E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* p. 149.

278 L. LISICKIJ, *Серия небоскребов для Москвы. WBI (1923-25) [Serija neboskrebov dlja Moskvy]*, in "Известия АСНОВА" [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, pp. 2-3. Si vedano "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 50-51 e E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* pp. 104-05 per le traduzioni italiane del testo. Si propone un'ulteriore traduzione italiana, seppur a discapito di una traduzione letterale, per favorire maggiore chiarezza nella comprensione dei contenuti. Segue tda, p. 389.

279 Cfr. R. ANDERSON, *Wolkenbügel. El Lissitzky as architect*, Cambridge, MIT, 2024, pp. 98-116. L'autore sottolinea lo sfortunato refuso – pubblicato sul catalogo della mostra del Novembergruppe – che inverte una *L* con una *N* e come autore del progetto del *Wolkenbügel* riporta *El Nisitzky*.

280 N. Ladovskij, *Основы построения теории Архитектуры (Под знаком рационалистической эстетики) [Osnovy postroenija teorii Architektury (Pod znakom racionalističeskoj estetiki)]*, in "Известия АСНОВА" [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, pp. 3-6. Segue tda, p. 395.

281 N. LADOVSKIJ, *Небоскребы СССР и Америки [Neboskreby SSSR i Ameriki]*, in "Известия АСНОВА" n. 1, 1926, pp. 4-6. Il saggio non riporta espressamente il nome di Ladovskij: è firmato con lo pseudonimo Enael, un acronimo con le iniziali dell'autore.

282 Cfr. P. NOVICKIJ, N. DOKUČAEV (a cura di), *Архитектура. Работы ВХУТЕМАСА, 1920-1927 [Architektura. Raboty Architekturnogo fakul'teta VChUTEMASA]*, Moskva, VChUTEMAS, 1927.

283 Si parla per la prima volta di *Palazzo dei Soviet – Дворец Советов [Dvorec Sovetov]* – nel 1922. Tuttavia, il primo concorso su inviti viene indetto soltanto nel febbraio del 1931. Si tratta di un progetto per la costruzione del più importante centro amministrativo della capitale sovietica, in cui ospitare mostre, rappresentazioni teatrali, manifestazioni, concerti e congressi. L'area di progetto del Palazzo dei Soviet si trova in prossimità del Cremlino, al posto della Cattedrale di Cristo Salvatore. Nel luglio del 1931 il concorso si apre a livello internazionale e, nell'agosto del 1932, viene indetto un secondo concorso su inviti. Tra i partecipanti dei vari concorsi si segnalano: i fratelli Vesnin, Ladovskij, Mel'nikov, Ginzburg, ASNOVA, ARU, Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Ščusev, Žoltovskij e Iofan. Per approfondimenti, si veda A. DE MAGISTRIS, *Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet 1931-1934*, in "Casabella" n. 838, 2014, pp. 58-79.

284 *Дела Основы [Dela Asnovy] e Дома или улицы? Открытое письмо Моссовету [Doma ili ulicy? Otkrytoe pis'mo Mossovetu]*.

285 Cfr. E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* pp. 151.

286 *В защиту конкурентов [V zaščitu konkurentov]*, tda. L'articolo del gruppo ASNOVA si riferisce ai concorsi pubblici di architettura.

287 N. LADOVSKIJ, *Психотехническая лаборатория архитектуры (В порядке постановки вопроса) [Psichotehničeskaja laboratorija architektury]*, in "Известия АСНОВА" n. 1, 1926, p. 7.

288 L. LISICKIJ, *Викинг Эггелинг [Viking Eggeling]*, in "Известия АСНОВА" n. 1, 1926, p. 7.

289 Si segnala che Ladovskij – insieme a Mel'nikov – è stato tra i primi collaboratori del laboratorio di architettura di Žoltovskij, istituito nel 1918, presso il Soviet di Mosca. Ladovskij comprende presto i limiti del classicismo ereditato dall'architettura sovietica prerivoluzionaria, infatti, già all'inizio degli anni Venti, si trova a guidare l'opposizione alle correnti neoclassica, di cui Žoltovskij è uno dei maggiori esponenti. Si veda S. CHANMAGOMEDOV, *Nikolaj Ladovskij. Un'ideologia del razionalismo*, in "Lotus international" n. 20, 1978, pp. 104-26.

290 Ščusev dirige la Società di Architettura di Mosca (MAO), un'associazione storica e prestigiosa, la cui filosofia risulta fortemente in opposizione ai principi delle avanguardie. Questo contrasto si evince dallo scambio epistolare tra Ladovskij e Lisickij. Si veda E. TORELLI LANDINI, *op. cit.* pp. 159-65.

291 S. CHANMAGOMEDOV, *op. cit.* p. 112.

292 Ibidem.

293 L. LISICKIJ, *Человек мера всех портных [Čelovek mera vsech portnych]*, in "Известия АСНОВА" n. 1, 1926, p. 8. Segue tda, p. 399.

294 Lisickij sperimenta in diverse occasioni l'uso di brevi frasi affiancate da immagini, in cui ricerca di creare una sequenza filmica. Si veda L. LISICKIJ, *Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках [Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata v 6-ti postrojках]*, Berlin, Skythen, 1922. Nel racconto suprematista, Lisickij affianca il testo a composizioni suprematiste, in *Izvestija ASNOVA*, impiega il montaggio di fotografie.

295 Lettera di Lisickij a Küppers, 15 settembre 1925: «Adesso inserisco nella rivista una sorta di *feuilleton* di immagini, illustrato da alcune frasi, che diano un'idea di questo mezzo ottico.» Si veda S. LISSITZKY-KÜPPERS, *op. cit.* p. 67.

296 Si veda p. 393.

297 Cfr. L. LISICKIJ, *Typographische tatsachen*, in A. RUPPEL, *Gutenberg-festschrift zur feier des 25 jährigen bestehens*, Mainz, Gutenberg-Gesellschaft, 1925, pp. 152-53 (trad. it. *Fatti tipografici*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 349-50).

298 Cfr. R. ANDERSON, *op. cit.* pp. 235-48.

299 Cfr. H. ARP, *Notes from a Dada Diary*, in "Transition" n. 21, 1932. La pubblicazione richiama delle litografie di *Merz* del 1923.

300 Cfr. L. LISICKIJ, *Element und erfindung*, in "ABC. Beiträge zum Bauen" n. 1, 1924, pp. 3-4 (S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 340-41).

Contributi

Questa parte del lavoro di ricerca illustra i principali contributi alla letteratura sulle avanguardie russe e sovietiche e, in particolare, all'opera – artistica e architettonica – di Lisickij. Ad oggi, la letteratura sulle avanguardie è piuttosto vasta ed è stata ampiamente tradotta in diverse lingue; il materiale inedito, o edito solamente in lingua russa, rappresenta una quantità esigua rispetto alla totalità della ricca produzione degli anni Venti e Trenta e delle pubblicazioni successive, sviluppatesi soprattutto a partire dal secondo dopoguerra.

Innanzitutto, la prima fonte delle conoscenze che registrano l'esperienza delle avanguardie – tra Russia ed Europa – è data dalla pubblicazione delle numerose riviste di settore dell'epoca, tra le quali si segnalano: *Вещь / Gegenstand / Objet [Věšč]* (Berlino, 1922), rivista sperimentale dalla grande innovazione tipografica, curata da Erenburg e Lisickij, è la prima rivista pubblicata in Europa, la cui redazione è interamente sovietica; *G. Material zur elementaren Gestaltung* (Berlino, 1923-26), rivista pubblicata da Richter con il contributo di diversi artisti e architetti, evidenzia le relazioni tra movimenti artistici, apparentemente lontani, grazie alla ricerca in ogni ambito produttivo di un unico linguaggio elementare; *ЛЕФ [LEF]* e *Новый ЛЕФ [Novyj LEF]* (Mosca, 1923-28), rivista del Fronte di Sinistra delle Arti, associazione di scrittori, fotografi, registi, critici, artisti e architetti dell'Unione Sovietica, pubblicata da Brik e Majakovskij fino al 1925, e successivamente, dallo stesso Majakovskij e Tret'jakov; *Merz* (Hannover, 1923-32), rivista manifesto dell'omonimo movimento artistico, fondato da Schwitters; *BLOK* (Varsavia, 1924-26), curata dall'omonimo gruppo di cubisti, costruttivisti e suprematisti, la rivista pubblica la produzione artistica e architettonica polacca in relazione ai fondamenti teorici di van Doesburg, Malevič, Marinetti, Mies van der Rohe, Schwitters e Walden; *ABC. Beiträge zum Bauen* (Zurigo, Basilea, 1924-28), voce critica, spesso controversa, nel panorama architettonico europeo e americano contemporaneo, la rivista è pubblicata dall'omonimo gruppo, composto da Lisickij, Meyer, Roth, Schmidt e Stam; *Строительство Москвы [Stroitel'stvo Moskvy]* (Mosca, 1925-41), periodico sull'urbanistica moscovita, cronaca architettonica che pubblica rigorosamente tutti i concorsi, le proposte progettuali e i nuovi interventi per la costruzione di Mosca; *Известия АСНОВА [Izvestija ASNOVA]* (Mosca, 1926), rivista pubblicata dall'omonimo gruppo, edita in un numero unico, curato da Ladovskij

e Lisickij, presenta per la prima volta in URSS il progetto del *Wolkenbügel* con il titolo *Una serie di grattacieli per Mosca. WBI (1923-25); Современная архитектура [Sovremennaja arkhitektura]* (Mosca, 1926-30), principale rivista d'avanguardia dell'URSS dedicata all'architettura, viene pubblicata dal gruppo costruttivista OSA, sotto la guida di Ginzburg e dei fratelli Vesnin fino al 1928, e di Chiger fino al 1930 – si veda *SA Sovremennaja Arkhitektura* (Canella, Meriggi, 2007), ricca antologia del periodico originale con numerose traduzioni in italiano; *СССР на стройке / URSS en Construction / USSR im Bau / USSR in Construction [SSSR na strojke]* (Mosca, 1930-41, 1949), mensile propagandistico, pubblicato in cinque lingue, tra i curatori figurano Lisickij, Rodčenko e Stepanova. Un'ulteriore fonte significativa è data dalle pubblicazioni dei lavori didattici delle scuole d'avanguardia, come i cataloghi di VChUTE MAS (Novickij, Dokučaev, 1927) e VChUTEIN (Novickij, 1929).

Inoltre, tra i testi fondamentali che ben riassumono la complessa esperienza delle avanguardie si segnalano: *URSS architettura 1917-1936* (De Feo, 1963); *L'architettura del costruttivismo* (Quilici, 1969); *Città e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti* (Kopp, 1972); *Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre* (Chan-Magomedov, 1983), edito in tedesco, inglese e russo. In quanto maggiori studiosi, si suggerisce la consultazione degli scritti di: Bowlt, Chan-Magomedov, Cooke, De Feo, De Magistris, Kopp, Lanini, Lodder, Meriggi, Mislser, Quilici, Ripellino e Torelli Landini.

La letteratura su Lisickij, così come la sua produzione artistica e architettonica, è piuttosto vasta: innanzitutto, Lisickij è anche un prolifico scrittore e gran parte dei suoi saggi sono contenuti in *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften* (Lissitzky-Küppers, 1967), opera omnia edita in tedesco, tradotta in inglese, italiano, francese e curata da Sophie Lissitzky-Küppers, gallerista e storica dell'arte, nonché moglie dello stesso Lisickij. Dieci anni più tardi pubblica *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, un'attenta selezione di scritti e documenti originali, curata insieme al figlio, Jen (Lissitzky-Küppers, Lisitzky, 1977). Un'ulteriore pubblicazione da tenere in considerazione, ricca di scritti originali, è *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion* (Lisickij, 1930) primo volume di tre della collana *Neues bauen in der welt*, tradotto per la prima volta in italiano nel 1969 con il titolo, *La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929 e altri scritti*. Inoltre, si segnalano le numerose collaborazioni editoriali di Lisickij con artisti, architetti, scrittori e associazioni, come ABC, Arp, Erenburg, Gräff, Ladovskij, Majakovskij, Richter e Schwitters. Queste riviste contengono numerosi saggi di Lisickij e ne testimoniamo il suo contributo grafico.

Inoltre, esistono diverse opere monografiche dedicate alla figura di Lisickij, oltre agli autori già citati, si segnala: *Эль Лисицкий: фильм жизни 1890-1941 [El' Lisickij: fil'm žizni 1890-1941]* (Kancedikas, Jargina, 2004), un'ampia opera in sette volumi sulla vita di Lisickij, edita unicamente in russo.

Al contrario, le pubblicazioni dedicate unicamente al progetto del *Wolkenbügel* sono esigue, ma rappresentano dei contributi preziosi. Infatti, a differenza delle monografie su Lisickij – le quali tendono a confinare il progetto in pochi trafiletti per riuscire a condensare l'immensa produzione artistica dell'autore – gli studi sul *Wolkenbügel* approfondiscono adeguatamente il processo progettuale di un'opera complessa e iconica, il cui apparato iconografico – inteso come insieme dei disegni di progetto – non è poi così esteso. Tra le pubblicazioni dedicate al progetto del *Wolkenbügel* si segnalano: *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel* (Bürkle, Oechslin, 1990), coincisa con l'omonima mostra organizzata dall'ETH di Zurigo, in occasione del centenario dalla nascita di Lisickij; *El Lissitzky: Wolkenbügel 1924-1925* (Burgos, Garrido, 2004), un'interessante opera di ricostruzione critica incentrata sulla struttura del *Wolkenbügel* – parte di *Architecture ausentes del siglo XX*, un progetto più ampio, dedicato ad alcune delle architetture più iconiche dello scorso secolo rimaste su carta. Infine, si segnalano tre ricerche degli ultimi anni: *El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project* (Johnson, 2017), un importante saggio che pubblica i disegni inediti della seconda serie di grattacieli per Mosca, ricostruendone i principi geometrici; *Counterfactual Modeling in Historical Reconstruction: El Lissitzky's Horizontal Skyscraper WB2* (Johnson, Dixit, Boyer, Melville, 2022), proseguimento del saggio precedente con la restituzione di un modello tridimensionale della seconda serie di grattacieli; *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect* (Anderson, 2024), ampio volume – tra i più esaurienti e corposi sull'opera architettonica dell'autore – che riunisce tutti i disegni e i documenti del progetto con riproduzioni in grande formato.

Infine, un ulteriore contributo è dato dalle mostre, spesso coincise con la pubblicazione di cataloghi e gli studi ciclici di riscoperta delle avanguardie, organizzate dagli anni Sessanta ad oggi. Fra le mostre più significative rispetto alle avanguardie e all'opera dell'autore, si segnalano: *Visionary Architecture* (MoMA, 1960), *El Lissitzky* (Stedelijk Van Abbemuseum, Kunsthal, Kestner Gesellschaft, 1965-66), *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel* (ETH, 1990), *Drawings of the avant-garde* (MoMA, 1990), *The great utopia. The russian and soviet avant-garde, 1915-1932* (Schirn Kunsthalle, Stedelijk Museum, Solomon R. Guggenheim Museum, 1992), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità* (MART, 2014), *Эль Лисицкий [El' Lisickij]* (Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 2017-18).

Bibliografia

Lisickij: scritti scelti

L. LISICKIJ, *ПРОУН* [*PROUN*] (cartella in undici litografie, copertina e frontespizio), Vitebsk, UNOVIS, 1920.

L. LISICKIJ, *Супрематизм миростроительства* [*Suprematism mirostroitel'stva*], in "Альманах УНОВИС" [Almanach UNOVIS] n. 1, 1920, pp. 70-73 (trad. it. *Il suprematismo della costruzione del mondo*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 323-26).

L. LISICKIJ, *Катастрофа архитектуры* [*Katastrofa architektury*], in "ИЗО" [IZO], 1921 (trad. it. *La catastrofe dell'architettura*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 357-59).

L. LISICKIJ, I. ERENBURG, *Die blockade Russlands geht ihrem ende entgegen / Le blocus de la Russie touche à sa fin / Блокада России кончается*, in "Вещь / Gegenstand / Objekt" [Vešč'] n. 1-2, 1922, pp. 1-4 (trad. it. *Il blocco della Russia va verso la fine*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 335-36).

L. LISICKIJ, *PROUN*, in "De Stijl" n. 5:6, 1922, pp. 81-85 (trad. it. in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 338-39).

L. LISICKIJ, *Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках* [*Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata v 6-ti postrojках*] (racconto illustrato), Berlin, Skythen, 1922.

L. LISICKIJ, *1° Kestnermappe Proun* (cartella in sei litografie e frontespizio per la Kestner-Gesellschaft), Hannover, Leunis & Chapman, 1923.

L. LISICKIJ, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne* (cartella in dieci litografie e frontespizio dello spettacolo *Vittoria sul Sole* per la Kestner-Gesellschaft), Hannover, Leunis & Chapman, 1923 (trad. it. *La configurazione plastica dello spettacolo elettromeccanico*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 342-43).

V. MAJAKOVSKIJ, L. LISICKIJ, *Для голоса* [*Dlja golosa*], Berlin, Lutze & Vogt, 1923 (trad. it. *Per la voce*, Milano, Verba, 1978).

L. LISICKIJ, *ProunenRaum. Große Berliner Kunstausstellung*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 1, 1923 (trad. it. *Ambiente dei proun. Grande esposizione d'arte di Berlino*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 354).

L. LISICKIJ, *Rad - Propeller und das Folgende*, in "G. Material zur elementaren Gestaltung" n. 2, 1923 (trad. it. *Ruota - elica e ciò che segue*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 348).

L. LISICKIJ, *Topographie der typographie*, in “Merz” n. 4, 1923, p. 44 (trad. it. *Topografia della tipografia*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 349).

L. LISICKIJ, *1924 √+∞--=NASCI*, in “Merz” n. 8/9, 1924, p. 73 (trad. it. in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 341-42).

L. LISICKIJ, *Bewegliche Darstellung*, in “G. Material zur elementaren Gestaltung” n. 3, 1924 (trad. it. *Rappresentazione mobile*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 111-12).

L. LISICKIJ, *Element und erfindung*, in “ABC. Beiträge zum Bauen” n. 1:1, 1924, pp. 3-4 (trad. it. *Elemento e invenzione*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 340-41).

L. LISICKIJ, *Американизм в европейской архитектуре* [*Amerikanizm v evropejskoj arhitektu-re*], in “Красная нива” [Krasnaja niva] n. 49, 1925, pp. 1188-89 (trad. it. *L'americanismo nell'architettura europea*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 361-63).

L. LISICKIJ, *Architektur Russlands*, in “ABC. Beiträge zum Bauen” n. 1:3/4, 1925, pp. 1-3 (trad. it. *Architettura russa*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 65-66).

L. LISICKIJ, H. ARP, *Die kunstismen / Les ismes de l'art / The isms of art*, Rentsch, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, 1925.

L. LISICKIJ, *K. und pangeometrie*, in “Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode” 1925, pp. 103-13 (trad. it. *A. e pangeometria*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 343-48).

L. LISICKIJ, *SSSRs Architektur*, in “Das Kunstblatt” n. 2, 1925 (trad. it. *Architettura dell'URSS*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 359-61).

L. LISICKIJ, *Topographie der Typografie*, in “Merz” n. 4, 1923 (trad. it. *Topografia della tipografia*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 349).

L. LISICKIJ, *Typographische tatsachen*, in A. RUPPEL, *Gutenberg-festschrift zur feier des 25 jährigen bestehens des Gutenberg Museums in Mainz*, Mainz, Gutenberg-Gesellschaft, 1925, pp. 152-53 (trad. it. *Fatti tipografici*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* pp. 349-50).

L. LISICKIJ, *Архитектура железной и железобетонной рамы* [*Architektura železnoj i železobetonnoj ramy*], in “Строительная промышленность” [Stroitel'naja promyšlennost'] n. 1, 1926, pp. 59-63 (trad. it. *Architettura e pianificazione della città. L'architettura del ferro e del cemento armato*, in E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Marković Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 105-08).

L. LISICKIJ, *Aus einem Briefe*, in “ABC. Beiträge zum Bauen” n. 2:2, 1926, p. 3 (trad. it. *Da una lettera*, in S. LISITSKIJ-KÜPPERS, *op. cit.* p. 340).

L. LISICKIJ, *Глаз архитектора* [*Glaz architekтора*], in “Строительная промышленность” [Stroitel'naja promyšlennost'] n. 2, 1926, pp. 144-46.

L. LISICKIJ, *Серия небоскребов для Москвы. WBI (1923-25)* [*Serija neboskrebov dlja Moskvy*], in “Известия АСНОВА” [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, pp. 2-3 (trad. it. *Una serie di grattacieli per Mosca*, in “Hinterland” n. 2, 1978, pp. 50-51; E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Marković Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995, pp. 104-05).

L. LISICKIJ, *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion* (Neues bauen in der welt), 1/3 voll. Wien, Schroll, 1930 (trad. it. *La ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929 e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, 1969).

Lisickij: principali riviste e collaborazioni editoriali

L. LISICKIJ, I. ERENBURG, *Вещь / Gegenstand / Objet* [Věšč'] nn. 1-2, 3, Berlin, 1922 (num. 2/2).

L. LISICKIJ, I. ERENBURG, *Zenit* n. 17-18, Beograd, 1922 (num. 1/43).

H. RICHTER, L. LISICKIJ, W. GRÄFF, *G. Material zur elementaren Gestaltung* n. 1, Berlin, 1923 (num. 1/5).

L. LISICKIJ, K. SCHWITTERS, *Merz* n. 8/9, Hannover, 1924 (num. 1/21).

L. LISICKIJ, H. MEYER, E. ROTH, H. SCHMIDT, M. STAM, *ABC. Beiträge zum Bauen* nn. 1-6, 1-4, Zürich, Basel, 1924-28 (serie I: num. 5/5; serie II: num. 2/4).

N. LADOVSKIJ, L. LISICKIJ, *Известия АСНОВА* [Izvestija ASNOVA] n. 1, Moskva, 1926 (num. 1/1).

ABC. Beiträge zum Bauen

A. DAL FABBRO, P. MARTINELLI (a cura di), *Architettura di Mart Stam 1924-1933. Disegni, modelli, interpretazioni*, Padova, Poligrafo, 2010.

J. GUBLER, *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano, Electa, 1994.

W. OECHSLIN (a cura di), *Mart Stam. Eine Reise in die Schweiz, 1923-1925*, Zürich, GTA, 1991.

E. ROTH, *Gestalten-Form*, in “ABC. Beiträge zum Bauen” n. 1:2, 1924, p. 2 (trad. it. *Forme-figure*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 49-50).

E. ROTH, *Der Zweistielige Rahmen*, in “ABC. Beiträge zum Bauen” n. 1:3/4, 1925, p. 7 (trad. it. *Il telaio a due fusti*, in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 70-71).

S. RÜMMELE, *Influenze e contatti. La rivista ABC*, in “Rassegna” n. 47, 1991, pp. 24-29.

M. STAM, *Modernes Bauen* (2, 3), in “ABC. Beiträge zum Bauen” n. 1:3/4, 1925, pp. 3-5 (trad. it. *Costruzione moderna* in J. GUBLER, *op. cit.* pp. 67-70).

Wolkenbügel

R. ANDERSON, *Wolkenbügel. El Lissitzky as Architect*, Cambridge, MIT, 2024.

F. BURGOS, G. GARRIDO, *El Lissitzky. Wolkenbügel 1924-1925*, Madrid, Rueda, 2004.

J. BÜRKLE, W. OECHSLIN, *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel*, Zurich, GTA, 1991 (Zürich, ETH, 18 mag. - 14 giu. 1990).

S. JOHNSON, *El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project*, in "The Art Bulletin" n. 99:3, 2017, pp. 147-69.

S. JOHNSON, M. DIXIT, L. BOYER, S. MELVILLE, *Counterfactual Modeling in Historical Reconstruction: El Lissitzky's Horizontal Skyscraper WB2*, in "TAD" n. 6:1, 2022.

S. LISSITZKY-KÜPPERS, J. LISSITZKY (a cura di), *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden, Verlag der Kunst, 1977.

Lisickij: saggi e monografie

S. BOJKO (a cura di), *El Lissitzky*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1976 (Köln, Galerie Gmurzynska, 9 apr - 30 giu. 1976).

S. CHAN-MAGOMEDOV, *Лазарь Лисицкий [Lazar' Lisickij]* (Кумиры Авангарда [Kumiry Avangarda]), 5 voll. Moskva, Russkij avangard, 2011.

T. GORJAČEVA (a cura di), *Эль Лисицкий [El' Lisickij]*, Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 2017 (Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, 16 nov. 2017 - 18 feb. 2018).

S. JOHNSON, *El Lissitzky on paper. Print culture, architecture, politics, 1919-1933*, Chicago, University Press, 2024.

E. KÁLLAI, *Lissitzky*, in "Das Kunstblatt" n. 6:1, 1922.

A. KANCEDIKAS, Z. JARGINA, *Эль Лисицкий: фильм жизни 1890-1941 [El' Lisickij: fil'm žizni 1890-1941]*, 7 voll. Moskva, Novyj Ermitaž, 2004.

U. KREMPEL, *El Lissitzky, Sophie Lissitzky-Küppers. Von Hannover nach Moskau / From Hannover to Moscow*, Göttingen, Wallstein, 2015.

U. LIEBELT, *El Lissitzky. Proun und andere Werke*, Hannover, Landeshauptstadt, 1988.

S. LISSITZKY-KÜPPERS, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, Verlag der Kunst, 1967 (trad. it. *El Lisitskij. Pittore, Architetto, Tipografo, Fotografo. Ricordi, Lettere, Scritti*, Roma, Editori riuniti, 1967).

T. MORDVINOVA, «Свободное Искусство живет все же не на небесах». Из писем Эль Лисицкого Якобусу Йоханнесу Ауду [«Svobodnoe Iskusstvo živet vse že ne na nebesach». Iz pisem El' Lisickogo Jakobusu Jochannesu Audu], in "Terra Artis" n. 3, 2021, pp. 54-59.

N. NOBIS (a cura di), *El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive*, Frankfurt, Ullstein, 1988.

P. NISBET (a cura di), *El Lissitzky 1890-1941. Catalogue for an Exhibition of Selected Works from North American Collections*, Cambridge, Harvard University, 1987 (Cambridge, Busch-Reisinger Museum, 26 set. - 26 nov. 1987; Hannover, Sprengel Museum, 24 gen. - 10 apr. 1988; Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 7 mag. - 3 lug. 1988).

N. PERLOFF, B. REED (a cura di), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.

V. QUILICI, *El Lisitskij e il costruttivismo russo*, in "Rassegna sovietica" n. 2, 1968, pp. 50-58.

V. QUILICI, *El Lisickij e l'Asnova*, in "SLAVIA" n. 2, 1992, pp. 169-73.

O. RUBIO (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità*, Milano, Electa, 2014 (Rovereto, Mart, 15 feb. - 8 giu. 2014).

W. SCHMIED (a cura di), *El Lissitzky*, Hannover, Kestner Gesellschaft, 1965 (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 3 dic. 1965 - 16 gen. 1966; Basel, Kunsthalle, 27 gen. - 6 mar. 1966; Hannover, Kestner Gesellschaft, 22 mar. - 17 apr. 1966).

E. TORELLI LANDINI, *Documenti inediti del Fondo Lisickij*, in "SLAVIA" n. 2, 1992.

E. TORELLI LANDINI, *Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941)*, Roma, Officina, 1995.

J. TSCHICHOLD (a cura di), *Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890 - 1941)*, Berlin, Gerhard, 1971.

L. ŽADOVA, *La Tribuna di Lenin*, in "Casabella" n. 447-448, 1979, pp. 59-60.

Avanguardie russe e sovietiche

A. ALEKSANDROV (a cura di), *Проблемы архитектуры. Сборник материалов [Problemy architektury. Sbornik materialov]*, 1/2 voll. Moskva, Vsesojuznaja Akademija architektury, 1936.

E. BATTISTI (a cura di), *Moisej Ja. Ginzburg. Saggi sull'architettura costruttivista. Il ritmo in architettura. Lo stile e l'epoca. L'abitazione*, Milano, Feltrinelli, 1977.

A. BEHNE, *Der Moderne Zweckbau*, München, Drei Masken Verlag, 1926.

G. BELLINI, E. GUZZO VACCARINO (a cura di), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005.

J. BOBKO, A. CALNEK (a cura di), *The great utopia. The russian and soviet avant-garde, 1915-1932*, New York, Guggenheim Museum, 1992 (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1 mar. - 10 mag. 1992; Amsterdam, Stedelijk Museum, 5 giu. - 23 ago. 1992; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 25 set. - 15 dec. 1992).

J. BOWLT (a cura di), *Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902-1934*, New York, Viking, 1976.

G. CANELLA, M. MERIGGI (a cura di), *SA Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*, Bari, Dedalo, 2007.

S. CHAN-MAGOMEDOV, *Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*, Dresden, Verlag der Kunst, 1983.

S. CHAN-MAGOMEDOV, *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) [Suprematism i arhitektura (problemy formoobrazovanija)]*, Moskva, Arhitektura-S, 2007.

S. CHAN-MAGOMEDOV, *Georgii Krutikov. The flying city and beyond*, Barcelona, Tenov, 2015.

C. COOKE (a cura di), *Drawings of the avant-garde*, New York, Abrams, 1990 (New York, MoMA, 28 giu. - 04 set. 1990).

V. DE FEO, *URSS Architettura 1917-1936*, Roma, Editori riuniti, 1963.

A. DE MAGISTRIS, *Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet 1931-1934*, in "Casabella" n. 838, 2014, pp. 58-79.

A. DE MAGISTRIS, *Konstantin Mel'nikov: l'architetto e il tempo*, in "Casabella" n. 839-840, 2014.

A. DE MAGISTRIS, I. KOROB'INA (a cura di), *Ivan Leonidov 1902-1959*, Milano, Electa, 2009.

M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del novecento. Espressionismo, cubismo, futurismo, suprematismo, costruttivismo, astrattismo, dadaismo, surrealismo*, Milano, Feltrinelli, 1982.

C. DOUGLAS (a cura di), *Velimir Khlebnikov. The king of time: selected writings of the russian futurian*, Cambridge, Harvard University, 1985.

P. FLORENSKIJ, *Обратная перспектива [Obratnaja perspektiva]*, 1919 (trad. it. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma, Gangemi, 1990).

M. FOSSO, M. MERIGGI (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Milano, Skira, 1999.

A. GAN, *Конструктивизм [Konstruktivizm]*, Tver', Tverskoe izdatel'stvo, 1922 (trad. it. *Il costruttivismo*, in *L'architettura del costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969, pp. 218-55).

M. GOUGH, *The artist as producer. Russian constructivism in revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005.

R. GRAEFE, C. SCHÄDLICH, D. SCHMIDT (a cura di), *Avantgarde 1900-1923. Russisch-so-wjetische Architektur*, Stuttgart, DVA, 1991 (Tübingen, Kunsthalle, 3 mag. - 30 giu. 1991; Rostock, Kunsthalle, 20 lug. 15 set. 1991).

V. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche* (Bauhausbücher), 9/14 voll. München, Langen, 1926 (trad. it. *Punto, linea, superficie*, Milano, Adelphi, 1968).

R. KHIDEKEL (a cura di), *Lazar Khidekel and Suprematism*, Munich, Prestel, 2014.

F. KIESLER (a cura di), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach*, Wien, Würthle, 1924.

A. KOPP, *Città e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*, Milano, Feltrinelli, 1972.

L. LANINI, *Al di là del cielo. Georgij Krutikov e il cosmismo nell'avanguardia sovietica*, in "Vesper" n. 7, 2022.

L. LANINI, *Ivan Leonidov. Ascesa e caduta*, Napoli, CLEAN, 2018.

L. LANINI, N. MELIKOVA (a cura di), *La città d'acciaio. Mosca costruttivista 1917-1937*, Pisa, University Press, 2017.

A. LAVRENT'EV (a cura di), *Aleksandr Rodchenko. Experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings*, New York, MoMA, 2005.

C. LODDER, *Russian constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983.

K. MALEVIČ, *О новых системах в искусстве [O novych sistemach v iskusstve]*, Vitebsk, VITSVO-MAS, 1919 (copertina e quarta di copertina a cura di L. Lisickij).

K. MALEVIČ, *Супрематизм. 34 рисунка [Suprematism. 34 risunka]*, Vitebsk, UNOVIS, 1920.

A. MANINA, K. MURAŠOV, V. QUILICI (a cura di), *Architettura nel paese dei Soviet 1917-1933*, Milano, Electa, 1982 (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1 nov. 1982 - 15 gen. 1983).

J. MARCADÉ, *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995.

V. MARGOLIN, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University Press, 1997.

M. MERIGGI, *Affabulazione e montaggio. Il progetto dell'angelo e del diavolo nella città e nell'architettura russa e sovietica* (tesi di dottorato), Venezia, IUAV, 1996.

M. MERIGGI (a cura di), *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Milano, Electa, 2007 (Milano, Triennale, 1 giu. - 8 lug. 2007).

A. NAKOV (a cura di), *Kazimir Malevič. Scritti*, Milano, Feltrinelli, 1977.

—

E. PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, in “Vorträge der Bibliothek Warburg” n. 5, 1927, pp. 258-330 (trad. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961).

E. PETROVA, G. DI PIETRANTONIO (a cura di), *Malevič*, Firenze, Giunti, 2015 (Bergamo, GAMeC, 2 ott. 2015 - 17 gen. 2016).

N. PUNIN, *Памятник III Интернационала. Проект худ. В. Е. Татлина [Pamjatnik III Internacionala. Proekt chud. V. E. Tatlina]*, Peterburg, NKP, 1920.

V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969.

V. QUILICI, *Ladovskij e il formalismo*, in “Rassegna sovietica” n. 4, 1971, pp. 72-82.

V. QUILICI, *Un dibattito sulla complessità dell'avanguardia*, in “Rassegna sovietica” n. 2, 1986.

V. QUILICI, *Il costruttivismo*, Bari, Laterza, 1991.

A. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

A. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1974.

V. RODČENKO, O. SVIBLOVA (a cura di), *Aleksandr Rodčenko*, Milano, Skira, 2011 (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ott. 2011 - 8 gen. 2012).

M. ROWELL, D. WYE (a cura di), *The russian Avant-Garde Book, 1919-1934*, New York, Abrams, 2002 (New York, MoMA, 28 mar. - 21 mag. 2002).

L. SCALA, *Teatro e scena urbana. Ricerche e sperimentazioni spaziali dell'Avanguardia russa*, Siracusa, LetteraVentidue, 2021.

E. ŠERVINSKIJ (a cura di), *MAO. Конкурсы 1923-1926 [MAO. Konkursy 1923-1926]*, Moskva, Izdanie Moskovskogo Architekturnogo Obščestva, 1927.

C. SOLIVETTI, *Gli edifici del futuro di Chlebnikov*, in “Rassegna sovietica” n. 2, 1986, pp. 10-17.

F. TENTORI, V. QUILICI, A. IKONNIKOV, I. KAZUŠ (a cura di), *Mosca. Capitale dell'utopia*, Milano, Mondadori, 1991 (Roma, Palazzo della Civiltà, 2 mar. - 28 apr. 1991).

E. TORELLI LANDINI, *Artisti delle avanguardie russe*, Milano, Mondadori, 1997.

E. TORELLI LANDINI, *Le avanguardie russe*, Roma, De Luca, 2015.

A. VOGT, *Russische und französische revolutions architektur 1917-1789*, Koln, Dumont, 1974.

A. VRONSKAYA, *Architecture of Life. Soviet Modernism and the Human Sciences*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022.

Teoria e didattica nelle scuole d'avanguardia

A. ABRAMOVA, *Vchutemas-Vchutein (1918-1930)*, in “Rassegna sovietica” n. 4, 1968, pp. 128-42.

A. BOKOV, *Avant-garde as method. Vkhutemas and the pedagogy of space. 1920-1930*, Zürich, Park, 2020.

I. ČAŠNIK, *Архитектурный факультет [Architekturnyj fakul'tet]*, in “УНОВИС. 2^e издание Витебского творкома УНОВИС” [2^e izdanie Vitebskogo tvorkoma UNOVIS] n. 10, 1921, pp. 12-15.

S. CHAN-MAGOMEDOV, *Nikolaj Ladovskij. Un'ideologia del razionalismo*, in “Lotus international” n. 20, 1978, pp. 104-26.

S. CHAN-MAGOMEDOV, *ВХУТЕМАС [VChUTEMAS]*, Moskva, Lad'ja, 1995.

V. CHAZANOVA, *La teoria dell'architettura all'inizio degli anni Venti*, in “Rassegna sovietica” n. 2, 1973, p. 90.

M. ELIA, *VChUTEMAS: design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Milano, Lupetti, 2008.

A. GALLO (a cura di), *The clinic dissection of art*, Venezia, Marsilio, 2012.

L. IVANOVA-VEEN, A. KUDRYAVTSEV, N. DUSHKINA (a cura di), *Om VХУТЕМАСа к МАРХИ. 1920-1936. Архитектурные проекты из собрания Музея МАРХИ / From VKhUTEMAS to MARKhI. 1920-1936. Architectural projects from the collection of the MARKhI Museum*, Moskva, A-Fond, 2005.

L. KOMAROVA, A. LATOUR (a cura di), *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Roma, Kappa, 1996.

V. KRINSKIJ, I. LAMCOV, M. TURKUS, *Элементы архитектурной композиции [Elementy architekturnoj kompozicii]*, Moskva, Leningrad, Gosstrojizdat, 1934.

N. LADOVSKIJ, *Основы построения теории Архитектуры (Под знаком рационалистической эстетики) [Osnovy postroenija teorii Architektury (Pod znakom racionalističeskoj èstetiki)]*, in “Известия АСНОВА” [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, pp. 3-6. (trad. it. *Fondamenti per l'elaborazione di una teoria dell'architettura*, in “Rassegna sovietica” n. 4, 1971).

N. LADOVSKIJ, *Психо-техническая лаборатория архитектуры (В порядке постановки вопроса) [Psicho-techničeskaja laboratorija architektury (V porjadke postanovki voprosa)]*, in “Известия АСНОВА” [Izvestija ASNOVA] n. 1, 1926, p. 7.

A. LAMPE (a cura di), *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk*, Paris, Centre Pompidou, 2018 (Paris, Centre Pompidou, 28 mar. - 16 lug. 2018).

V. LAVROV, *Iz poslednich rabot Architekturnogo fakul'teta VChUTEINA*, in “Строительство Москвы” [Stroitel'stvo Moskvy] n. 10, 1928, pp. 14-18.

—

M. MERIGGI, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle avanguardie sovietiche*, in *Cinque interventi sulla composizione architettonica*, Milano, Libraccio, 2010, pp. 33-63.

M. MERIGGI, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VKhUTEMAS*, in A. GALLO (a cura di), *The clinic dissection of art*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 33-46.

M. MERIGGI, *Цвет в архитектуре и преподавание композиции цвета во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИИе* [Cvet v arhitekture i predavanje kompozicii cveta vo VChUTEMASe/VChUTEINE] / *The colour in architecture and the teaching of "colour" composition in VKhUTEMAS/VKhUTEIN*, in *VKhUTEMAS space in the world culture of the XX-XXI centuries* (atti del convegno internazionale: Mosca, 9 - 15 nov. 2020), Moscow, MARKhI, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, Russian Academy of Arts, Moscow Polytechnic University, 2020.

M. MERIGGI (a cura di), *VKhUTEMAS 100. Spazio, Progetto, Insegnamento*, Siracusa, LetteraVentidue, 2022.

M. MERIGGI, *Moisej Ja. Ginzburg, architetto e teorico costruttivista e il suo insegnamento al VChUTEMAS-VChUTEIN*, Pisa, University Press, 2024.

L. MONICA, *Линейный город. Истоки и жизнь в архитектуре* [Linejnyj gorod. Istoki i žizn' v arhitekture] / *The "Line-City". Origins and experiences in architecture*, in *VKhUTEMAS space in the world culture of the XX-XXI centuries* (atti del convegno internazionale: Mosca, 9 - 15 nov. 2020), Moscow, MARKhI, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, Russian Academy of Arts, Moscow Polytechnic University, 2020.

P. NOVICKIJ, N. DOKUČAEV (a cura di), *Архитектура. Работы Архитектурного факультета ВХУТЕМАСА, 1920-1927* [Arhitektura. Raboty Arhitekturnogo fakul'teta VChUTEMASA] (catalogo dei lavori della scuola), Moskva, VChUTEMAS, 1927.

P. NOVICKIJ (a cura di), *ВХУТЕИИ. Высший государственный Художественно-Технический Институт в Москве* [VChUTEIN. Vysšij gosudarstvennyj Chudožestvenno-Tehničeskij Institut v Moskve] (catalogo dei lavori della scuola), Moskva, 1929.

M. RAY, *Tatlin e la cultura del Vchutemas 1885-1953 / 1920-1930*, Roma, Officina, 1992.

E. SEMENOVA, *Il Vchutemas, il Lef, Majakovskij*, in "Rassegna sovietica" n. 3, 1967, pp. 110-36.

L. SEMERANI, *Il Circolo Malevič. La scuola UNOVIS, 1919-1922. Il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926*, in A. GALLO (a cura di), *The clinic dissection of art*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 13-29.

L. SKANSI, *Insegnare architettura. Nikolaj Ladovskij: "spazio", corso base al Vchutemas, Mosca 1920*, in "Casabella" n. 847, 2015, pp. 4-19.

L. ŽADOVA, E. JAMAİKINA, N. MISLER, *Vchutemas-Vchutein. Tre scuole: Bauhaus, Vchutemas, Ulm*, in "Casabella" n. 453, 1978, pp. 46-60.

Città e utopia

C. AYMONINO, *Il significato delle città*, Bari, Laterza, 1975.

G. CANELLA, *Attesa per l'architettura sovietica*, in "Casabella-Continuità" n. 262, 1962, pp. 5-16.

G. CANELLA, *Variazioni didattiche sul tipo El Lissitzky-Mart Stam*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 84-85.

J. COHEN, *Il collettivo da l'assalto al cielo*, in "Hinterland" n. 2, 1978, pp. 42-48.

J. COHEN, *Building a new New World. Amerikanizm in Russian Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2020.

J. COHEN, M. DE MICHELIS, M. TAFURI (a cura di), *URSS 1917-1978. La ville, l'architecture / URSS 1917-1978. La città, l'architettura*, Roma, Officina, 1979 (Paris, Centre Pompidou, 14 giu. - 18 set. 1978).

A. DE MAGISTRIS, *La città di transizione. Politiche urbane e ricerche tipologiche nell'URSS degli anni Venti*, Torino, Quadrante, 1988.

A. DE MAGISTRIS, *High-rise. Percorsi nella storia dell'architettura e dell'urbanistica del XIX e del XX secolo attraverso la dimensione verticale*, Torino, UTET, 2004.

A. DE MAGISTRIS, A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Utopiae finis? Percorsi tra utopismi e progetto*, Torino, Accademia University Press, 2018.

A. IKONNIKOV, *Mosca. Dialettica centro e periferia*, in "Zodiac" n. 13, 1995, pp. 22-45.

N. NAJDĚNOV (a cura di), *Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений* [Moskva. Vidy nekotorych gorodskich mestnostej, chramov, primečatel'nyh zdanij i drugich sooruženij] (cartella in 95 fogli illustrati), Moskva, Šerer, 1884.

V. QUILICI, *Città russa e città sovietica. Caratteri della struttura storica. Ideologia e pratica della trasformazione socialista*, Milano, Mazzotta, 1976.

E. ROGERS, *Russia, contenuto e forma*, in "Casabella-Continuità" n. 262, 1962, p. 3.

D. SUCHOVA, D. RAZOVA, A. ČINJAKOVA (a cura di), *Русское зодчество. Памятники архитектуры XV-XVI веков: Чертежи и фотографии* [Russkoe zodčestvo. Pamjatniki architektury XV-XVI vekov: Čerteži i fotografii], 2 voll. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture, 1953.

M. TAFURI, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973.

M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980

Indice dei nomi

A

Hans (Jean) **ARP** 35, 39, 47, 86, 107, 135, 138, 343, 404

Paul **ARTARIA** 33, 107, 343

B

Viktor Stepanovič **BALICHIN** 35, 365

Adolf **BEHNE** 110, 377

Osip Maksimovič **BRIK** 32, 34, 79, 403

C

Il'ja Grigor'evič **ČAŠNIK** 31-32, 34, 57, 110-11, 115, 124, 317

Marc (Mark) **CHAGALL** (ŠAGAL) 11, 31, 34, 39, 56-57, 135, 138, 317

Lazar' Markovič **CHIDEKEL'** 23, 32, 34, 57, 316-19, 325

D

Theo **van DOESBURG** 11, 34-35, 82, 86, 132, 138, 403

Nikolaj Vasil'evič **DOKUČAEV** 33, 35, 365, 404

E

Cornelis **van EESTEREN** 82, 125, 127

Aleksandr Ivanovič **EFIMOV** 365

Viking **EGGELING** 199, 363, 385

Aleksandra Aleksandrovna **EKSTER** 82, 111

Il'ja Grigor'evič **ERENBURG** 31, 34, 60, 79, 82, 138, 403-04

Vera Michajlovna **ERMOLAEVA** 31-32, 34, 57, 82

F

Vladimir Ivanovič **FIDMAN** 365

Pavel Aleksandrovič **FLORENSKIJ** 321

G

Naum **GABO** 79, 82

Tony **GARNIER** 316

Moisej Jakovlevič **GINZBURG** 31, 33, 35, 317, 321, 367, 404

Werner **GRÄFF** 34, 82, 404

Walter **GROPIUS** 194

H

Ludwig **HILBERSEIMER** 128, 141, 316, 335, 379

I

Karl (Kārlis) **IOGANSON** (JOHANSONS) 32, 75-76, 82, 257

K

Vasilij Vasil'evič **KANDINSKIJ** 31-32- 82, 102

Frederich **KIESLER** 34, 111

Gustav Gustavovič **KLUCIS** 82, 117, 124, 335

Vladimir Fëdorovič **KRINSKIJ** 31, 33, 35, 69, 365, 382

Aleksej Eliseevič **KRUČĚNYCH** 101

Georgij Tichonovič **KRUTIKOV** 11, 23, 33, 316-17, 320, 323, 325, 333

L

Nikolaj Aleksandrovič **LADOVSKIJ** 11, 19-20, 23, 31, 33, 35, 39, 69, 82, 132, 135, 153, 170, 196, 253, 256, 316-17, 320-25, 343, 365-67, 377, 380-85, 395, 403-04

Anton Michajlovič **LAVINSKIJ** 35, 316

Vitalij Alekseevič **LAVROV** 11, 23, 33, 316-17, 320-21, 323, 325, 381

Charles-Édouard JEANNERET **LE CORBUSIER** 113, 125, 129-30, 141, 170, 316, 335, 344, 355-56, 377

Ivan Il'ič **LEONIDOV** 102, 113, 323

Lazar' (El', Eliezer) Markovič **LISICKIJ** (LISSITZKY) 9-40, 55-69, 76-103, 107-16, 124-41, 153-56, 169-83, 193-205, 233-67, 315-35, 343-47, 377-79, 385-86, 403-05

Sophie (SCHNEIDER) **LISICKIJ-KÜPPERS** 11, 15, 39, 86, 107, 132, 135, 138, 169, 404

Knud **LÖNBERG-HOLM** 194, 198, 377

M

Kazimir Severinovič **MALEVIČ** 11, 23, 31-32, 34, 39, 56-58, 60-64, 69, 75, 82-83, 86, 93, 101-02, 110, 132, 135, 138, 316-17, 335, 403

Vladimir Vladimirovič **MAJAKOVSKIJ** 32, 34-35, 79-80, 82, 138, 323, 403-04

Konstantin Stepanovič **MEL'NIKOV** 33, 35

Konstantin Konstantinovič **MEDUNECKIJ** 32, 75-76, 82

Hannes **MEYER** 33, 35, 194, 343, 403

Ljubomir **MICIĆ** 82, 377

Ludwig **MIES van der ROHE** 34, 82, 125-27, 193, 379, 403

Lázló **MOHOLY-NAGY** 34, 82, 138

Tomoyoshi **MURAYAMA** 377

O

Jacobus Johannes Pieter (JJP) **OUD** 11, 82, 115, 132-33, 135, 138, 169, 173, 177, 243, 379

P

Boris Leonidovič **PASTERNAK** 34, 79

Judel' (Yehudah, Yudel) **PEN** 31, 39, 56

Hans **POELZIG** 379

Ljubov' Sergeevna **POPOVA** 32, 69, 102, 111, 138

R

Hans **RICHTER** 34, 82, 138, 198-99, 347, 363

Aleksandr Michajlovič **RODČENKO** 20, 31-32, 34-35, 69, 72-76, 82, 102, 135, 138, 316, 321, 335, 404

Emil **ROTH** 11, 13, 17, 19, 21-23, 33, 35, 39, 76, 107, 132, 135, 138, 234-36, 239, 245, 249, 335, 343, 345, 347, 377, 403

S

Hans **SCHMIDT** 33, 35, 107, 345, 403

Kurt **SCHWITTERS** 35, 86, 107, 135, 138, 403-04

Aleksej Viktorovič **ŠČUSEV** 32, 385

Viktor Borisovič **ŠKLOVSKIJ** 34, 79

Mart **STAM** 11, 13, 19-23, 33, 35, 82, 107, 135, 138, 249, 251, 253, 255, 259, 335, 343, 345, 347, 377

Georgij e Vladimir **STENBERG** 32, 75-76, 82

Varvara Fëdorovna **STEPANOVA** 82, 111, 138, 404

Vladimir Grigor'evič **ŠUCHOV** 257

T

Vladimir Evgrafovič **TATLIN** 20, 32, 69, 82, 110-111, 113, 115, 124, 253, 255, 265, 316, 323, 335, 352

Sophie **TAEUBER-ARP** 107

Bruno **TAUT** 194

Karel **TEIGE** 377

V

Aleksandr **VESNIN** 33, 35, 69, 111, 317, 323, 367, 404

W

Hans **WITTWER** 33, 107, 343

Z

Ivan Vladislavovič **ŽOLTOVS'KIJ** 385