

I Università IUAV di Venezia
U Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica
A XXIX° ciclo
V

**LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO
NELLE SPERIMENTAZIONI DELLE PRIME AVANGUARDIE RUSSE:
PRINCIPI DI UNA NUOVA FIGURAZIONE**

Relatori: Luciano Semerani, Antonella Gallo
Controrelatori: Maurizio Meriggi, Gundula Rakowitz
Tutor: Andrea Iorio
Dottoranda: Laura Scala

ringraziamenti

È con tutto il cuore che desidero ringraziare il professor Luciano Semerani per aver creduto in questa ricerca, stimolando una messa a punto delle questioni fondamentali della composizione, nell'intero panorama dei linguaggi dell'Avanguardia russa degli anni Venti. Fin dalla prima lezione di Teoria e Tecnica della Composizione Architettónica del lontano 2005, presso l'Università Iuav di Venezia, sono rimasta profondamente colpita da una vera passione per la composizione che supera ogni limite e tocca gli animi, forse anche quelli meno sensibili.

Un grazie immenso alla professoressa Antonella Gallo, che mi ha incoraggiato a dare il meglio, le sue indicazioni e critiche costruttive mi hanno spronato a non perdere di vista gli obiettivi della ricerca.

Ringrazio moltissimo il professor Maurizio Meriggi, per i numerosi apporti bibliografici, le accurate osservazioni e la grande disponibilità.

Grazie alla professoressa Gundula Rakowitz, per l'incoraggiamento e i gentili consigli.

Grazie ad Andrea Iorio, per la supervisione del lavoro e le preziose indicazioni e suggerimenti, ogni qualvolta ne avessi bisogno.

Voglio esprimere un ringraziamento speciale ai professori Vadim Bass, dell'Università Europea di San Pietroburgo, Stanislav Savitskij e Gleb Ershov, dell'Università Statale di San Pietroburgo, che mi hanno accolto in Russia con entusiasmo e disponibilità nel settembre 2015, e mi hanno permesso di confrontarmi con i loro punti di vista.

Ringrazio inoltre Elena Grushvitskaja e Alexandra Shtarkman, sotto la cui supervisione ho potuto visionare i bozzetti originali de LA VITTORIA SUL SOLE di Malevič del 1913 e di Ermolova del 1920, presso l'archivio del Museo di Arte Musicale e Teatrale di San Pietroburgo.

Grazie a Evgenia Petrova ho avuto libero accesso alla col-

lezione permanente del Museo Statale Russo e agli archivi, dove sono conservate opere originali di Malevič, Popova, Kandinskij, Tatlin, Gončarova, Rodčenko e altri esponenti dell'Avanguardia.

Un ringraziamento speciale al professor Alessandro Farsetti, dell'Università Ca' Foscari di Venezia, per aver supervisionato con entusiasmo e interesse la traduzione dal russo dall'italiano del libro ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE ARCHITETTÓNICA SPAZIALE, (1934), a cura di Krinskij, Lamcov e Turkus, mai tradotto dal russo prima d'ora.

Ringrazio anche la professoressa Tat'jana Krušenok, che mi ha introdotta alla lingua russa e Chiara Munerato e Maksim Barykin, per l'aiuto nelle traduzioni dal russo all'italiano.

Desidero ringraziare Umberto Ferro, per le foto zenitali del modello di lettura e re-interpretazione del PALAZZO DEL LAVORO dei Vesnin.

Un affettuoso abbraccio a tutti i miei cari amici, architetti e non, vicini e lontani, poeti, musicisti, artisti, teatranti, ballerini e sognatori, che mi hanno sostenuto in ogni momento.

Non avrò mai ringraziato abbastanza la mia famiglia, che mi è sempre stata vicina con affetto. Grazie!

sommario

p. 9 **premessa**

p. 15 **la sintassi dello spazio scenico**

p. 16 **Popova, *Le Cocu Magnifique*, 1922**

p. 17 letture comparate di uno spazio complesso:

p. 19 ricostruzione dell'apparato scenografico

p. 47 analisi compositiva

p. 75 descrizione narrativa

p. 91 la decostruzione del corpo nella *biomeccanica*

p. 98 **Malevič, *Pobeda nad Solncem/ La Vittoria sul Sole*, 1913**

p. 99 quadri e agimenti

p. 117 maschere e icone

p. 119 la decostruzione del corpo nei costumi

p. 133 Leitmotiv e artifici della messa in scena

p. 145 esercizi di lettura

p. 197 **la sintassi dello spazio architettonico, il conflitto tra la nuova spazialità d'Avanguardia e lo spazio urbano ottocentesco**

p. 199 dal teatro alla città

p. 210 **Vesnin, *il Palazzo del Lavoro*, 1923**

p. 217 composizione stereometrica e in profondità spaziale

p. 219 sintagmi e morfemi

p. 229 dissezione

p. 255 **appendice**
Elementi della composizione architettonica spaziale, 1934

p. 256 **Krinskij, Lamcov e Turkus**
Elementi della composizione architettonica spaziale, 1934,
Vchutemas

p. 257 estratti

p. 287 confronti

p. 293 **note conclusive**

p. 295 frammenti e riconfigurazione di un mondo nuovo

p. 299 la rivoluzione nel linguaggio compositivo attraverso le arti del XX secolo

p. 305 **bibliografia**

p. 306 guida alla ricerca

p. 317 *abaco delle scuole d'Avanguardia*
p. 321 *abaco dei principali teatri di Mosca e San Pietroburgo*

p. 322 *note biografiche*

p. 325 *note storiche*

p. 329 *indice tematico*

enti e istituzioni visitati a San Pietroburgo

_Museo Statale Russo,
archivio e biblioteca
www.rusmuseum.ru
www.nlr.ru/eng

_Museo di Arte Musicale e Teatrale,
archivio e biblioteca
www.theatremuseum.ru

_Museo dell'Avanguardia,
la casa di Matjušin
archivio
www.spbmuseum.ru

_ Museo Ermitage
www.hermitagemuseum.org

_Università statale di San Pietroburgo
<http://spbu.ru/>

_Università Europea di San Pietroburgo
<http://eu.spb.ru/en/>

_Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo
<http://www.nlr.ru/eng/>

_Museo d'Arte Non-Conformista
www.p-10.ru

altri enti e istituzioni di riferimento

GA RF
(Gosudarstvennyj archiv Rossijskoj Federacii)
Archivio storico della Federazione Russa, Mosca

RGALI
(Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva)
Archivio Russo per la letteratura e l'arte, Mosca

GNIMA
(Gosudarstvennyi Naučno-Issledovatel'skij Muzej
Arhitektury)
Archivio del Museo di Architettura Ščusev, Mosca

Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca

Museo Teatrale A. A. Bachrušin, Mosca
(<http://www.glopod.org/>)

Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca

Museo Statale V. Majakovskij, Mosca

MARKHI (Moscow Architectural University)

Archivi privati della famiglia Rodčenko-Lavrent'ev,
L. Komarova, figli di Mel'nikov e Černikov

Raccolta privata di Selim O. Chan-Magomedov

Collezione privata di Jelena Rakitina

California Institute of the Arts, Valencia, CA
(ricostruzione de *La Vittoria sul Sole* a cura di
Robert Benedetti, 1980-83)

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
(ricostruzione di *Le Cocu Magnifique* a cura di A. H. Law,
1981)

Collezione Costakis,
Museo di Stato d'arte contemporanea, Salonico

Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano,
direttore Mercedes Garberi

Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rove-
reto (MART)

Museo Provinciale d'Arte di Trento

Archivi storici di Rovereto

mostre sulle Avanguardie 2013/2016

Léger, 1910-1930

La visione della città contemporanea

a cura di A. Vallye

Venezia, Museo Correr

8 febbraio 2014/2 giugno 2014

El Lissitzky.

L'esperienza della Totalità

a cura di O. Maria Rubio

Rovereto, Mart

15 febbraio 2014/8 giugno 2014

Sergej Ėjzenštejn Disegni

Dalla collezione dell'Archivio di Stato Russo

di Letteratura e Arte, Mosca

a cura di Università Ca' Foscari, in collaborazione con lo

CSAR - Centro Studi sulle Arti della Russia

Venezia, CFZ Cultural Flow Zone

1 marzo 2014/13 aprile 2014

Marc Chagall. Una retrospettiva 1908-1985

a cura di C. Zevi

Milano, Palazzo Reale

17 settembre 2014/1 febbraio 2015

Avanguardia Russa Da Malevič a Rodčenko

Capolavori dalla collezione Costakis

a cura di M. Tsanrasanoglou e A. Charistou

Torino, palazzo Chiabrese,

5 novembre 2015/15 febbraio 2015

Avanguardia Russa Da Malevič a Rodčenko

Capolavori dalla collezione Costakis

a cura di M. Tsanrasanoglou e A. Charistou

Passariano, Villa Manin

7 marzo 2015/28 giugno 2015

Alexandr Rodčenko Fotografia

a cura di O. Sviblova

Passariano, Villa Manin

7 marzo 2015/28 giugno 2015

Il cineocchio delle Avanguardie Russe

a cura di L. Codelli, P. Colussi e L. Jacob

Passariano, Villa Manin

7 marzo 2015/28 giugno 2015

Zaha Hadid at the State Hermitage Museum

a cura di K. Malich, Hermitage Museum,

P. Schumacher, Zaha Hadid Architects

San Pietroburgo, Nicholas Hall, Ermitage

27 giugno 2015/27 settembre 2015

Malevič

a cura di E. Petrova e G. di Pietrantonio

Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

2 ottobre 2015/17 gennaio 2016

Kandinskij, il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione

a cura di S. Burini e A. Masoero

Milano, MuDEC

15 marzo/9 luglio 2017

mda: modello dell'autrice

dda: disegno dell'autrice

fda: fotografia dell'autrice

tda: traduzione dell'autrice

alfabeto cirillico

traslitterazione scientifica

come si legge

А а	a	a
Б б	b	b (se in fine di parola p)
В в	v	v (se in fine di parola f)
Г г	g	g come g atto; (se in fine di parola k)
Д д	d	d (se in fine di parola t)
Е е	e	ié se tonica in inizio parola, preceduta da vocale; nella sillaba precedente la tonica si pronuncia i + e sfuggente
Ё ё	ë	io
Ж ж	ž	j come in jour ; (se in fine di parola sc di scena)
З з	z	s come in asma (se in fine di parola s come asta)
И и	i	i ; i simile a ы se preceduta da ж ш
Й й	j	y di yogurt
К к	k	k
Л л	l	l
М м	m	m
Н н	n	n
О о	o	o se tonica; a se si trova nella sillaba precedente la tonica, con suono breve e sfuggente in altri casi
П п	p	p
Р р	r	r
С с	s	s come asta ; si pronuncia s come asma se precede la ь
Т т	t	t
У у	u	u
Ф ф	f	f ; se seguita da consonante sonora si pronuncia v
Х х	ch	ch (aspirato)
Ц ц	c	zz come in pizza
Ч ч	č	c come in cena
Ш ш	š	sc come in scena
Щ щ	šč	sc come in sciatto
Ъ ъ	“	“ breve pausa nella lettura, come se si trattasse di due parole
Ы ы	y	i : la lingua tocca il palato
Ь ь	‘	‘ non si pronuncia
Э э	è	è come la e chiusa italiana
Ю ю	ju	iú
Я я	ja	já
-		

PREMESSA

La scuola di dottorato di Venezia si basa su una tradizione di studio e un'esperienza di lettura delle opere architettoniche, intese come territorio fertile di scoperte sulle tecniche compositive.

Secondo il professor Semerani l'analisi e la "ricomposizione" tecnica delle combinazioni formali sono il nocciolo di quella "teoria dell'architettura" senza la quale "l'architettura non esiste".¹

La ricerca affronta la rivoluzione del linguaggio attraverso lo spazio scenico, il corpo e lo spazio architettonico e urbano, nelle sperimentazioni delle prime Avanguardie russe, individuando i principi di una nuova figurazione e analizzando la relazione tra composizione e iconicità. Più specificatamente, la tesi mira a dimostrare che l'esperienza teatrale degli anni Venti, sviluppatasi tra Mosca e San Pietroburgo, sia foriera di nuove concezioni spaziali e sperimentazioni compositive, che, proprio in questo periodo di fermento, si declinano nelle varie arti; in tale contesto, a partire dal teatro, si viene a delineare un patrimonio di tecniche espressive e principi di significazione che, dal *cubofuturismo* al *costruttivismo* e al *suprematismo*, stravolge la tradizione accademica e rivoluziona il mondo delle arti, coinvolgendo la composizione architettonica e urbana, fino alla didattica del Vchutemas.

Attraverso processi di analisi e dissezione di alcune opere dell'Avanguardia russa, sarà possibile individuare i principi di una nuova figurazione che ha imposto nel XX secolo una nuova tradizione delle forme, basata sul *contrasto* e la *dissonanza*.

Obiettivo primario della ricerca è la conoscenza e la descrizione dell'oggetto in sé, dei suoi caratteri e delle

tecniche compositive riscontrate, per una loro possibile trasmissione in ambito architettonico urbano; "la conoscenza della struttura interna permette di ricominciare daccapo, con una nuova presa sulla realtà".

(L. Semerani).

Propedeutica alla ricerca è la costruzione di disegni e modelli interpretativi per la definizione analitica delle tecniche compositive sperimentate dalle Avanguardie storiche nella costruzione dello spazio all'interno di una ricerca comune a tutte le arti. Successivamente saranno cercate delle conferme delle ipotesi formulate attraverso la ricostruzione dei procedimenti progettuali.

perché il teatro?

Il teatro, da sempre, ha un ruolo privilegiato tra le arti, permette di testare nuove tecniche e principi compositivi: consente la messa in opera degli strumenti della composizione, che superano i limiti delle singole discipline dell'arte e dell'architettura.

In quanto arte sociale, il teatro mutua di continuo le caratteristiche fondamentali dalle espressioni d'arte più individuali, come la pittura, la poesia, la scultura.² L'interrogazione sul fare teatro finisce per configurarsi e per funzionare come progetto, come disegno del mondo.³

Gli spazi teatrali d'Avanguardia offrono agli architetti proposizioni per formulare analogie nelle configurazioni spaziali e in profondità spaziale, ma il debito dell'architettura verso il teatro va oltre: il teatro è una risorsa per l'architettura anche per la presenza degli attori in scena, intesi come masse in movimento, ed è catalizzatore di nuove concezioni spaziali, sviluppatesi

con le Avanguardie.⁴

La ricerca sulle implicazioni compositive e spaziali del teatro nel mondo architettonico e urbano inizia da una selezione di scenografie significative dell'Avanguardia Russa e, attraverso gli strumenti della cultura del progetto, mira a fornire un contributo metodologico nel consolidare il ruolo che queste esperienze possono svolgere nella formazione dell'architetto.

Il teatro, come forma d'arte, è un agente di evoluzione nella vita della società, l'arte è per Appia⁵ espressione fondamentale della vita. Nel teatro la nuova società – la società industriale, frutto dell'ottocento, sorta in Inghilterra e presto diffusasi in tutta l'Europa – ritrova la propria armonia unitaria.

*“La società dell'industria, che distruggeva, col principio della meccanicità, la spiritualità del fare artistico, ma che al tempo stesso sentiva pesare su di sé l'angoscia del successo materiale, cercava una vita vera, autentica, spiritualmente profonda nell'arte.”*⁶

Il teatro è una metafora del reale: è catarsi. Come dice Appia: *“Lo spettacolo della scena, da qualsiasi punto di vista lo si consideri, è la riproduzione della nostra esistenza.”*

Ma non solo: il teatro ci conduce altrove, ci parla del senso della vita e della morte, porta lo spettatore a estraniarsi, ad allontanarsi momentaneamente dalla realtà e a viverne un'altra.

Secondo Nietzsche, nella tragedia dionisiaca *“lo stato e la società, il distacco tra uomo e uomo, scompaiono sotto la prepotenza di un sentimento di unità, che riconduce ogni cosa nel seno della natura”*. Da ciò si evidenzia l'importanza sociale dell'arte del teatro nel tempo, inte-

sa sia come movimento poetico di partecipazione e coinvolgimento, che come luogo politico di esperienza e discussione. Non a caso Wagner ritrova nell'antica Grecia il modello di teatro e di partecipazione sociale ideale. L'arte drammatica di domani, secondo Appia, sarà un atto sociale cui ognuno porterà un contributo.⁷

La nuova idea di teatro di Mejerchol'd, regista di *Le Cocu Magnifique* del 1922, è un luogo che è tutt'uno con la vita, in cui gli attori, il pubblico e le masse che manifestano per le strade si mescolano tra loro.

Nelle sperimentazioni del teatro d'Avanguardia degli anni Venti in Russia, si percepisce la tradizione folkloristica delle icone russe e del teatro di strada: come la realtà dei medioevali *skomorochi*, comici vaganti, spesso perseguitati o addirittura espulsi dal paese, un po' mimi e un po' saltimbanchi, acrobati danzanti e musicisti, artisti poliedrici, cantanti, domatori di orsi ed autori di piccole *pièce* a carattere comico di gusto popolare: si esibiscono durante i giorni di mercato o i festeggiamenti religiosi, soprattutto nei periodi di Carnevale e di Pasqua, e indossano abiti particolari e maschere grottesche che rimandano ad antichi rituali pagani. Nel diciottesimo secolo questi spettacoli lentamente svaniscono, lasciando le loro eredità ai *balagan* (багажан) e ai *raëk* (раëк). Mentre i *balagan* russi sono associati al teatro di marionette, al circo di strada e alla fiera (in russo il termine, di origine persiana/turca, significa “piccola costruzione in legno”, e successivamente, nella cultura ebraica, ha assunto anche il significato di “caotico” e “disordinato”); i *raëk* sono “peep show”, spettacoli visibili solo guardando attraverso un macchinario itinerante contenente una serie di lenti, accompagnati

da una prosa rimata e scherzosa, recitata dal narratore.

La tradizionale cultura russa entra con i suoi colori nelle sperimentazioni delle Avanguardie.

La rivoluzione del linguaggio dello spazio scenico nell'esperienza d'Avanguardia, coinvolge anche il corpo attraverso il movimento degli attori sulla scena, la danza, la recitazione e la musica. Il tradizionale teatro di meandri, labirinti, quinte e periaci viene abbandonato dalle Avanguardie. Nuovi principi contaminano allestimenti scenografici, coreografie e colonne sonore.

La ricerca

*“La rivoluzione intervenuta con il cubofuturismo, il suprematismo ed il costruttivismo russo nell'uso della parola, dello spazio, del colore e del segno non solo nel teatro, nel cinema, nella pubblicità, ma anche nell'architettura e nella didattica stessa dell'architettura, consente oggi di ricollocare, anche a prescindere dalle motivazioni storiche e dalle intenzioni poetiche dei protagonisti, il patrimonio di tecniche espressive che alcune, non tutte, le opere dell'Avanguardia russa hanno definitivamente acquisito nell'ambito delle singole arti e nello stesso tempo in comune fra le singole arti.”*⁸

Nell'affrontare la rivoluzione della *sintassi dello spazio scenico*, emblematici sono i progetti scenografici per *Le Cocu Magnifique* di Popova (Mosca, 1922) e *La Vittoria sul Sole* di Malevič (San Pietroburgo, 1913); lo studio delle teorie alla base delle scenografie di Popova e di Malevič è stato fondamentale per affrontare la lettura e l'analisi dei loro bozzetti teatrali come oggetto di composizione: sono stati rilevati, in ogni bozzetto, proporzioni e dettagli per ripercorrerne il senso del progetto; attraverso disegni e modelli in scala sono state

reinterpretate le scenografie, per una lettura, “*millimetro quadrato per millimetro quadrato, delle relazioni interne tra gli elementi formali, che sono il contenuto compositivo dei progetti.*”⁹

I principi compositivi e le nuove visioni spaziali, estrapolati da queste letture compositive, sono stati confrontati con i fondamenti didattici di composizione architettonica e spaziale, illustrati nel trattato, pubblicato a più riprese, da Krinskij con gli ex allievi Balikhin, Koržev, Lamcov e Turkus, *Elementi della composizione architettonica spaziale* del 1934, elaborato all'interno del Vchutemas, Laboratori Artistico-Tecnico Superiori attivi a Mosca tra il 1920 e il 1930. Il manuale propone una revisione dei retaggi storici architettonici e funge da fondamento dei nuovi principi di composizione.

La tesi è quindi articolata in più parti.

_Nella prima parte si affronta la lettura dell'apparato scenico disegnato da Popova per la farsa di Cromelynck, *Le Cocu Magnifique* (Mosca, 1922):

_la scenografia, intesa come un montaggio di pezzi incongrui, viene scomposta e analizzata nei singoli elementi costitutivi la messa in scena;

_il progetto viene letto come un quadro, in cui si individuano *punti, linee e superfici*: un'analisi tratta liberamente dalla teoria compositiva di Kandinskij, che mira a ritrovare quelle componenti imprescindibili della composizione piana;

_questi punti focali, linee e superfici si collocano sulla scena in definite coordinate spaziali: Popova tesse una trama intricata di linee, verticali, orizzontali e diagonali, sulle quali colloca topologicamente delle superfici piene, dei cerchi colorati, delle porte e delle finestre

campite. Così, come Bowlt sostiene, l'artista riesce a concretizzare il passaggio dalle due alle tre dimensioni, costruendo una vera e propria architettura spaziale, descritta narrativamente per livelli: non dipinge uno sfondo teatrale, progetta una costruzione, considerata dagli storici dell'arte come l'inizio del teatro costruttivista russo;¹⁰

_questo marchingegno scenografico è come un orologio fermo senza la presenza degli attori in scena. Le loro azioni, basate sulla *biomeccanica* di Mejerchol'd, costituiscono un nuovo layer in movimento, che si sovrappone a punti, linee e superfici distribuite sullo spazio.

L'idea di *spazio* che emerge è completamente rivoluzionaria: uno “*spazio vuoto non come assenza di vita, ma come somma di tutte le possibilità, ciò da cui nascono le forme di vita.*”¹¹ Popova lo concepisce come materiale plastico e fluido, utilizza tutto il vuoto disponibile per costruire uno scheletro meccanico dalle sembianze di una macchina industriale, che gli attori attraversano, scavalcano, muovono a seconda dello sviluppo teatrale, creando una performance che non può prescindere dall'azione e dalla posizione dei personaggi sulla scena.

Così come ogni elemento della composizione della scena è studiato in dettaglio e in relazione agli altri e si muove a seconda dello svolgimento della farsa, anche ogni attore ha una sua posizione precisa nello spazio e ogni movimento collabora a far funzionare l'ingranaggio di questa grande macchina teatrale, in un gioco di masse e pesi precisamente calibrato, secondo la recitazione *biomeccanica* di Mejerchol'd. La scenografia costruttivista di Popova costituisce così il supporto funzionale delle evoluzioni, a tratti acroba-

tiche, dei personaggi che si esibiscono, utilizzando in ogni direzione porte girevoli e piani inclinati, in uno spettacolo caratterizzato dalle svariate possibilità espressive corporee degli attori. La *decostruzione del corpo* è qui esemplificata dalle teorie di Mejerchol'd.

_Nella seconda parte si affronta la lettura dei bozzetti per *La Vittoria sul Sole* di Malevič (San Pietroburgo, 1913);

_l'opera è assunta come caso emblematico per affrontare il tema della *decostruzione del corpo*: estensione dei tradizionali *balagan* russi, vede protagonista una banda di superuomini che indossano costumi simili a delle figurine ritagliate dai colori smaglianti.

_il nuovo *spazio cubofuturista* qui sperimentato si evince attraverso degli esercizi di lettura, su modello di quelli proposti da John Hejduk alla Cooper Union di New York, che mirano ad estrapolare pieni e vuoti, pesi, linee forza orizzontali, verticali, diagonali, oggetti più o meno campiti di nero, che si affastellano sulla superficie compositiva di ogni singolo quadro, creando nello spettatore una sensazione crescente di spaesamento. Il mondo altro, lo spazio in tutte le sue dimensioni a cui Malevič aspira, il luogo in cui tutto è possibile e in cui il tempo non è più soggiogato dalla cronologia, si mescola con il mondo onirico, con l'indeterminatezza e l'inconsistenza di cui sono fatti i sogni, con l'atmosfera, il ritmo, i colori e i movimenti del circo.

La spazialità in Malevič è uno degli elementi caratterizzanti la sua arte. È un artista che utilizza lo sfondo esattamente come si potrebbe fare con un fondale scenico, è il campo d'azione all'interno del quale far muovere le forme.

Il teatro è inteso come messa in scena della vita, come momento ludico, come rappresentazione di ciò che liberamente non può essere espresso, come catarsi del quotidiano reale.¹²

_ La terza parte mira a individuare gli inevitabili scambi delle teorie compositive spaziali dal teatro al mondo architettonico e urbano: dagli allestimenti per gli spettacoli di massa, al ruolo del teatro sintetico nello spazio della città, dall'asse attrezzato sulla *Tverskaja* di Mosca al concetto di *profondità spaziale* del Vchutemas, sperimentato in una scenografica rete metropolitana. "Le strade siano i nostri pennelli, le piazze le nostre tele" dice Majakovskij: la città russa è il set di feste di partito, come il progetto di decorazione della piazza Rossa in occasione della *III Internazionale, the Struggle and the Victory of the Soviets* (1921), a cura di Vesnin e Popova, parata militare di gigantesche dimensioni, supervisionata da Mejerchol'd. La *Città del futuro*, contrapposta a quella del *Capitalismo*, è composta da vere e proprie citazioni di architettura industriale.

Nella Russia costruttivista ci si riappropria della città: le celebrazioni di ricorrenze storiche sono l'occasione per sperimentare nuove forme d'attività artistica e per conferire nuovi significati agli spazi urbani.¹³ L'arte di propaganda usufruisce di nuovi strumenti di comunicazione di massa, come la *Tribuna di Lenin* di El Lisickij e collaboratori.

L'appello lanciato da Majakovskij a scendere nelle strade mira alla realizzazione di un'opera d'arte totale e ritorna nei moniti di Arvatov, (1922): "Assimilate non i metodi estetici, ma i metodi di costruzione societaria e sociale. Siate ingegneri, siate gli assemblatori della vita quotidiana."

Dalla scenografia alla composizione dello spazio urbano, il passo è breve: si avverte la necessità di intervenire con oggetti nuovi nel vivo degli spazi reali che sfidano i processi costruttivi. Il sistema di grattacieli orizzontali *Staffe delle nuvole* di El Lisickij per il centro di Mosca è un enorme segno di orientamento tridimensionale sospeso, che si ripete come un multiplo all'intersezione tra assi radiali e circonvallazione interna della città; si guarda da sotto e non di fronte o dall'alto e ispirerà la successiva *Città sulle nuvole* 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."¹⁴ Si tratta di un'architettura che, "superata la forza di gravità, si libra sulla terra."¹⁵

_ Il *Palazzo del Lavoro*, disegnato dai fratelli Vesnin nel 1922-23, costituisce l'oggetto di approfondimento della terza parte: uno dei più rivoluzionari edifici per la *Tverskaja* di Mosca ha origine proprio nel teatro d'Avanguardia e viene visto come la trascrizione, a scala architettonica, della scenografia dello stesso Vesnin per la commedia *The man who was Thursday* di Chesterton, regia di Tairov, del 1923.¹⁶ La dissezione dell'oggetto architettonico rivela una spazialità da attraversare, in cui oggetti meccanici, tralicci e pennoni costruiscono un reticolo complesso di relazioni.

_ L'appendice si concentra sul trattato *Elementi della composizione architettonica spaziale*, elaborato nel 1934, a cura di Krinskij con gli ex allievi Balikhin, Koržev, Lamcov e Turkus, all'interno del corso sul *Kontcentr Volume e Spazio* del Vchutemas. La scuola opera la rifondazione dell'istruzione artistica nell'Unione Sovietica,

appena uscita dalla *Rivoluzione d'Ottobre*. La didattica prevede più *Kontcentr*, fuochi tematici; il *Kontcentr spaziale* indaga sui mezzi attraverso cui lo spazio viene definito, trasformato, plasmato e costruito.

Attraverso la lettura di questo volume, ripubblicato nel 1968, mai tradotto in lingua inglese, si mira ad estrapolare e sistematizzare:

_le principali proprietà della forma spaziale (dimensione, aspetto geometrico, posizione degli elementi nello spazio, massa, fattura, colore e luce/ombra);

_i principi che governano la costruzione delle forme spaziali, quindi rapporti e proporzioni, la co-subordinazione tra elementi della composizione, il loro bilanciamento, il raggiungimento dell'unità compositiva e la distinzione tra ritmo e metro; e infine

_le leggi della composizione frontale, volumetrica e in profondità spaziale.

_Sono infine presentati esercizi e soluzioni su massa e peso, rapporti, proporzioni, ritmo, aspetti della composizione. Questi fondamenti compositivi, che rimandano alle origini dell'architettura, arricchiscono il campo d'azione attraverso una sistematizzazione di principi e relazioni architettonico-spaziali, quotidianamente affrontati, più o meno consciamente, nelle discipline della progettazione. Se ne ricava una sorta di vocabolario sulla composizione spaziale, che comporta non solo una maggiore consapevolezza riguardo i temi della spazialità, ma la possibilità di riutilizzare, reinterpretare in maniera critica e ritrovare questi principi compositivi nelle scenografie prese in esame.

L'importanza della composizione dello spazio è una questione che attraversa ogni forma d'arte, un'esperienza che diventa centrale non solo nel teatro, ma anche nella didattica dell'architettura, per una futura

trasmissibilità di principi, che si esprime nel Vchute-mas attraverso esercizi didattici riguardanti sperimentazioni plastiche. Questo trattato funge da cornice alla questione spaziale, che in questo momento storico assume una notevole rilevanza.

*“L’analisi delle scenografie di Malevič e della Popova, non disgiunta dalla conoscenza delle teorie che, nella didattica del Krinskij, si propongono la sperimentazione sistematica delle tecniche compositive, e dalla scomposizione dell’opera dei Vesnin, costituisce quindi, un approccio utile alla conoscenza in vitro delle qualità formali intrinseche agli elementi della progettazione architettonica.”*¹⁷ La descrizione e conoscenza dell’opera in sé, andando a fondo e assodandone la struttura e i principi compositivi, arricchisce il campo d’azione progettuale. L’analisi fornisce inoltre spunti di riflessione sulla iconicità delle opere.

La Vittoria sul Sole di Malevič del 1913 è una delle opere assunte come esemplari, essendo *“la conquista di una nuova ‘iconicità’ che crea nel ‘vuoto’ gli archetipi di una ‘non-oggettualità.’”* *“Ricerche compositive siffatte nascevano da una tensione spirituale estrema, estetica ed estatica verso l’Assoluta verità.”*¹⁸

Nel *costruttivismo* russo sussiste invece un profondo legame con la realtà industriale. Rodčenko, Tatlin e altri produttivisti tentano di studiare quella che è la struttura della realtà, producono arte usando spesso oggetti incongrui e provenienti dalla vita quotidiana. L’intera realtà è già data, la si usa nella tecnica della *estraneazione*, attraverso lo spostamento di un oggetto dal suo contesto abituale e il suo inserimento in un nuovo contesto. Nel *teatro biomeccanico* di Mejerchol’d l’universo di oggetti viene ricondotto ad una positiva

sintesi uomo-macchina.¹⁹

Gli oggetti meccanici, i tralicci, le ruote girevoli, le scale ripidissime e le passerelle di *Le Cocu Magnifique* di Popova possono essere considerati principi di una nuova figurazione. Tutto questo fermento ha assonanze con l’architettura di Vesnin, Leonidov, Mel’nikov, El Lisickij. C’è una continuità di caratteri e tecniche nell’Avanguardia teatrale e architettonica: l’equilibrio dinamico dell’insieme, la trasparenza, il montaggio, la messa a nudo delle strutture, la leggerezza, il conflitto di forze regolano il processo compositivo, tanto nel teatro, quanto nell’architettura. Il montaggio non avviene solo per accostamento di pezzi, ma è realizzato attraverso nodi e giunti. *“Alla materialità dell’esecuzione corrisponde la leggerezza aerea, la spazialità, la trasparenza reale della struttura.”*²⁰ Il *costruttivismo* descrive e ricomponne così una realtà quasi surreale, un’iper-realtà. Questo equilibrio di forze in conflitto e questo montaggio di oggetti incongrui denota, forse implicitamente, un senso di smarrimento in un nuovo mondo produttivista e uno stato di tensione.

La Vittoria sul Sole e *Le Cocu Magnifique* sono due realtà diverse, due espressioni diverse, accumulate da un presente da ricostruire. Nel primo caso si ritorna al mondo dell’inconscio, del circo e dei *balagan* russi, nel secondo caso il *topos* è la nuova realtà industriale delle gru, dei carroporti, delle pulegge e degli ingranaggi. Il *Palazzo del Lavoro* dei Vesnin riunisce in sé sia le reminescenze circensi, sia il nuovo mondo proiettato verso il futuro di tralicci, navi, aeroplani e dirigibili. Dissezionando queste scenografie teatrali e architetture, attraverso l’analisi delle forme e delle combinazioni formali, sarà possibile estrapolare quelle tecniche

compositive che arricchiscono il campo d’azione attraverso nuovi principi e relazioni spaziali.

Il teatro mette in scena eventi, situazioni, mondi; l’architettura è un concorrere a creare i mondi della vita vera. Nel teatro il materiale è primariamente il corpo dell’attore, in architettura quello degli elementi della costruzione. L’attore persegue l’economia essenziale del gesto, il progettista deve saper amministrare l’espressione architettonica. I rapporti tra architettura e teatro, se opportunamente coltivati, esaltano le potenzialità di entrambi.²¹

*“Concepire un organismo architettonico è anche prefigurare la presenza attoriale e l’interazione con il luogo che lo dovrà accogliere. Progettare è fare esperienza di quel presentarsi e stare sulla scena e di quell’essere accolto, e insieme, di quell’accolgere.”*²²

- 1 L. Semerani, *Dottorati e ricerca*, in L. Semerani, A. Gallo, G. De Michiel, (a cura di), *Tecniche di analisi e di composizione: disegni e modelli: tesi svolte nei cicli dal 20° al 22°* (anni accademici 2004-2010), dottorato di ricerca in Composizione Architettónica, Il Poligrafo, Padova 2011, p. 8.
- 2 F. Marotti, *Appia e Craig: le origini della scena moderna*, in "La Biennale di Venezia", XIII, n. 50-51, dicembre 1963, p. 22.
- 3 P. Brook, *The Empty Space*, McGibbon & Kee, London 1968, prefazione di F. Marotti, p. 12.
- 4 H. Ziada, *Gregarius space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*, tesi di dottorato, Georgia Institute of Technology, maggio 2011.
- 5 Adolphe François Appia (Ginevra, 1° settembre 1862 – Nyon, 29 febbraio 1928) è uno scenografo svizzero. Negli allestimenti scenici che progetta le varie arti devono concorrere a un risultato unico.
- 6 F. Marotti, *Op. cit.*, p. 7.
- 7 P. Salvadeo, *Adolphe Appia, 1906/Spazi Ritmici*, Alinea Editrice, Firenze 2006, p. 19, 90; la citazione di Appia è presa da F. Marotti (a cura di), *Adolphe Appia, attore musica e scena*, Feltrinelli Editore, Milano 1975.
- 8 L. Semerani, colloquio dell' 11 settembre 2013.
- 9 L. Semerani, colloquio di aprile 2015.
- 10 G. Kovalenko, *The Constructivist Stage*, in N. V. Norman Baer e J. E. Bowlt, *Theatre in revolution: Russian avant-garde stage design, 1913-1935*, Catalogo dell'esposizione di San Francisco, New York, Los Angeles, 9 novembre 1991-2 novembre 1992, p. 145.
- 11 P. Brook, *Op.cit.*, p. 14.
- 12 G. Cortenova, E. Petrova, con J. Kiblitky (a cura di), *Kazimir Malevich e le sacre icone russe, Avanguardia e Tradizioni*, Electa, Milano 2000, p. 71.
- 13 M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 45-46.
- 14 V. Quilici, *Il costruttivismo*, Laterza, Roma 1991, p. 4.
- 15 V. Quilici, *Op. cit.*, p. 117.
- 16 M. Meriggi, *La teoria del montaggio in Èjzenštejn e la città d'avanguardia sovietica*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste: discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettónica*, Torino 2004, p. 116.
- M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. Gallo, (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, IUAV, Venezia 2012, pp. 45-46.
- 17 L. Semerani, colloquio di aprile 2015.
- 18 L. Semerani, *Il Circolo Malevich – 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), *Op. cit.*, p. 20.
- 19 M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea 1*, Electa Editrice, Milano 1992, pp. 102-112, 172.
- 20 V. Quilici, *Op. cit.*, p. 16.
- 21 G. Consonni, *Teatro Corpo Architettura*, Laterza, Roma 1998, pp. 35, 48, 57, 84.
- 22 Ivi, p. 35.

**LA SINTASSI
DELLO SPAZIO SCENICO**

Popova

LE COCU MAGNIFIQUE, 1922

“La costruzione è pittura = la somma dell’energia delle sue parti. Linea, colore e piani collaborano ad essa, la dirigono e la costruiscono. Energia = direzione di volumi + piani e linee + colori.”

(L. Popova in *X Gosudarstvennaja vystavka: Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm/‘Tenth state exhibition: non-objective creation and Suprematism’*; Mosca 1919)

Popova

LE COCU MAGNIFIQUE, 1922

LETTURE COMPARATE DI UNO SPAZIO COMPLESSO

La ricerca indaga sulle tecniche compositive e i caratteri sperimentati con anticipo nelle Avanguardie storiche, in particolare nel *costruttivismo* russo, che comportano intuizioni, sviluppi e applicazioni nello spazio architettonico e urbano.

È possibile leggere la scenografia per *Le Cocu Magnifique* su più livelli.

La ricostruzione dell'apparato scenografico nelle sue parti, attraverso gli schizzi di studio di Ljubov' Popova, le foto della messa in scena del 1922 e del 1928, ha permesso la conoscenza dell'oggetto in sé: l'opera è stata scomposta in elementi o pezzi della composizione, ciascuno con una forte autonomia figurativa e fisiognomica, indagando sulla loro topologia e relazione, sulle operazioni di *montaggio* e assemblaggio più o meno parziali, sulla tecnica dell'*estraneazione* e i caratteri del fuori luogo, dell'intruso e della cacofonia. Popova tenta di ricostruire per pezzi, riconvenzionati di significato, un nuovo paesaggio a cui aspirare, interpretazione di uno spazio-tempo contemporaneo all'artista. Questi elementi sono stati ridisegnati e raccolti in un *abaco*, modulato sulle misure russe dell'*aršin* e del *sažen*, (unità di misura russe) e distinti tra elementi di passaggio, di stazionamento e di filtro.

Per cogliere le linee forza, gli assi e i punti focali della composizione scenografica, concepita dall'artista come un poster d'Avanguardia a due dimensioni, è stata utile una lettura in chiave pittorica che permettesse l'individuazione di *punti focali, linee e superfici*, – gli elementi fondamentali della forma per Kandinskij – come si

trattasse di una tela dipinta.

Le operazioni di *stratificazione* e *sovrapposizione* di elementi che ne emergono, riscontrate anche nei poster tipografici o negli studi per tessuti della Popova (1920-24), sono ancor più leggibili attraverso una transizione dalla superficie pittorica allo spazio, scomponendo l'apparato scenografico in sezioni su più livelli. Questo processo, che si può chiamare *descrizione narrativa per piani*, mette in luce quelle specifiche caratteristiche formali di trasparenza e permeabilità, che hanno implicazioni nel mondo architettonico e urbano.

RICOSTRUZIONE DELL'APPARATO SCENOGRAFICO

L'opera architettonica è territorio fertile di scoperte sulle tecniche della composizione. Attraverso operazioni di dissezione, smontaggio e ri-composizione è possibile cogliere è la struttura interna.

Il tema della rivoluzione del linguaggio dello spazio scenico è affrontato attraverso la scenografia di Ljubov' Popova per *Le Cocu Magnifique*, pochade di Crommelynck. Il progetto risale al 1921-22 e la prima avviene il 25 aprile 1922 nel *Teatro degli Attori* di Mejerchol'd di Mosca.¹ I disegni preparatori del progetto provengono per di più dalla collezione di George Costakis, Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca. Nel 1928 lo spettacolo viene ripreso da Alexei Tamarin.

Per comprendere come Popova sia giunta alla concezione di quella che molti chiamano la prima opera costruttivista teatrale, è necessario tenere conto della sua evoluzione artistica, che ha trovato espressione nel corso del tempo in molti campi: pittura, grafica, arte scenica e *textile design*.

Ljubov' Popova e lo spazio pittorico

Ljubov' Sergeevna Popova nasce a Ivalovskoe, nei pressi di Mosca nel 1889 e muore a Mosca nel 1924. L'artista ha una prima formazione da pittrice.

Secondo J. E. Bowlt, nel corso della sua ricerca artistica, la Popova tende alla difficile, ma necessaria transizione "dalla superficie pittorica allo spazio":² aspira così ad andare oltre la bidimensionalità della tela.

Dopo il ginnasio a Mosca e una laurea in letteratura, l'artista si dedica alla pittura nella scuola privata di Konstantin Yuon e prende lezioni dal paesaggista Zhukovskij. Attraverso Yuon, conosce Cézanne, Gauguin, le incisioni giapponesi e si interessa al trattamento dei

colori dei Fauves. Dal maestro Zhukovskij impara a cogliere la qualità "tangibile" della luce.

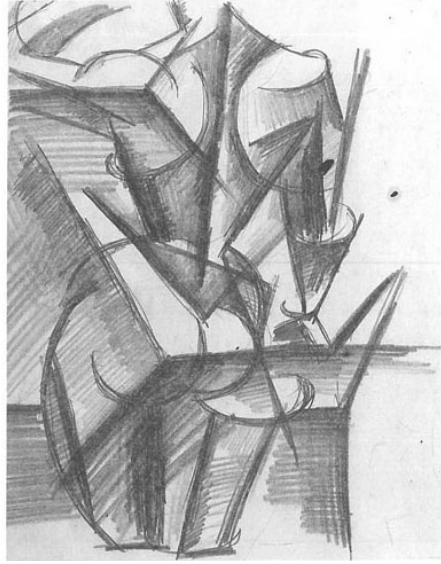
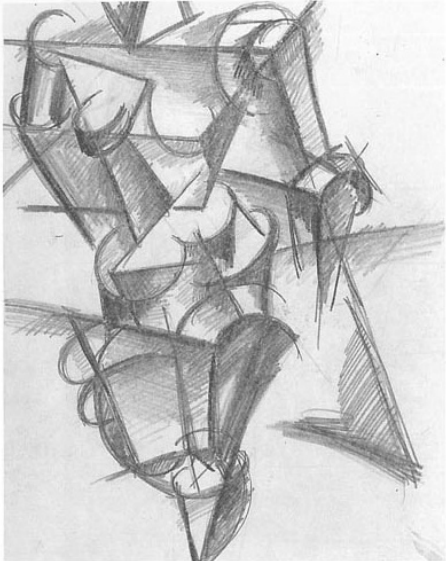
Grazie ai lavori di Picasso e Braque, esposti alla Shchukin Collection di Mosca, Popova si interessa al *cubismo* e ne investiga le potenzialità formali e spaziali con Le Fauconnier, Metzinger e Segonzac a Parigi dal 1912. L'artista continua le sue sperimentazioni con le forme non più intese come unità indipendenti, ma come componenti di una nuova spazialità.

Nel 1913 torna a Mosca ed entra nello studio di Tatlin (*la Torre*) dove resta fino al 1915, lavorando a diretto contatto con Vesnin e altri artisti; il suo linguaggio evolve.

Nei *Nudi* del 1913-14, realizzati nello studio di Tatlin, l'artista mette in luce le giunture degli arti, i gomiti, le ginocchia, il collo, le articolazioni generatrici di movimento, come se volesse mostrare lo scheletro in acciaio di un edificio. La concezione del corpo come unità cinetica ritornerà nelle sue ricerche scenografiche e nei suoi disegni per costumi e tessuti.

Nelle sue opere cubiste si riscontra una contraddizione tra la costruzione anatomica, lo scontro di forme e l'azione deformante della luce. I dipinti del 1913-15 rivelano un debito a Cézanne nella combinazione e dislocazione di diverse superfici e sono espressione di una tensione, di una "energia materializzata"³, che diventa il fondamento delle sue composizioni architettoniche. L'artista rivela "il mio periodo cubista (*la questione della forma*) è seguito dal mio periodo futurista (*la questione del movimento e del colore*)."⁴ (*Posthumous Exhibition Artist Constructor*, 31 marzo 1916, Mosca).

Dopo il 1916 entra a far parte del gruppo suprematista di Malevič e si dedica ad una serie di composizioni



L. Popova
Studi anatomici, 1913-1914
(Collezione Costakis)



L. Popova
Pitture architettoniche, 1918
(Museo e Centro Esposizioni di
Slobodsk)



L. Popova
Pitture architettoniche, 1917
(Museo d'Arte Kovalenko del
Distretto di Krasnodar')

dette *Painterly Architectonics* (*Pitture architettoniche*). Queste composizioni sono fondate su principi da lei così definiti:

-spazio dipinto (*cubismo*)

-linea

-colore (*suprematismo*)

-texture.⁴

“La costruzione è pittura= la somma dell’energia delle sue parti. Linea, colore e piani collaborano ad essa, la dirigono e la costruiscono. Energia= direzione di volumi + piani e linee + colori.”⁵

Con il termine *architettonico* Ljubov’ Popova allude alla tridimensionalità dello spazio attraverso la manipolazione dei piani di colore; nelle sue composizioni le singole parti entrano in relazione tra loro e le superfici acquistano spessore e qualità spaziale.

Negli anni 1919-1920 Popova è fortemente influenzata da Kandinskij.

L’artista si discosta da Malevič poiché è imbevuta di un profondo rispetto per l’oggetto alla base del suo principio di costruzione. Come Ekster, El Lisickij e Rodčenko, riflette in due e tre dimensioni e non può rimanere soddisfatta dalla superficie pittorica. Attraverso la tecnica della *stratificazione*, applica relazioni sequenziali e spaziali anche nei suoi lavori di grafica del 1920-21 e nei suoi tessuti del 1923-24.

Dal 1918 Ljubov’ Popova diffonde i suoi insegnamenti tra gli studenti del Svomas di Mosca (Liberi Atelier d’Arte di Stato) e poi del Vchutemas (Atelier Superiori Tecnico Artistici di Stato).

Grazie alla mostra “5x5=25” del 1921 con gli artisti Ek-

ster, Rodčenko, Stepanova e Vesnin, Ljubov’ Popova è introdotta al mondo del teatro e del *textile design*, diventando un’esponente del *costruttivismo produttivista*. Mejerchol’d la conosce in questa occasione e la invita a lavorare nel suo *Teatro Statale di Mosca* nel 1921. Dedicandosi alle scenografie teatrali, l’artista Popova sviluppa un’idea di spazio inteso come agente creativo, materia da plasmare.

Popova e *Le Cocu Magnifique*

Come racconta il regista, le circostanze lo costringono a costruire una scenografia che possa essere eretta ovunque.

Mejerchol’d vede nelle opere di Popova, esposte alla mostra “5x5=25” del 1921, la possibilità di costruire un’impalcatura che rimandi a un mulino e che possa essere facilmente smantellata e ricostruita in diverse circostanze. La Popova viene così convocata come insegnante di scenografia per gli studenti del RSFSR (*Teatro Statale di Mosca*): le viene richiesto di seguire la progettazione del set per *Le Cocu Magnifique*, entrando così a far parte del *Teatro Statale di Mosca*. L’origine della scenografia, una macchina scenica che ripropone l’architettura del mulino, è complessa. Ljubov’ Popova la concepisce e conclude da sola all’interno dell’atelier di Mejerchol’d, ma il progetto è inizialmente commissionato ai fratelli Stenbergs e a Meduneckij; anche El Lisickij e Liutse prendono parte alla fase preliminare. Il primo modello è di Liutse, svolto come compito in classe. Ljubov’ Popova fa successivamente diversi cambiamenti e propone il progetto finale: telai lineari, ruote, passerelle, discese, porte, finestre girevoli, eliche, uno scheletro concepito come una perfetta macchina

di lavoro per gli attori.⁶

“The stage was bare- no curtain, no proscenium arch, wings, backdrop, flood lights. On the background of the bare wall of the building with its open brickwork, one saw a simple skeleton-like construction, a scaffolding designed by Popova consisting of a large black wheel and two small ones, red and white.

Several platforms at various levels, revolving doors, stairs, ladders, chutes, square, triangular and rectangular shapes. The wheels moved fast or slow according to the intensity of the action of the play.”⁷

Dopo la chiusura del *Teatro RSFSR N. 1*, *Le Cocu Magnifique* va in scena al *Teatro Zon*, ripulito per l’occasione da ogni artificio scenico tradizionale. La macchina scenografica emerge chiaramente dallo sfondo in mattoni del teatro: “Despite the skeletal austerity, the grimy damp-stained brickwork of the exposed back wall and the absence of wings to hide either stage-crew or cast, Popova’s contraption evoked inevitable associations with the windmill in which the play was originally set, suggesting now a bedroom, now a balcony, now the grinding mechanism, now a chute for sacks of flours. Only in the isolated movements when it enhanced the synchronized movements of the complete ensemble did it work simply as a functional machine.”⁸

Così racconta il regista:

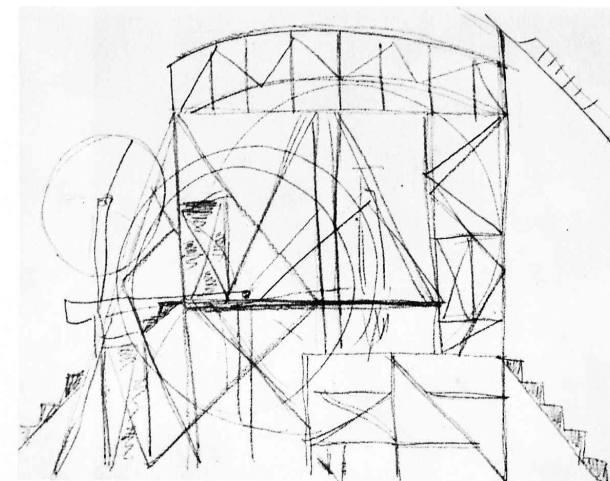
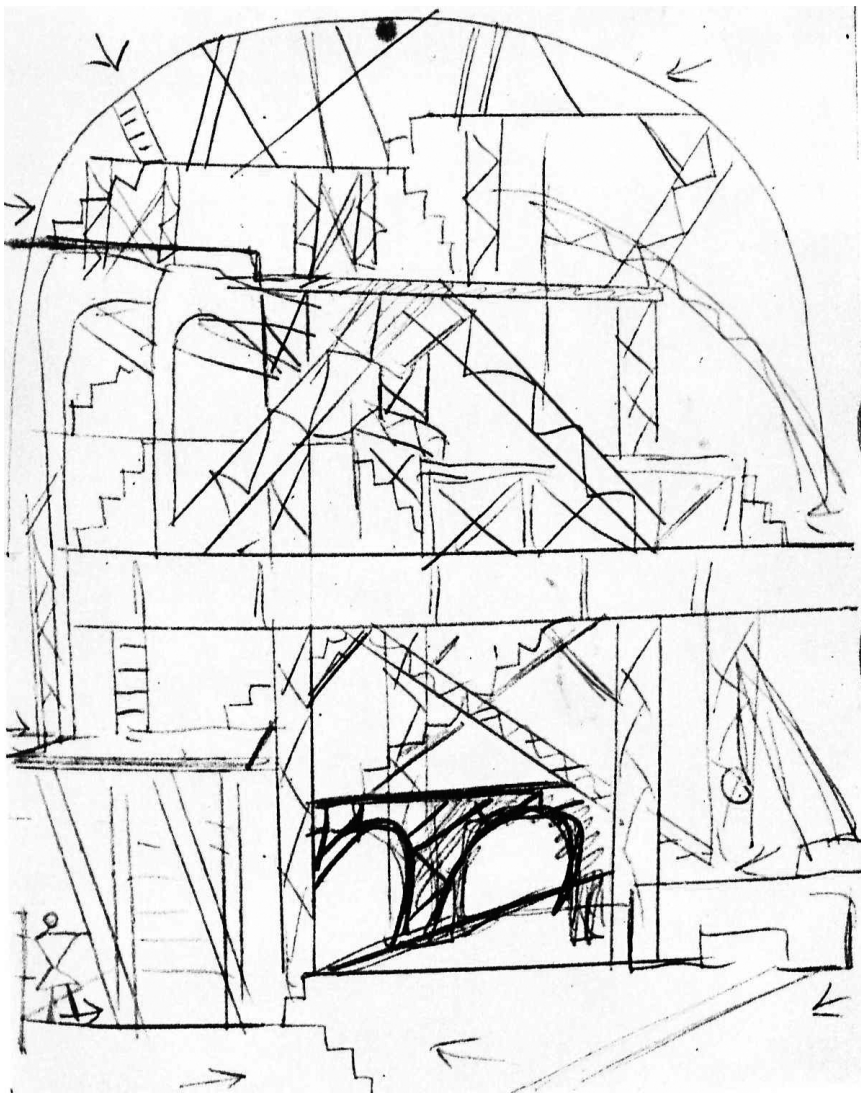
“After the closure of the RSFSR N. 1 we were left without a theatre and began to work on the problem of productions without a stage. [...] We were forced to put it at stage was cluttered up with their gold-painted sets and hung from top to bottom with canvas flats. For us, clearing all that trash off the stage was fun [...].

The production was intended to furnish the basis of a new style of acting and a new kind of setting, which broke away from the conventional framing of the acting area with wings and a proscenium arch. The aim was to lay every line of the set completely bare, and the device was pursued to the limit of schematisation. [...] There is no doubt that the entire Left Theatre dates from this production. [...] With this production we hoped to lay the basis for a new form of theatrical presentation, with no need for illusionistic settings or complicated props.”⁹

Il progetto è modulato su antiche unità di misura russe: аршин (*aršin*) 71,12 cm
сажень (*sažen*), 2,1336 m.
Queste unità di misura corrispondono rispettivamente ad un braccio (*aršin*) e a una tesa, cioè due braccia distese, (*sažen*); dato il marchingegno è concepito come un'attrezzatura ginnica per gli attori, non è da escludere che l'omino in basso a sinistra possa essere inteso da Popova come una sorta di *modulor*.



L. Popova
Le Cocu Magnifique, 1922
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)



L. Popova
Le Cocu Magnifique

a sinistra:
uno dei primi progetti originali
(Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca,
dono di George Costakis)

sopra:
progetto iniziale del 1922
(Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca,
dono di George Costakis)

abaco degli elementi

La scenografia si compone di diversi elementi:

- due impalcature di diversa altezza (telaio n.1 e telaio n.2)
- due scale molto ripide
- una passerella
- un ponte
- un reticolo/filtro
- un ingranaggio con un disco nero, una ruota rossa e una ruota gialla
- una scala a pioli rossa
- (- solo in alcune rappresentazioni, una panca ricurva)

Ecco come Crommelynck descrive lo scenario originale nel libretto *Le Cocu Magnifique*, poi riadattato da Mejerchol'd e Askënov:

“L'intérieur d'un ancien moulin à eau transformé en maison d'habitation. Vaste et haute pièce aux murs blanchis, largement éclairée par deux fenêtres de fond, l'une au rez-de-chaussée, l'autre à hauteur du premier étage.

La première s'ouvre sur un jardin fleuri, au bord de la route, la seconde en plein ciel bleu. On accède à celle-ci par un escalier de bois et une galerie qui flanque le mur de façade et conduit aux chambres à coucher, à droite.

La porte extérieure est à gauche, vers le fond; la porte des appartements à droite, au premier plan.

Toutes les boiseries, portes, cadres des fenêtres, escalier et galerie sont d'un joli vert campagnard, un peu laiteux. Les meubles, armoires, tables, pupitre, chaises de bois sont recouverts d'une peinture jaune paille, et vernis.

Stella est agenouillée devant la cage du serin et les pots de géranium posés à terre, près de la fenêtre.”

Le impalcature sono chiamate dalla Popova cages e sono concepite come telai spaziali. Nel telaio di sinistra

ci sono due porte nere: quella superiore, a cui si agganciano le eliche del mulino, collega la stanza della protagonista a un'impalcatura di servizio; quella inferiore permette l'ingresso e l'uscita di scena degli attori. Nel telaio di destra una finestra gialla incernierata si apre lungo la diagonale. Le due strutture a telaio costituiscono la galleria da cui entrano ed escono gli attori.

Un reticolo alto circa 5 m funge da *filtro* o velario, lasciando intravedere l'*ingranaggio* che fa girare il disco nero e le ruote gialla e rossa del mulino sullo sfondo. Il disco nero porta le lettere bianche di Crommelynck (CR-ML-ИСК). Il reticolo è costituito da una sovrapposizione di assi verticali, orizzontali e diagonali e contiene una finestra gialla.

L'attenzione dello spettatore ricade da subito su uno dei fuochi della composizione, che è il grande *disco nero*.

Le impalcature sono raggiungibili grazie a due *scale* molto ripide (circa 27 cm di alzata) e sono collegate tra loro da un *ponte* sospeso.

Una *passerella* permette la discesa dal telaio di destra.

La notevole complessità in alzato, corrisponde ad una pianta semplice dell'apparato scenografico, intesa come *montaggio* di elementi. L'artista opera attraverso operazioni di slittamento di moduli in pianta tra un elemento e l'altro, per ottenere un effetto di stratificazione in alzato. Lo spazio è quindi costruito attraverso le tecniche del *montaggio* e della *stratificazione*; Lju-

bov' Popova crea il dispositivo più appropriato all'azione degli attori, una vera e propria macchina (E. Rakitina). Per favorire i movimenti, disegna semplici tute da lavoro blu per gli attori, dette *prozodežda*. Alla base della sua architettura spaziale sta il corpo, generatore di movimento, unità cinetica, pensato in interazione con gli altri elementi statici e dinamici, come nella *biomeccanica* di Mejerchol'd.

Popova spiega così le ragioni della sua costruzione:

“1. Organization of the material elements of the spectacle as an apparatus, a kind of installation or contrivance for the given action. In this respect, utilitarian suitability must serve as the criterion, and certainly not the solution of any formal, aesthetic problems.

2. The second task was to introduce material elements... so as to coordinate the entire process of the action; to this end the movements of the doors, the windows, the rotating of the wheels were introduced into the basic score of the action; by the movement and speeds these were to underline and intensify the kinetic value of each moment of the action.”¹⁰

La scenografia progettata da Popova può essere intesa come un'estensione delle sue pitture architettoniche. Secondo Bowlt, con quest'opera l'artista cerca di risolvere la dicotomia tra superficie e spazio. Il lavoro inizia quindi dallo spazio pittorico e si conclude nella costruzione dello spazio reale.

la sintassi dello spazio scenico in Popova: concetti chiave

-l'atto della costruzione dello spazio:

in uno scritto probabilmente del 1921, Ljubov' Popova rivela i suoi principi *sulla nuova organizzazione dell'arte*, per una nuova visione del mondo. Due punti sono fondamentali:

a) la presa di coscienza dell'oggetto in sé:

"l'analisi del concetto è alla base del nostro approccio alla realtà. Non c'è stata un'epoca significativa in arte in cui l'oggetto non sia stato deformato in conseguenza ad energie esterne di espressione o sia stato ricostruito per una necessità di rendere concreta una particolare visione del mondo."

b) il momento della creazione:

*"da vecchi elementi costanti si crea una nuova organizzazione di questi elementi. Attraverso una realtà trasformata e resa astratta l'artista si libera da tutte le convenzioni precedenti relative alla concezione del mondo."*¹¹

-gli elementi della costruzione dello spazio:

nella scenografia di Popova, elementi diversi, organizzati topologicamente e ri-composti tra loro, animano e modellano lo spazio e costruiscono un "groviglio/sequenza" di luoghi (A. Gallo, 2014); ogni elemento è un'unità di una complessità spaziale, potenzialmente urbana. Un vuoto non amorfo, ma sostanza spaziale con cui lavorare: la Popova trascende i confini della superficie pittorica e organizza forme in interazione con lo spazio.

-le relazioni tra gli elementi:

gli elementi sono collocati topologicamente nello spazio e oscillano tra attrazioni e contrasti; il contatto

di piani, forme, colori e texture diverse provoca frizioni, energie, rotture e tensioni tra linee forza, assi e fuochi; l'energia è congelata nelle forme e nelle loro relazioni.

-tecniche:

_economia dei mezzi/esplicazione del processo costruttivo:

sussiste una precisa organizzazione degli oggetti, non sono ammessi elementi superflui, la scenografia funziona come il meccanismo di un orologio.

_serialità/variazione:

Popova organizza l'apparato scenico componendo per pezzi secondo serie metriche e ritmiche, pieni e vuoti, masse piene e scheletri spaziali

_cacofonia/contrasto e dissonanza, esemplificata nella differenza di scale/colori/materiali sulla scena:

queste diversità tra i vari elementi del set, più o meno facili da utilizzare dagli attori per i loro rapporti dimensionali, estremizza le azioni dei personaggi. I gesti e le movenze di questi enfatizzano l'incongruenza degli elementi del set.

-montaggio/assemblaggio:

l'artista costruttivista diventa meccanico, ingegnere, operaio, costantemente attivo nella quotidiana costruzione di un nuovo mondo; reinterpretazione questa di uno spazio tempo in cui il paesaggio urbano industriale è dominato dalla macchina, con i suoi ingranaggi e meccanismi; da ciò la rivelazione del processo costruttivo e strutturale. La fabbrica è il modello creativo dell'artista, il luogo a cui deve aspirare.

Lo sviluppo industriale urbano trattiene in sé il segre-

to del progresso sociale: il marchingegno di Popova ha un'ulteriore implicazione ideologica, riflettendo lo sforzo di una quotidiana costruzione dei fondamenti del socialismo, nella vita vera, con mezzi a tutti accessibili.¹²

-estraneazione/straniamento/fuori luogo:

gli elementi sono intesi come frammenti da assemblare per riconvenzionarne il significato; Ljubov' Popova scrive: *"I do not think that non-objective forme is a definitive one. This is a revolutionary state of form. One should feel quite free of all that one has created in the past in order... to view the objective form which will arise."*¹³

Sulla reinvenzione e riconvenzione degli elementi Rodčenko dice: *"con forme analoghe si può costruire di tutto, con sistemi, modi e misure differenti."*¹⁴

-stratificazione/sovrapposizione

Come nei suoi tessuti, l'artista lavora su diversi piani facendo interagire le forme nello spazio, operando una sorta di transizione dalle due alle tre dimensioni.

i caratteri dello spazio costruttivista

_trasparenza e leggerezza grazie all'esplicazione del processo costruttivo e alla stratificazione

_attrazione e contrasto tra le forme, attraverso il montaggio di pezzi incongrui e operazioni di estraneazione

_dinamicità e movimento

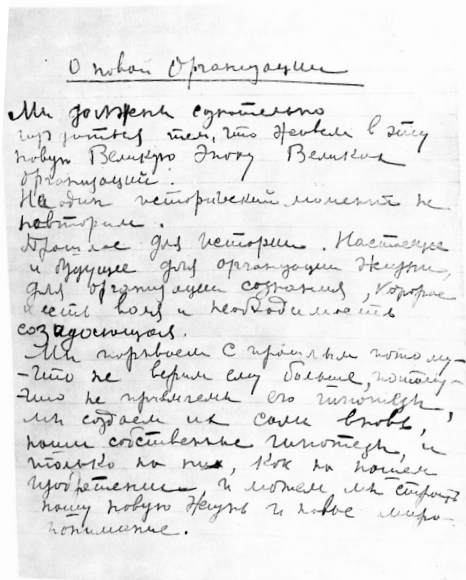
_sequenza/groviglio di luoghi

Mejerchol'd sostiene che Popova sperimenti qui una vera sintesi costruttivista tra contenuto e forma, una vera e propria macchina per gli attori.¹⁵

Lo spazio che Popova definisce è dinamico e liquefatto, uno spazio che lascia vedere attraverso, stratificato e permeabile. Uno spazio che costruisce una realtà altra, estremizzata: il *costruttivismo* descrive e ricompone una realtà quasi surreale, un'iper-realtà.

Questo equilibrio di forze in conflitto e questo montaggio di oggetti incongrui attraverso operazioni di estraneazione, stratificazione e montaggio, denota, forse implicitamente, un senso di smarrimento in un'epoca produttivista e uno stato di tensione.

Ljubov' Popova pone le basi dei principi di una nuova figurazione, che impone nel XX secolo una "nuova tradizione delle forme basata sul contrasto e la dissonanza."¹⁶



1 Il *Teatro degli Attori* di Mejerchol'd è fondato dallo stesso regista ed inteso come un teatro itinerante, accessibile a tutti. Ha sede nell'antico Teatro Zon, Sadovaja n. 20, Mosca, poi detto *Teatro di Mejerchol'd*; confrontare A. H. Law, *Le cocu magnifique de Crommelynck: mise en scène de Meyerhold*, in *Les Voies de la création théâtrale. VII. Mises en scènes années 20 et 30*. Études réunies et présentées par Denis Bablet, Editions du CNRS, Paris 1979, p. 15 e seguenti.

2 J. E. Bowlit, *From Surface to Space: the Art of Liubov Popova*, 2006, in "The Structurist", n. 15/16, 1975-1976, pp. 80-88. (http://www.usask.ca/structurist/issue15_16.html)

3 A. Vesnin, Mosca, 1922.

4 L. Popova, contributo al catalogo *X Gosudarstvennaja vystavka: Bepredmetnoe tvorčestvo i suprematizm* ("Tenth state exhibition: non-objective creation and Suprematism"), Mosca 1919, p. 2.

5 L. Popova, *Op. cit.*, Mosca 1919, pp. 22-23.

6 M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from George Costakis Collection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1981, p. 32.

7 L. Lozowick, *Survivor From a Dead Age*, manoscritto non pubblicato della collezione di A. Lozowick, New Jersey, p. 30.

8 Arts Council of Great Britain, *Art in revolution: Soviet art and design since 1917*, Arts Council of Great Britain, London 1971, p. 68.

9 E. Braun, *Meyerhold on Theatre*, in Arts Council of Great Britain, *Op. cit.*, 1, p. 80.

10 L. Popova, descrizione di *Le Cocu Magnifique* non pubblicata del 27 aprile 1922, riportata da E. Rakitina, *Chudožhnik scena, ékran*, Moskva 1975, pp. 153-154.

11 L. Popova, *O novoj organizacii*, manoscritto senza data, collezione privata di Mosca.

12 C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press New Haven and London 1983, p. 172.

13 Da alcuni scritti non pubblicati di Popova, in E. Rakitina, *Chudožhnik scena, ékran*, Moskva 1975, p. 154.

14 A. Rodčenko, *Automonografia*, dall'archivio Rodčenko, 1922.

15 V. Mejerchol'd, *Pis'mo k redaktsii*, *Izvestiya VTsIK*, 9 maggio 1922, in C. Lodder, *Op. cit.*, p. 172.

16 L. Semerani, colloquio inverno 2014.

L. Popova
O novoj organizacii,
manoscritto senza data
(collezione privata di Mosca)

progressiva scomposizione
degli elementi della scenografia

telaio n.1
telaio n.2
filtro
ingranaggio
scala n.1
scala n.2
passerella



modello in scala 1:25, mda, fda

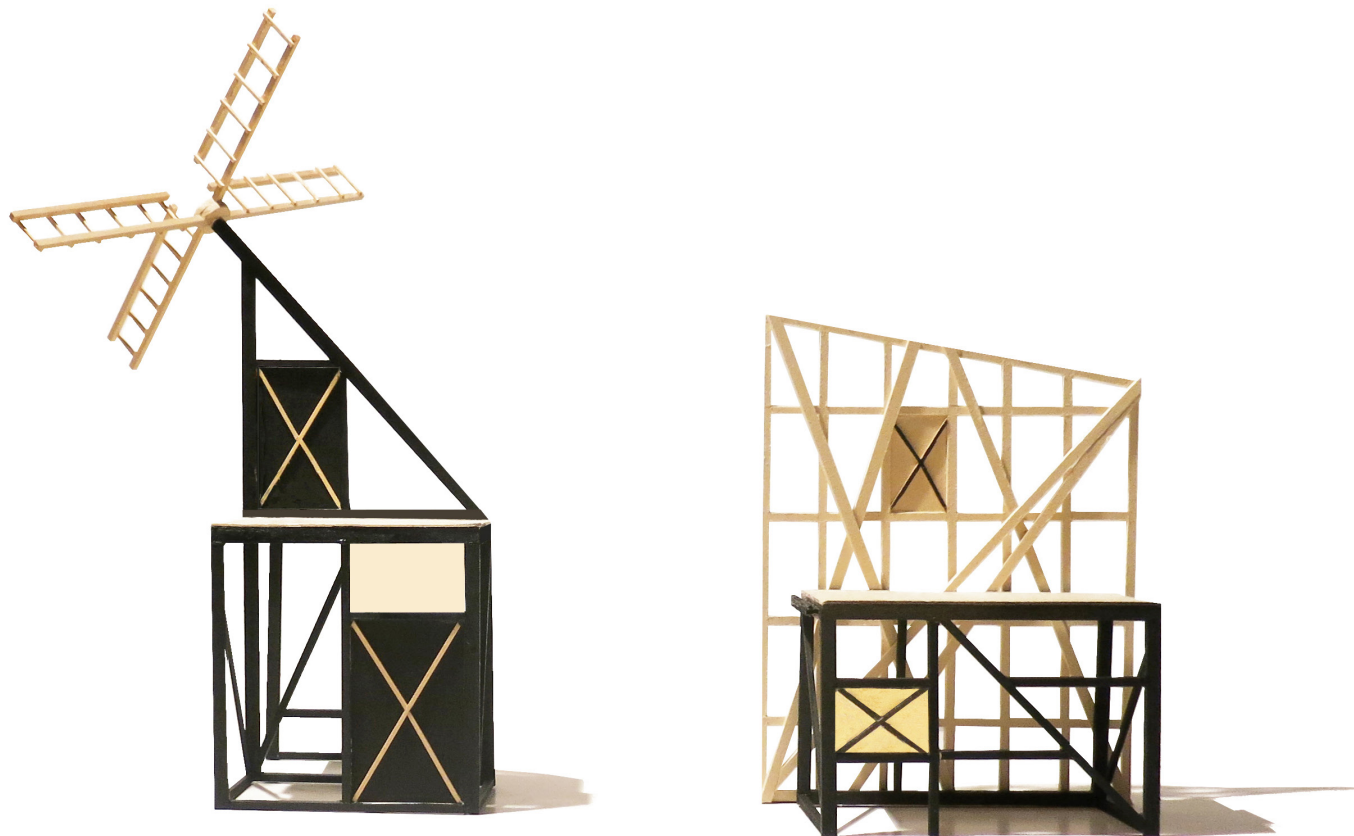
progressiva scomposizione
degli elementi della scenografia

telaio n.1
telaio n.2
filtro
ingranaggio
scala n.1
scala n.2
passerella



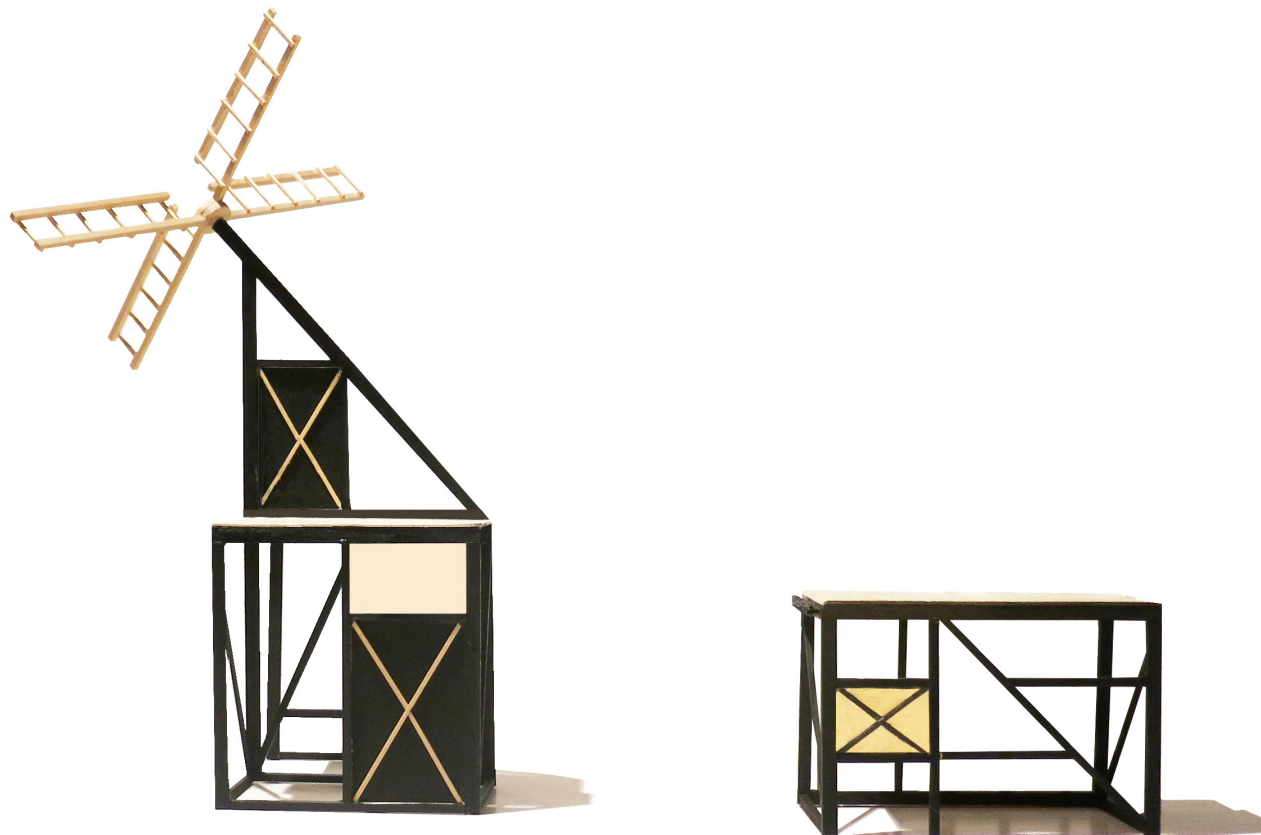
progressiva scomposizione
degli elementi della scenografia

telaio n.1
telaio n.2
filtro
ingranaggio
scala n.1
scala n.2
passerella



progressiva scomposizione
degli elementi della scenografia

telaio n.1
telaio n.2
filtro
ingranaggio
scala n.1
scala n.2
passerella



nota:

l'apparato scenico è stato sottoposto a diverse modifiche dalla Popova e dal regista, sia in fase progettuale, sia in occasione delle performance del '22 e del '28.

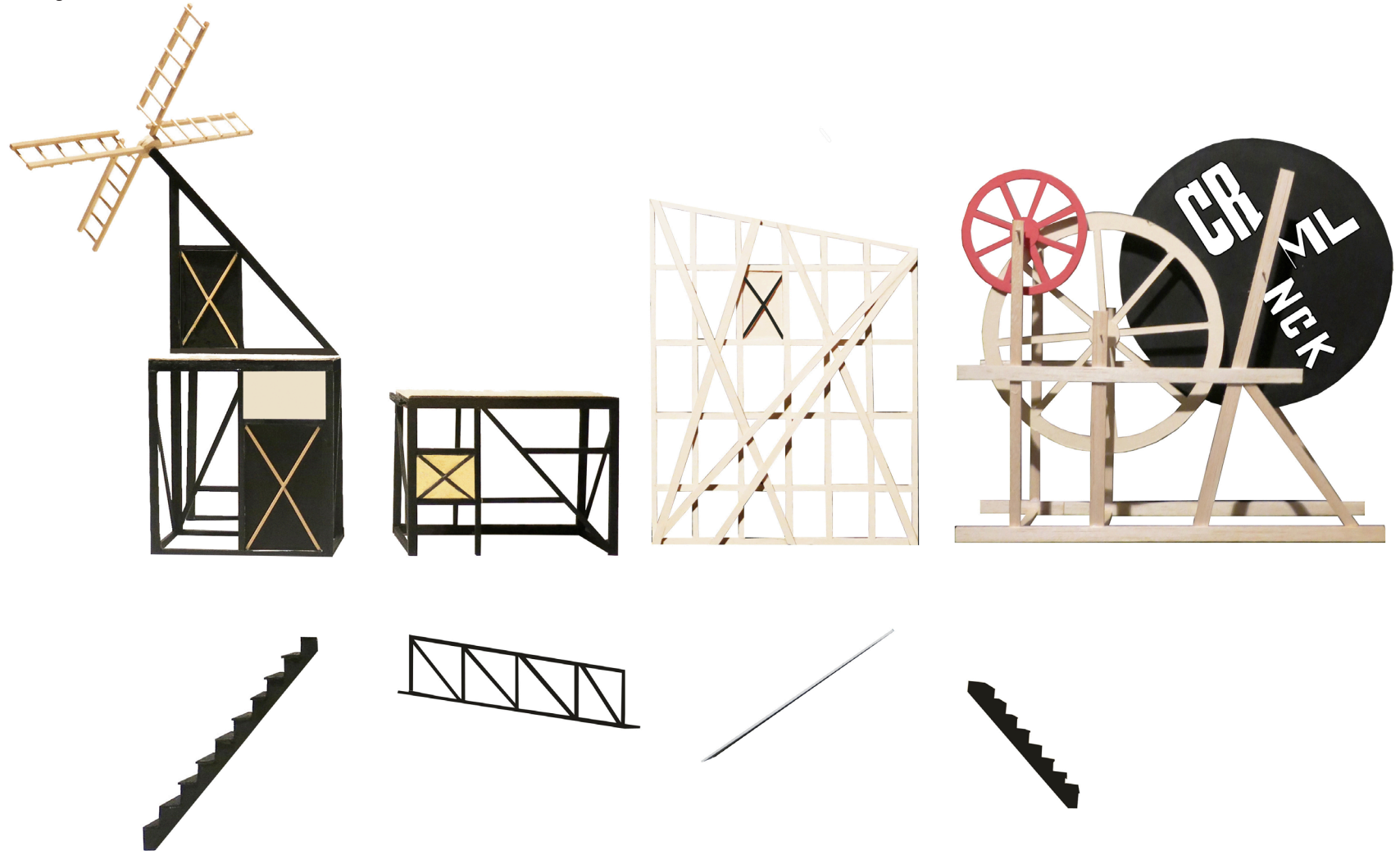
*Diversi modelli di reinterpretazione della scenografia sono conservati presso il Museo di Arte Musicale e Teatrale di San Pietroburgo (misure: 83*149*75 cm) e presso il Museo Teatrale A.A. Bachrušin, Mosca (misure 75*135*61,5 cm).*

(Molte immagini delle performance si possono trovare nel libro di A. Lav: Les Voies de la création Théâtrale. VII. Mises en scènes années 20 et 30. Études réunies et présentées par Denis Bablet, Paris, Editions du CNRS, n. 7, 1979, pp. 14-43).

Le proporzioni degli oggetti dell'apparato scenico si rifanno al poster disegnato da Popova (p. 23) tranne che per l'elemento "ingranaggio", che si rifà invece al disegno di Popova del 1922, conservato presso la Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca (p. 46)



abaco degli elementi

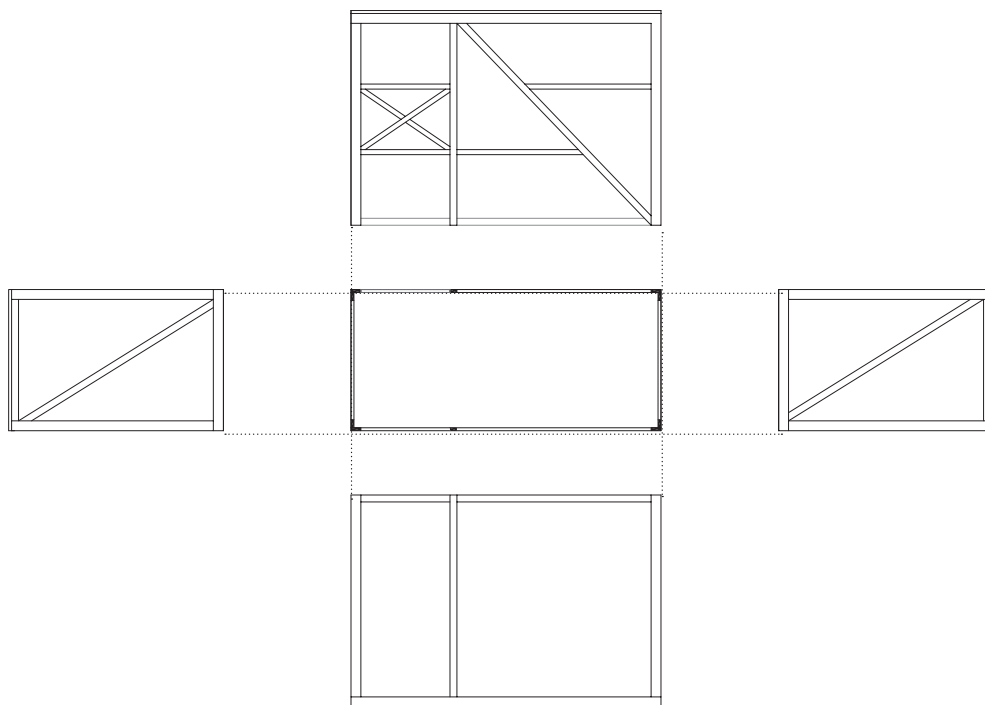
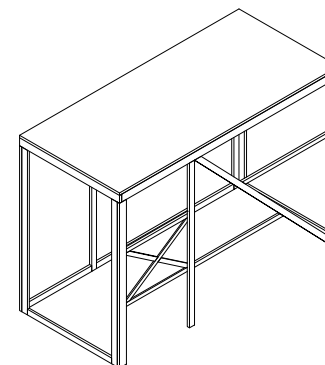


telaio n.1

base: 2 аршин * 4,5 аршин

altezza: 3 аршин

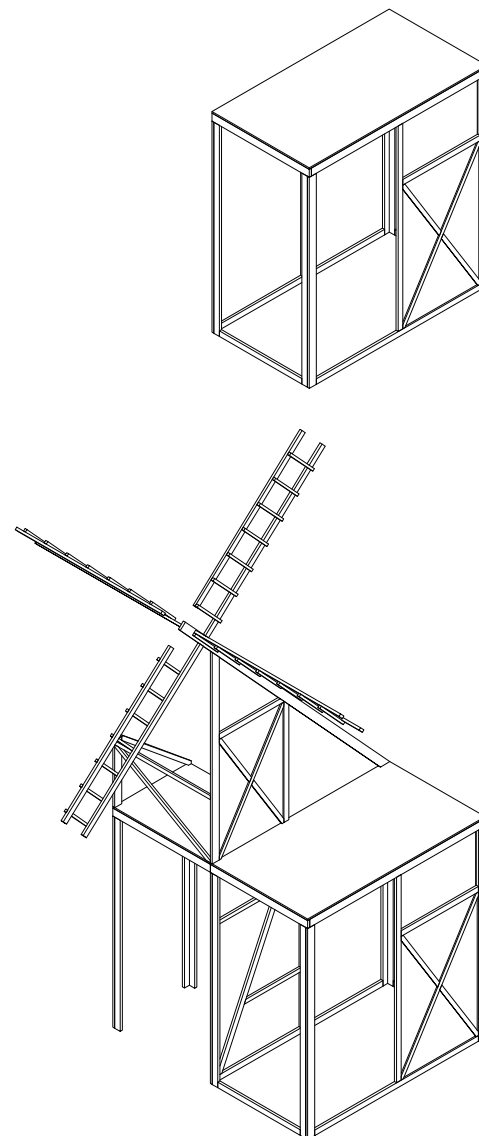
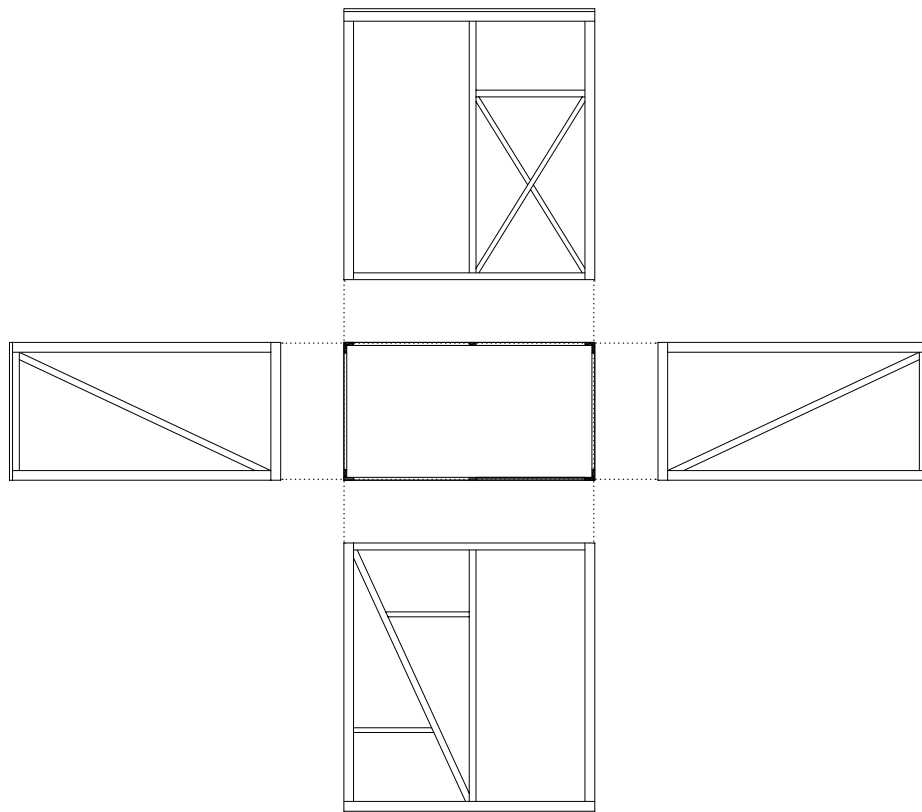
dda



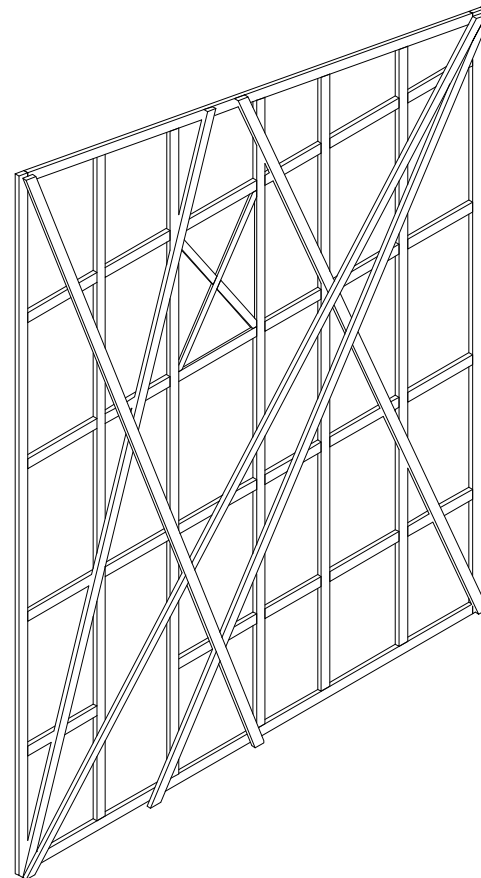
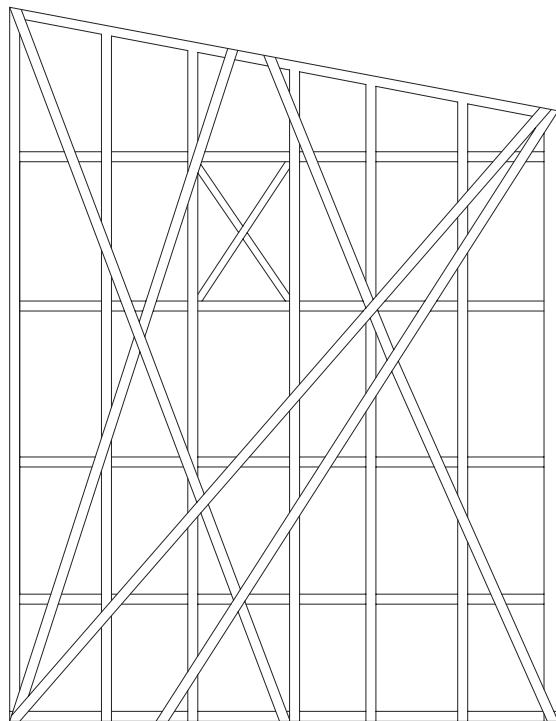
telaio n.2

base: 2 аршин * 4 аршин

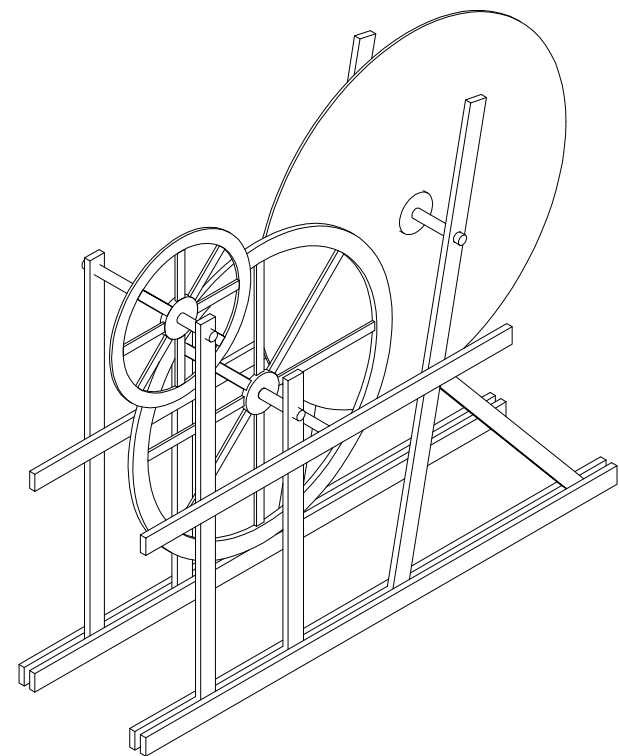
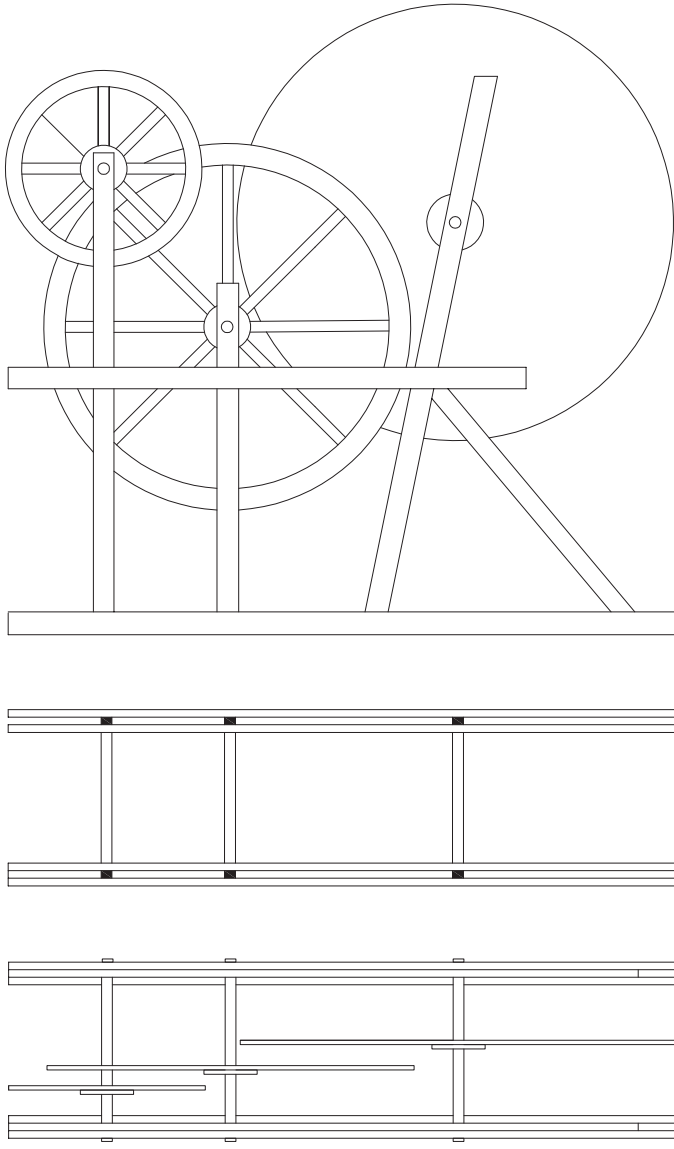
altezza: 4 аршин



filtro



ingranaggio

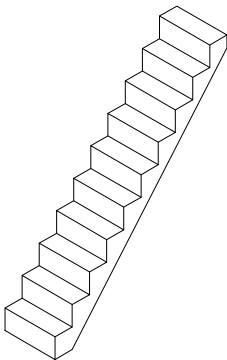


scala n.2

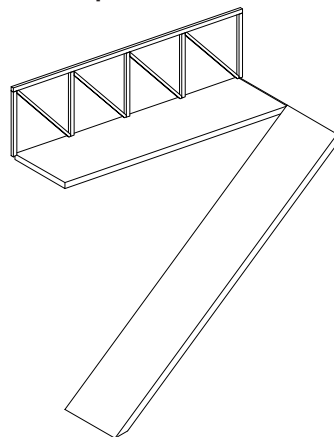
alzata: 24,4 cm

pedata: 28,4 cm

h: 4 аршин, 2,84 m



passerella-ponte

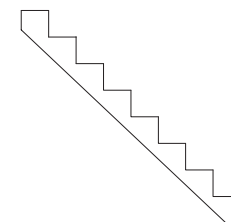
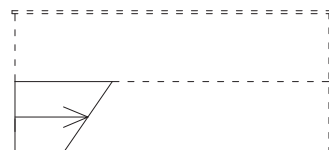
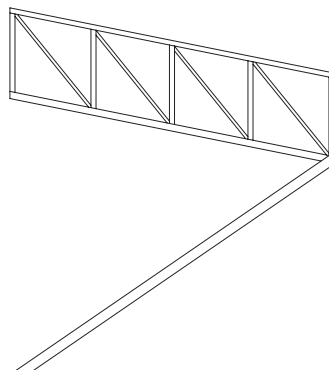
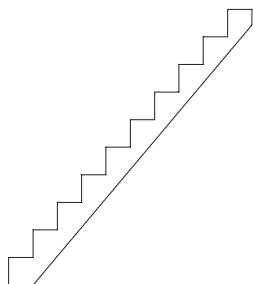
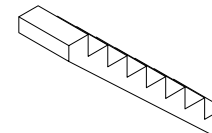


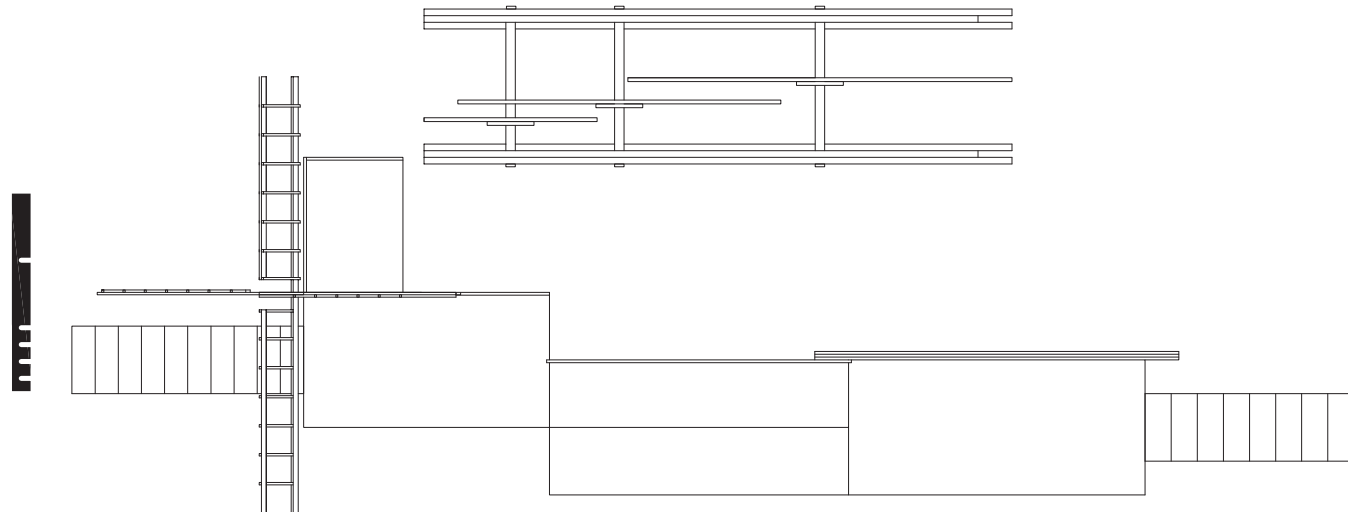
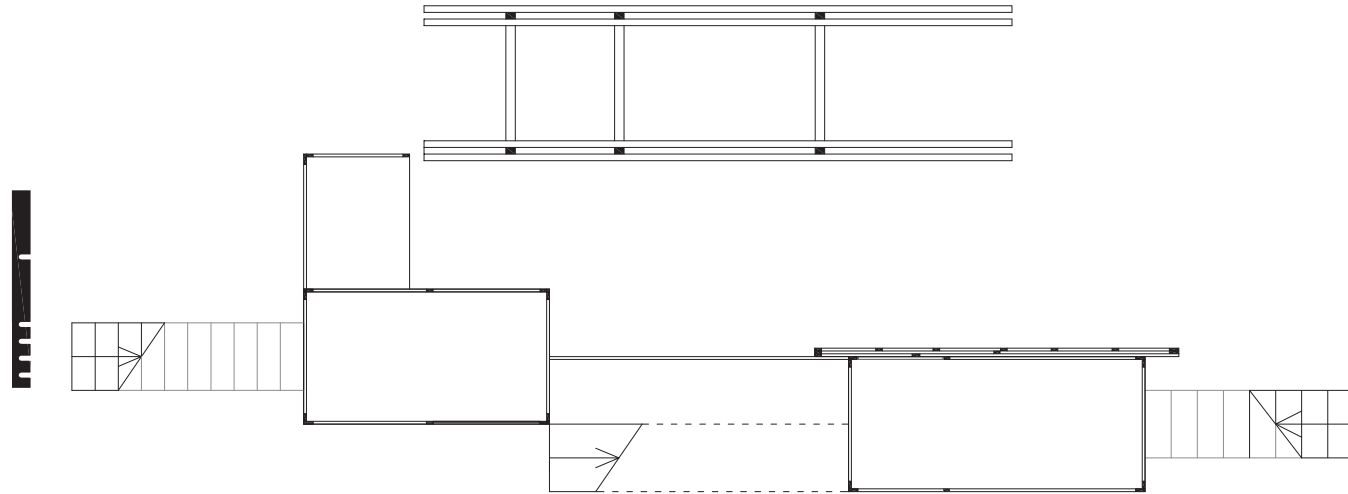
scala n.1

alzata: 27 cm

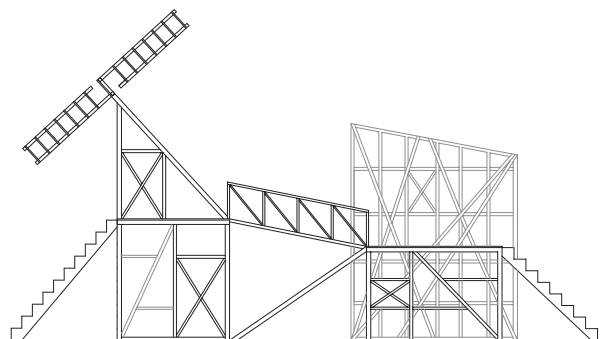
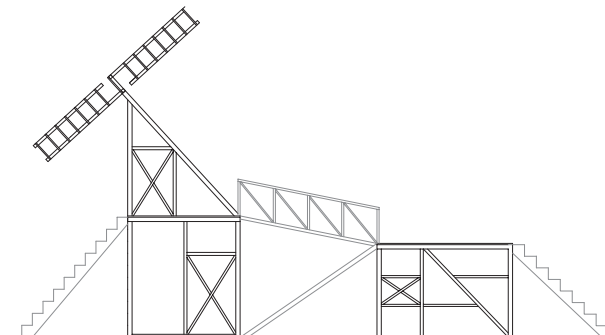
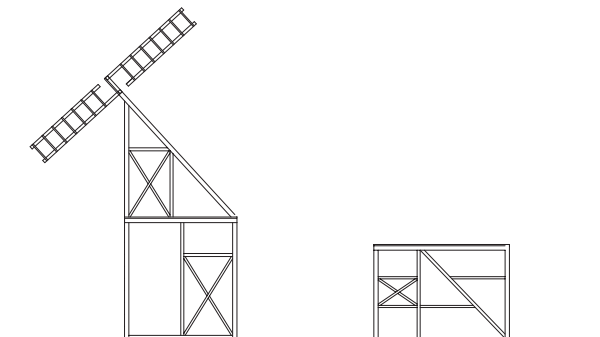
pedata: 27,5 cm

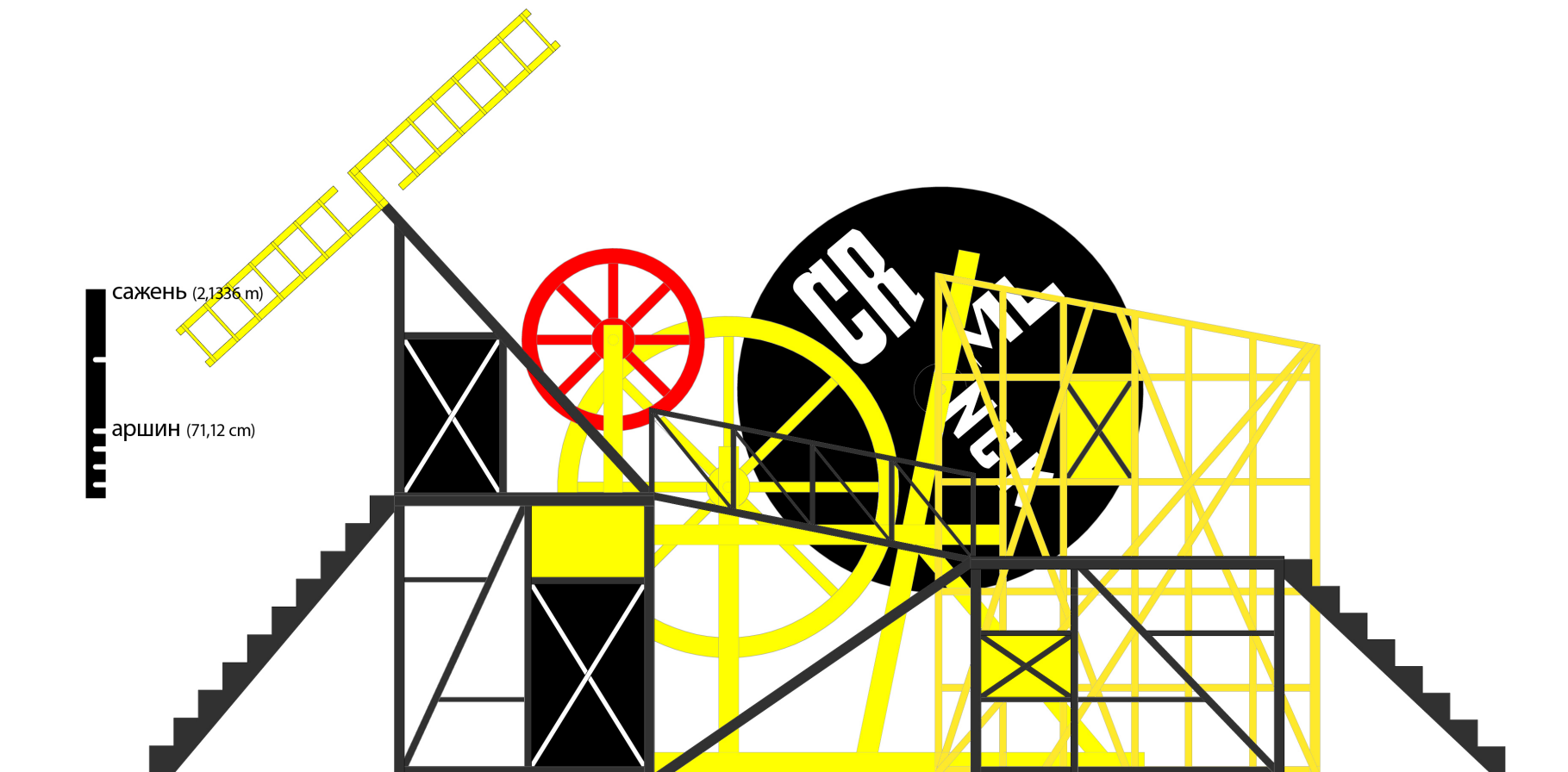
h: 3 аршин = 1сажень = 2,1336 m



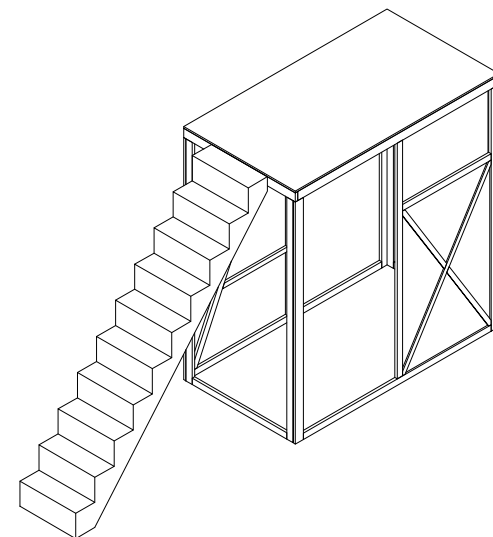
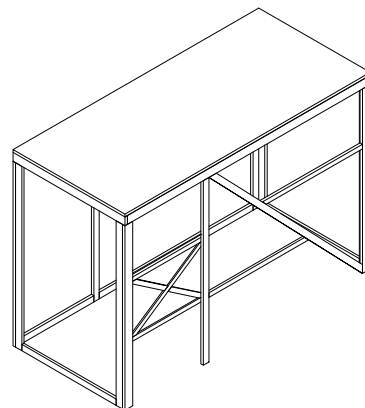
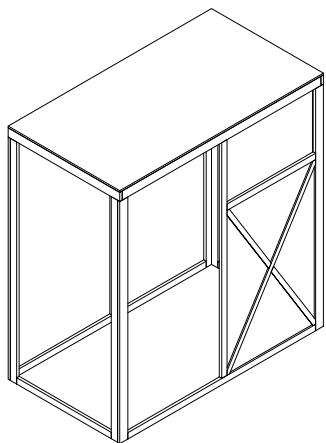
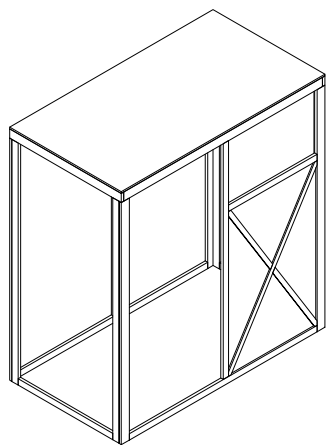


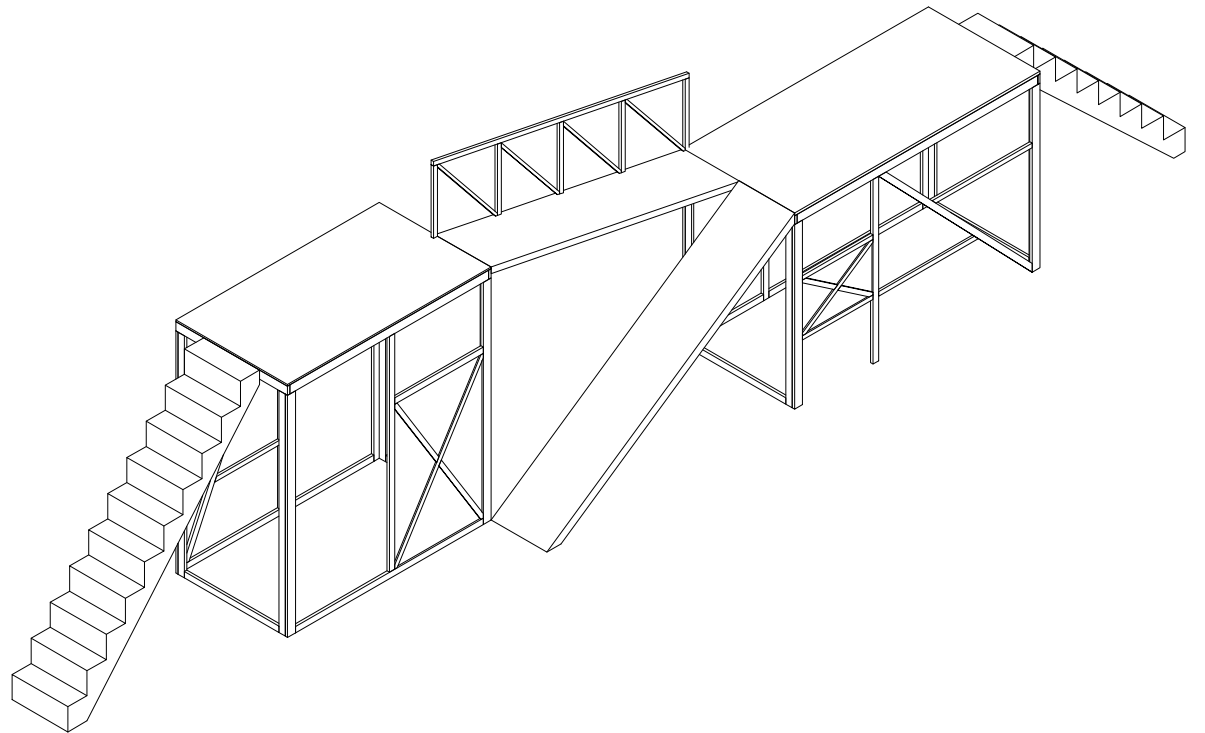
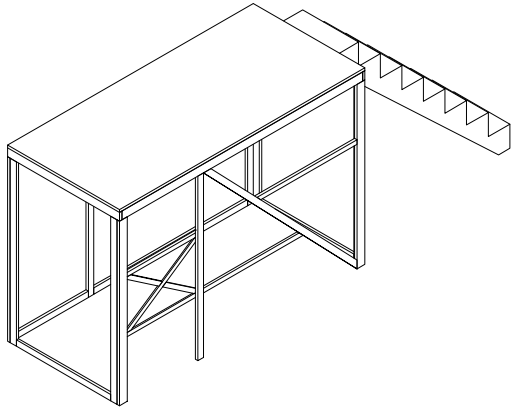
ricomposizione per montaggio
dei prospetti

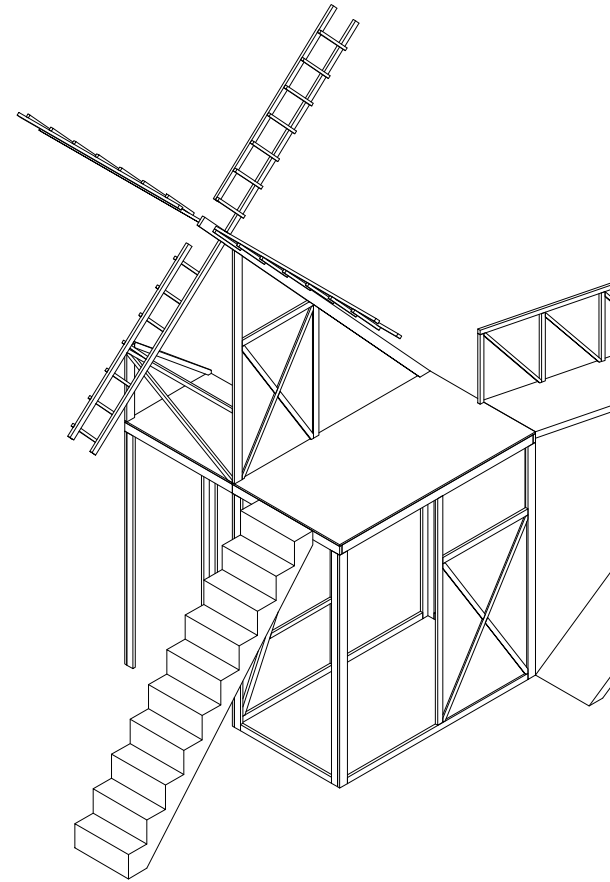
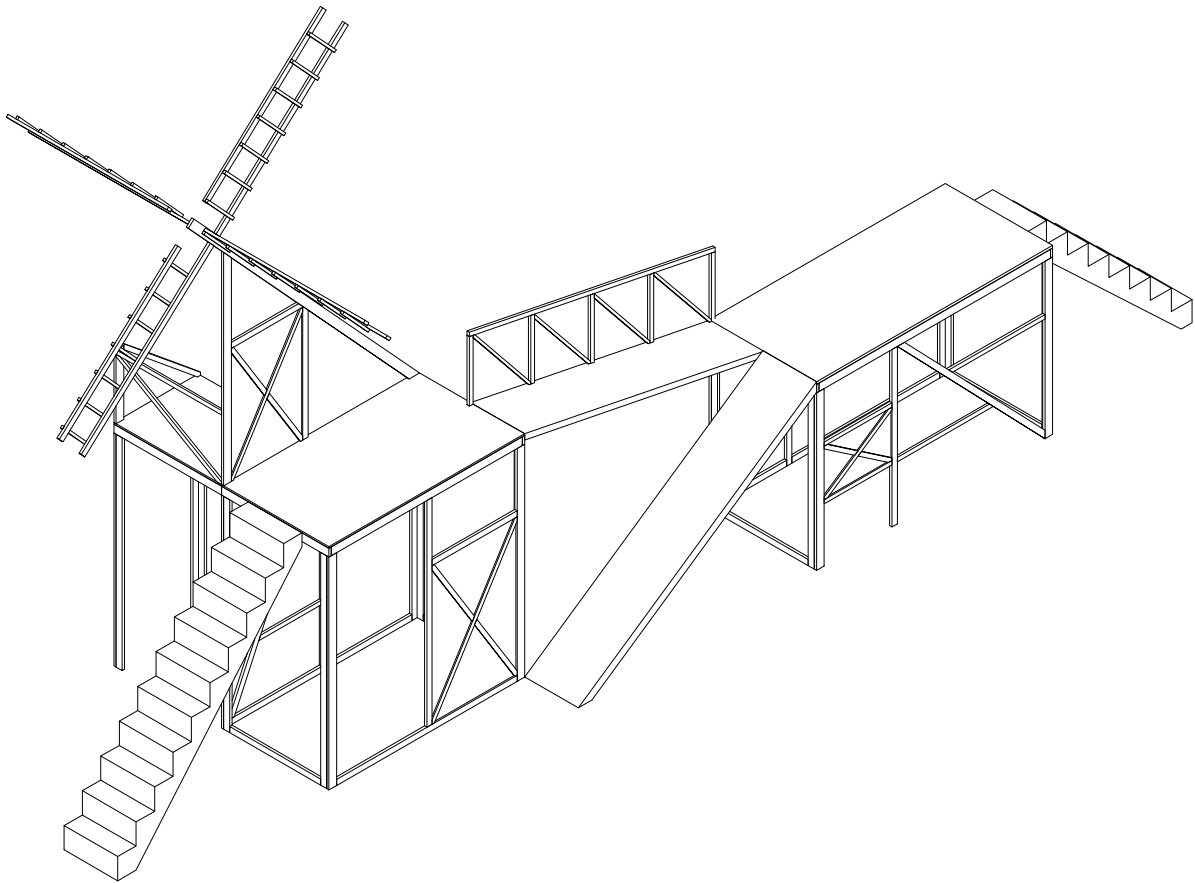


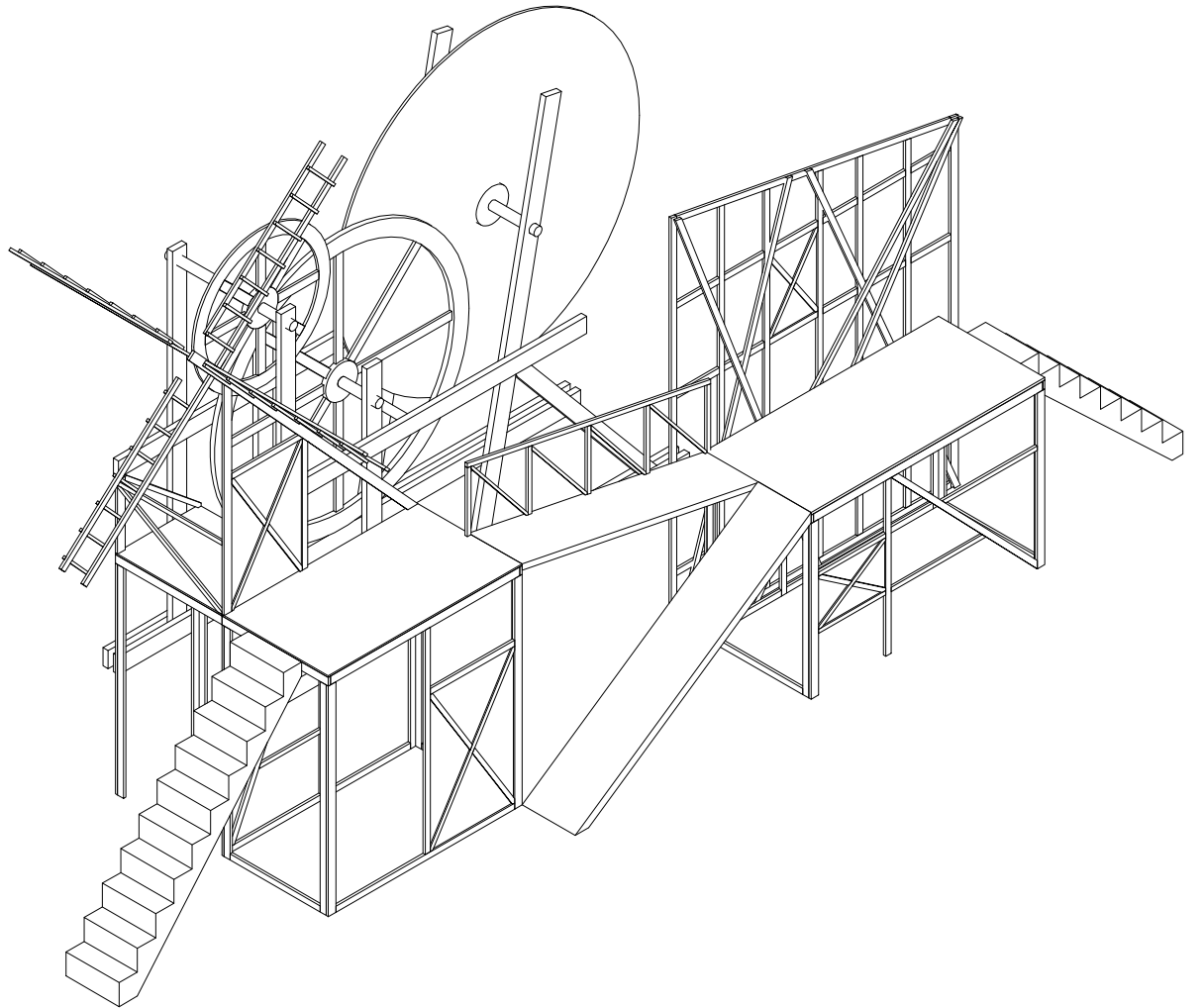
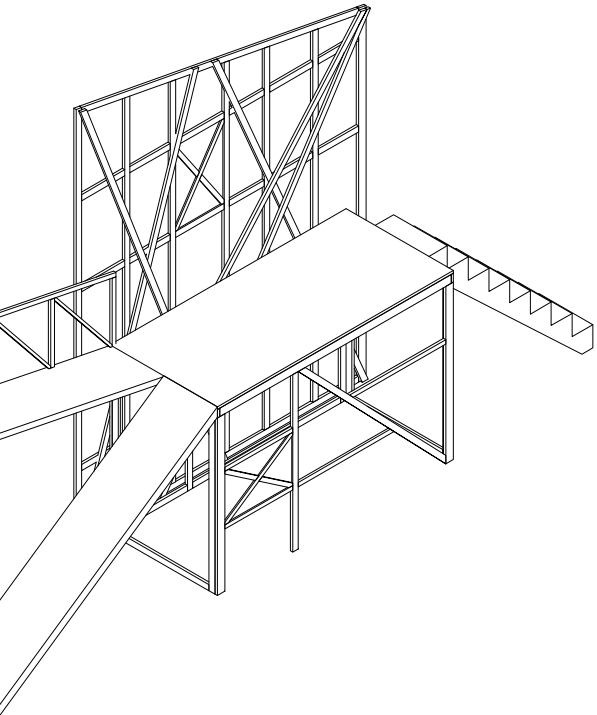


composizione per montaggio
progressivo degli elementi

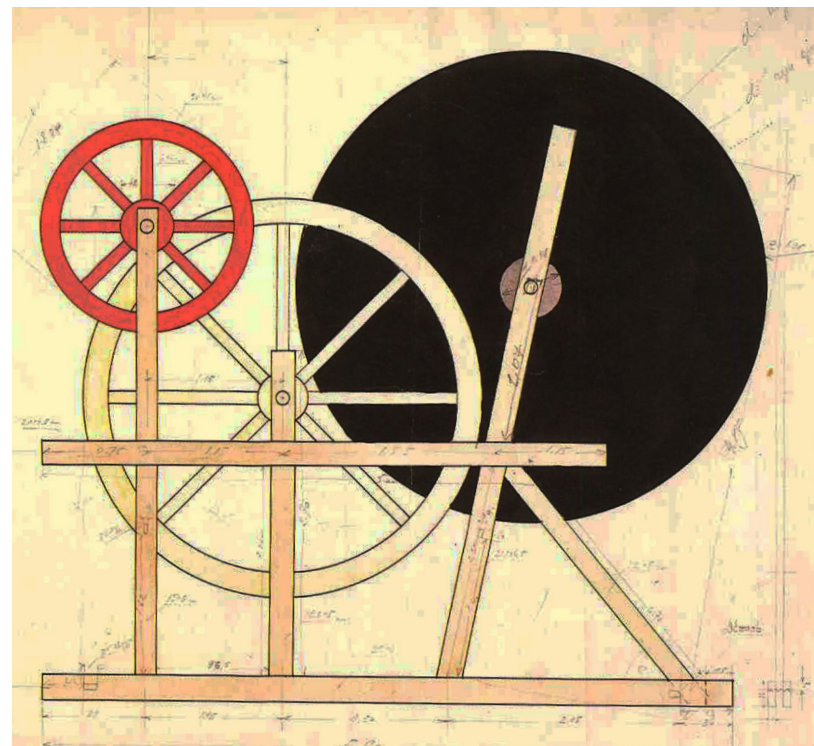
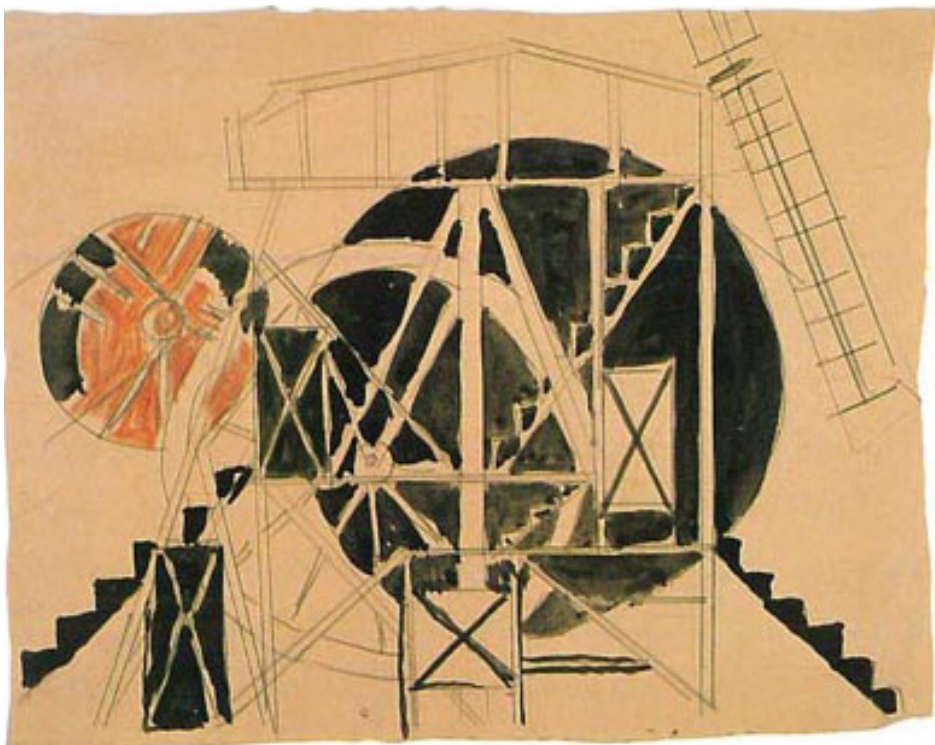








L. Popova
Le Cocu Magnifique
disegno del 1921-22
(collezione privata);
disegno del 1922
(Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca)



ANALISI COMPOSITIVA

Da dove nasce l'energia congelata nelle forme? Il professor Semerani sostiene che l'origine dell'energia è connessa alla ricerca e al desiderio di autenticità dell'arte. La produzione artistica attinge allo spirito e alle sorgenti emotive del sistema limbico, è espressione di uno stato d'animo.¹ Secondo Kandinskij *"non tutto è visibile e afferrabile, sotto il visibile e l'afferrabile c'è l'invisibile e l'inafferrabile."*² Come cogliere quindi la struttura interna e profonda dell'opera d'arte? È davvero possibile? Fino a quanto ci si può spingere "dentro"? Secondo Semerani, l'opera in sé si comprende esplorandola in profondità, leggendola, misurandola, sezionandola, scomponendola e ricomponendola; perdersi dentro significa ricercare la verità dell'opera in sé. "L'opera d'arte viene da dentro e verso dentro va a cercare."³ Non si guarda né al prima, né al dopo, ma "verso dentro".

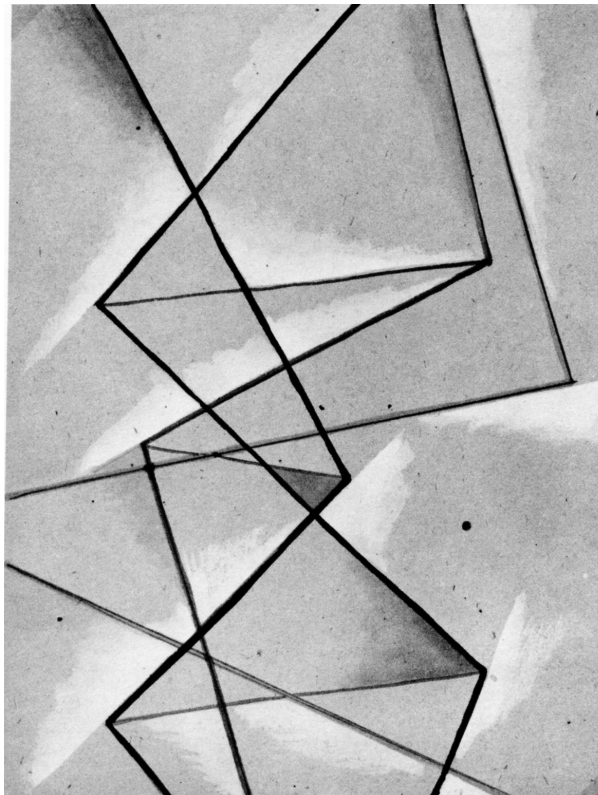
Materia di analisi e interesse sono quindi gli elementi della composizione: *"Neither the creative process, nor the process of perception, the defined aesthetic emotion, is the object of analysis, but those real forms which, created by the artist, are found in the already finished work. Consequently the form of the work and its elements are the material for analysis, and not the psychology of aesthetic perception, nor the historical, cultural, sociological or other problems of art"*.⁴

Osservando la scenografia per *Le Cocu Magnifique* di Popova (1922), è possibile scomporla in *"elementi fondamentali della forma – per cui non si intende la forma stessa, ma la tensione interna che vive in essa"*⁵ – ovvero punti focali, linee e superfici.

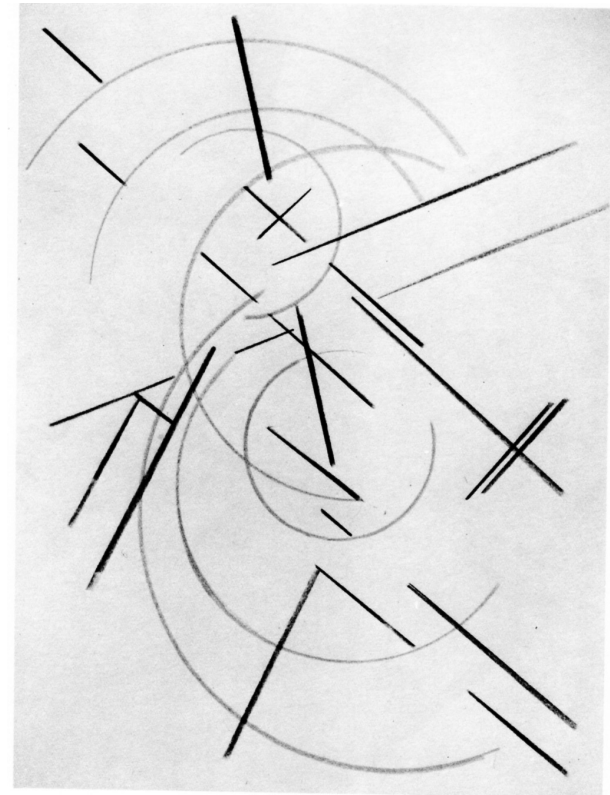
La ricerca compositiva della scenografia rimanda alle sperimentazioni di Popova del 1920-21 della collezione Costakis, oggi conservati alla Galleria di Stato Tret'jakov di Mosca.⁶ In modo particolare si ricorda *Spacial Force Construction*, del 1921.

Astraiamo momentaneamente la composizione di *Le Cocu Magnifique*, tenendo conto in un secondo momento del ruolo dei colori. La lettura individua, scompone e ricomponde *punti focali, linee e superfici*, - gli elementi fondamentali della forma per Kandinskij.

L. Popova
Untitled, 1919-1921
(dalla collezione di P. S. Popov,
fratello dell'artista)



L. Popova
Untitled, 1920-21
(dalla collezione di P. S. Popov,
fratello dell'artista)



L. Popova
Spacial Force Construction, 1920-21
(dalla collezione di P. S. Popov,
fratello dell'artista)

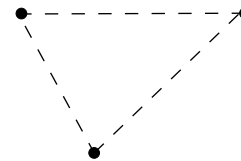


PUNTI

La tensione del punto è sempre concentrata. I tre punti focali della composizione su cui si concentra l'attenzione dell'osservatore sono i centri dei tre cerchi sullo sfondo. I tre centri dei cerchi costituiscono una costellazione di punti.

Se uniti tra loro, originano un triangolo isoscele. Potremmo affermare che questi punti sono elementi primari, senza i quali cioè l'opera non può essere.

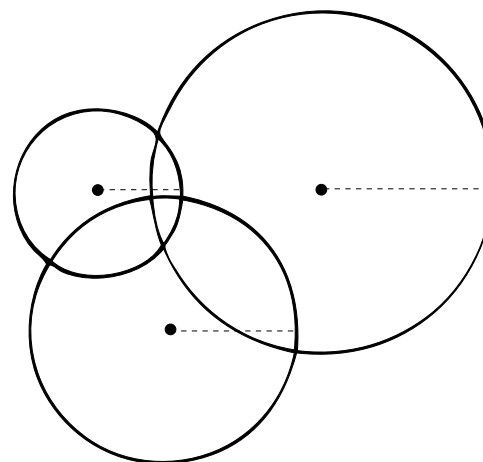
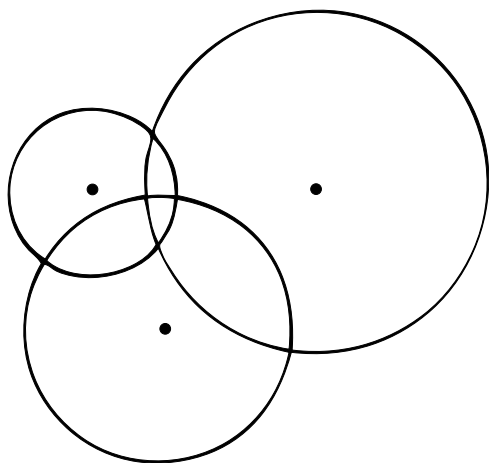
dda



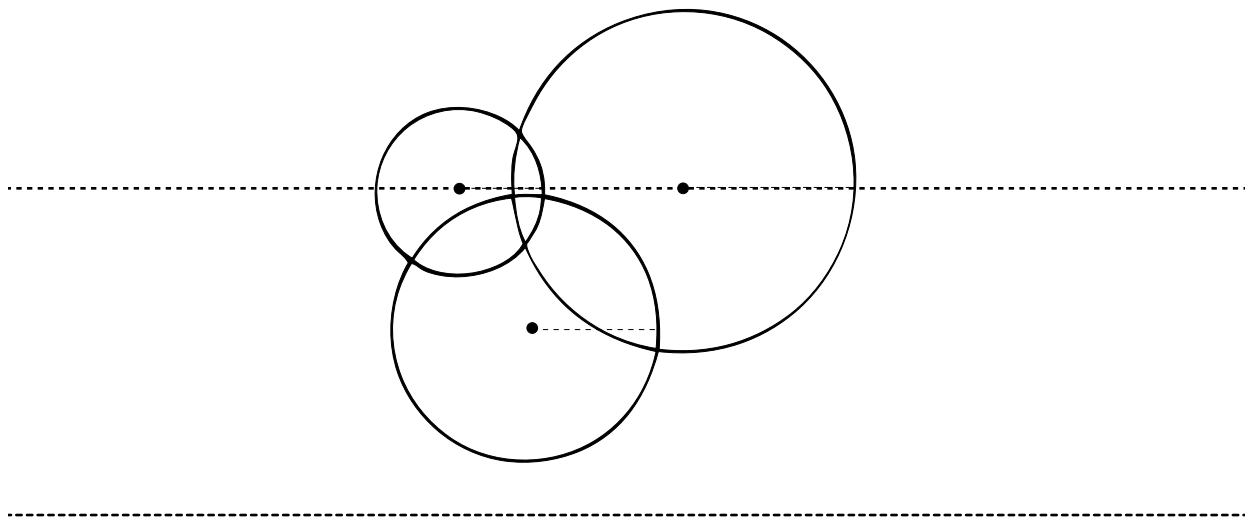
*nota:
i disegni qui riportati sono stati
sovrapposti al poster disegnato
da L. Popova nel 1922 (p. 23)*

Il punto, forma elementare minima, cresce e diventa superficie, *cerchio*.

Se chiamiamo il diametro del cerchio minore d , gli altri diametri misureranno rispettivamente $1,5 d$ e $2 d$, quindi il raggio del cerchio minore è la metà del raggio del cerchio maggiore.



inoltre il centro del cerchio minore e il centro del cerchio maggiore giacciono sulla stessa retta orizzontale, parallela alla linea di terra (asse x).

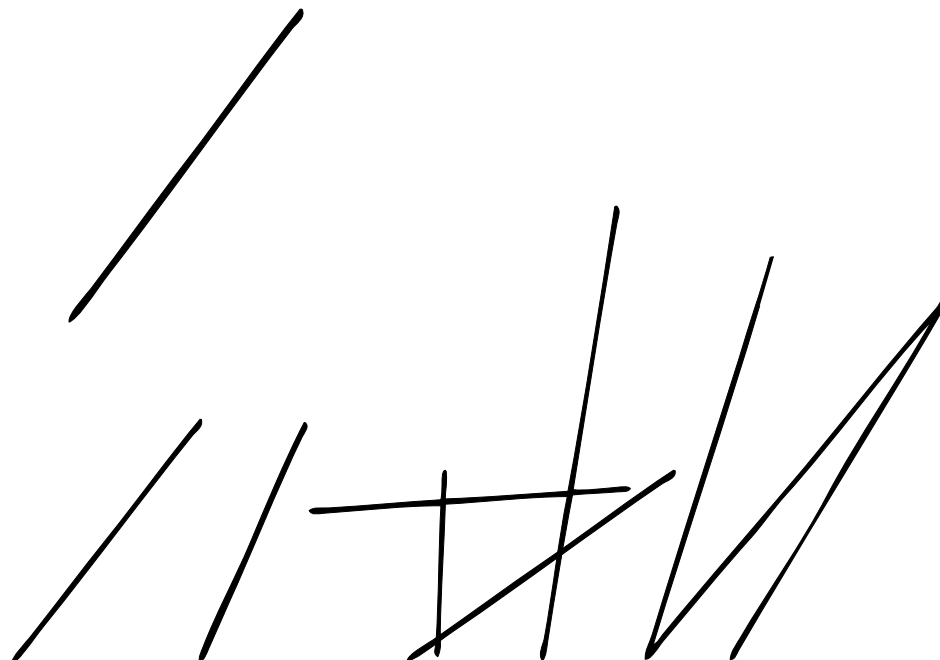


LINEE

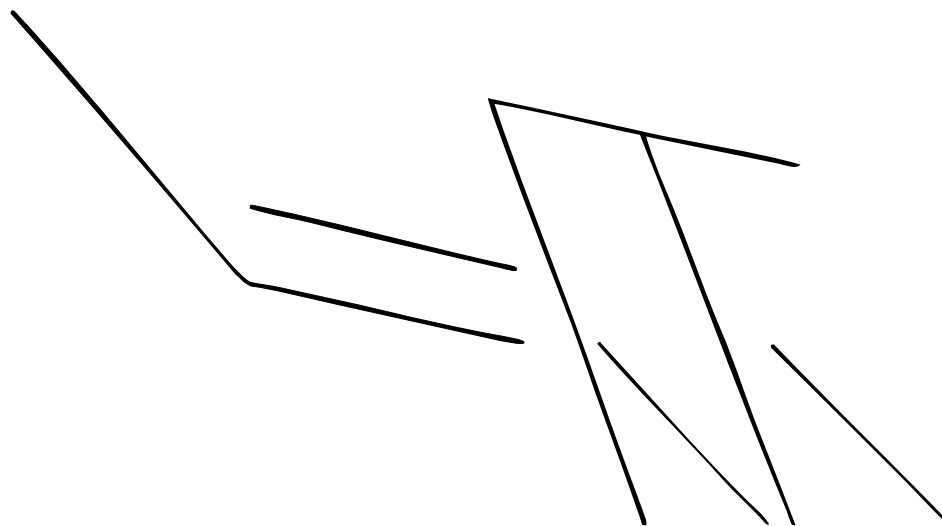
Per Rodčenko la linea è il principale elemento di costruzione di ogni organismo e determina, nella pittura e in generale, l'inizio e la fine: *"I have introduced in the plane-surface the line as a new element of construction. This led to a definitive clarification of the line's significance, both in its function as a limit and border, and as a major factor in the construction of every organism in life: skeleton, base, framework or system. The line is a beginning and ad end in paintings, as, more generally, in any construction... the line as the element which alone allows for construction and creation."*⁷

A differenza dei punti, le linee sono elementi dinamici. Mentre il punto porta con sé solo una tensione concentrica e non può avere dimensione, la linea comporta tensione e direzione.⁸

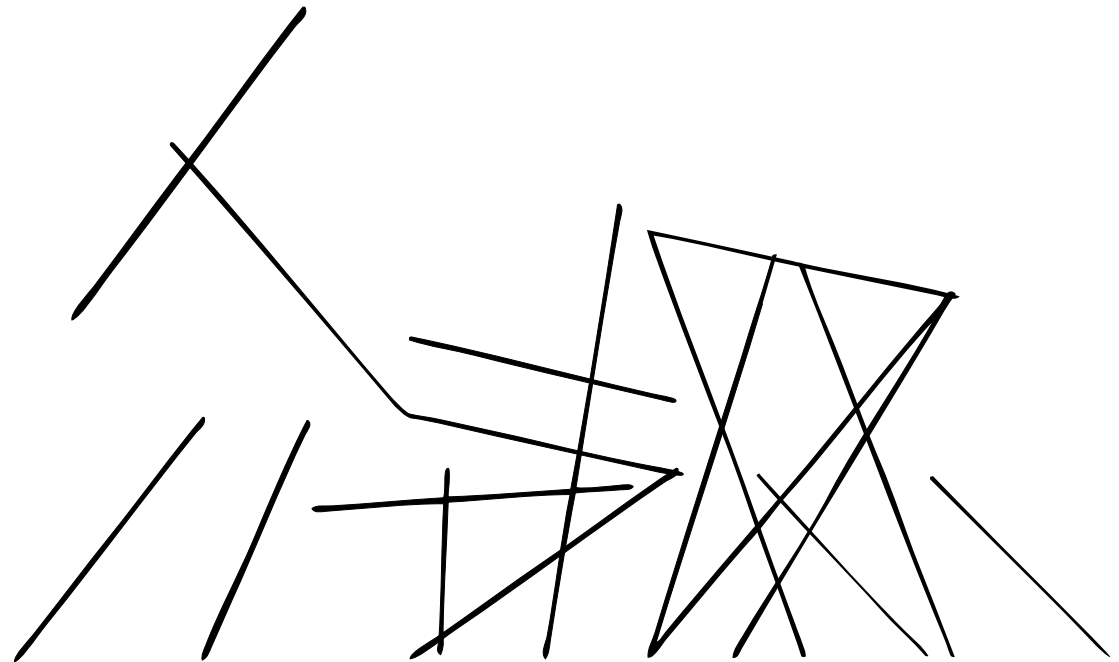
In *Le Cocu Magnifique*, linee orizzontali, verticali e diagonali sviluppano le loro tensioni sulla superficie. Le *diagonali* rivolte verso l'alto danno un senso di leggerezza e libertà.



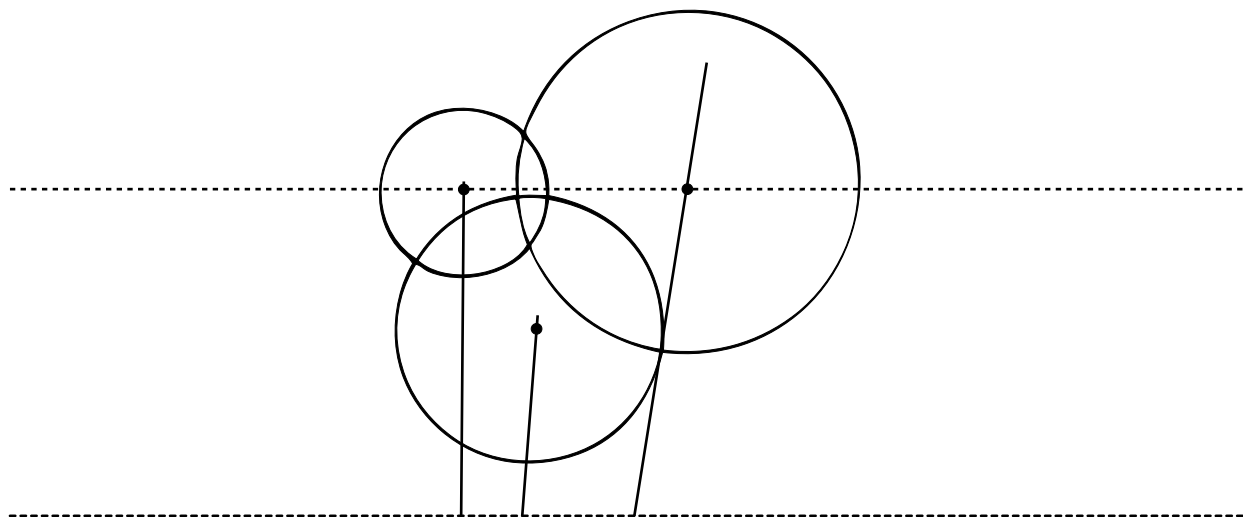
Le *diagonali* verso il basso hanno l'effetto opposto di condensazione e pesantezza.



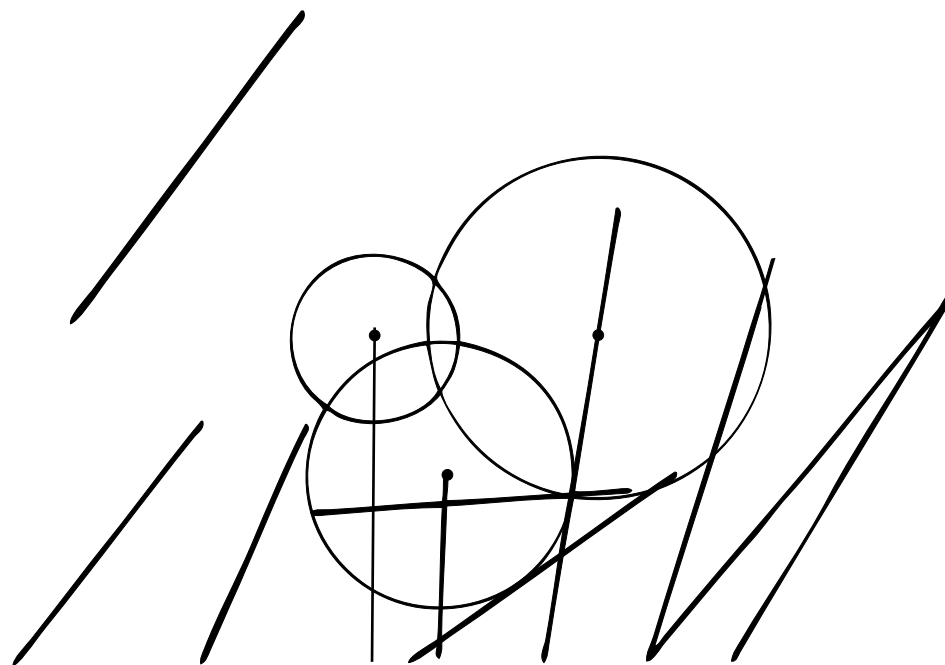
Le linee inclinate si rivolgono così in direzioni diverse, spingendosi ora verso l'alto, ora verso il basso e scontrandosi tra loro.



Tre diagonali in particolare convergono sui tre centri focali, rivolgendosi verso l'alto e originando angoli ottusi rispetto alla linea di terra. Sono le direttrici che costituiscono l'intelaiatura dell'ingranaggio sullo sfondo.

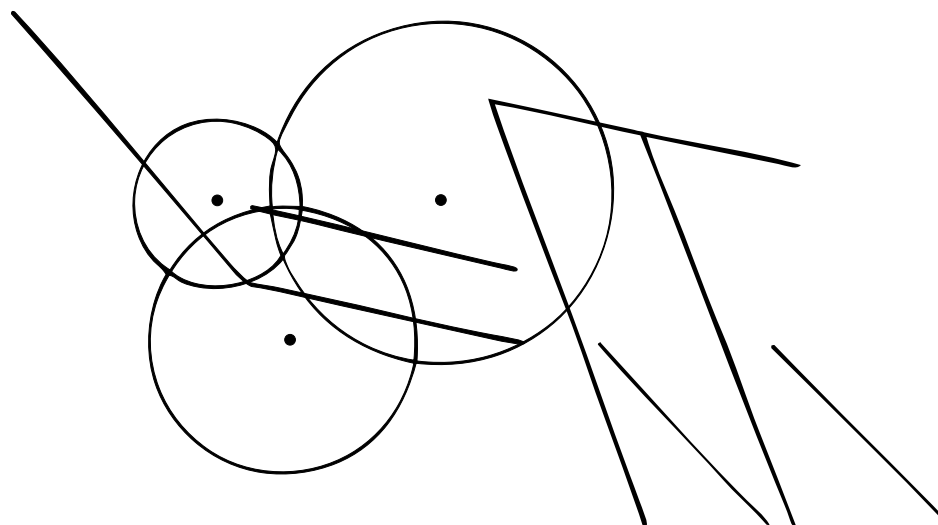


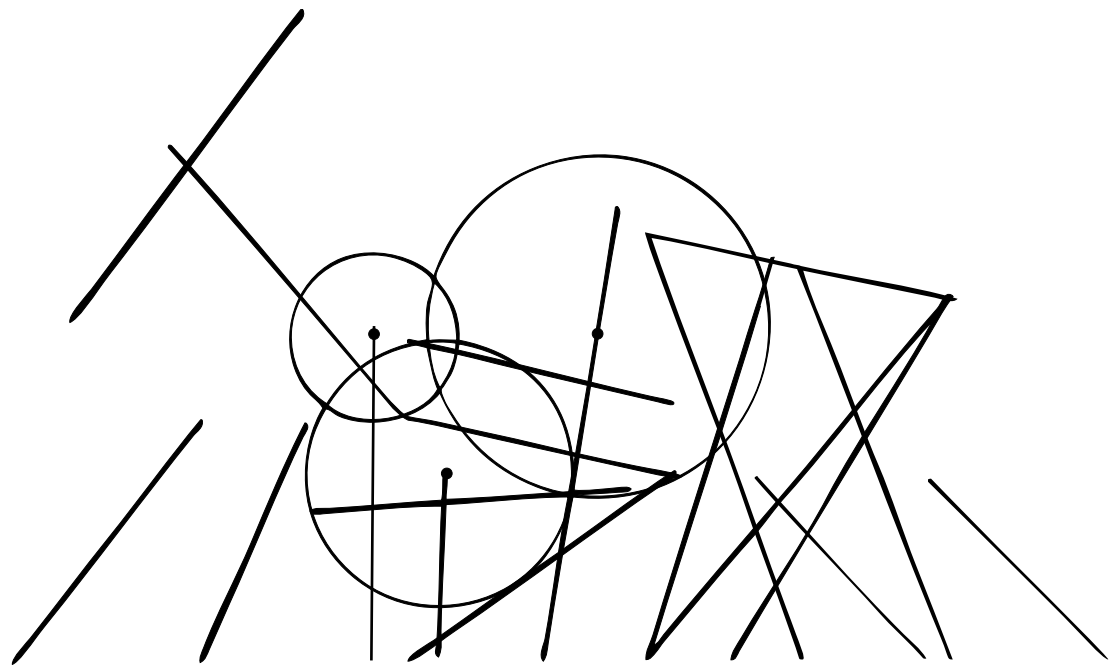
L'azione dinamica delle diagonali è controbilanciata dai tre cerchi: pesi più leggeri richiedono pesi più pesanti.⁹



A queste diagonali si oppongono linee inclinate verso il basso, originando angoli acuti rispetto la linea di terra.

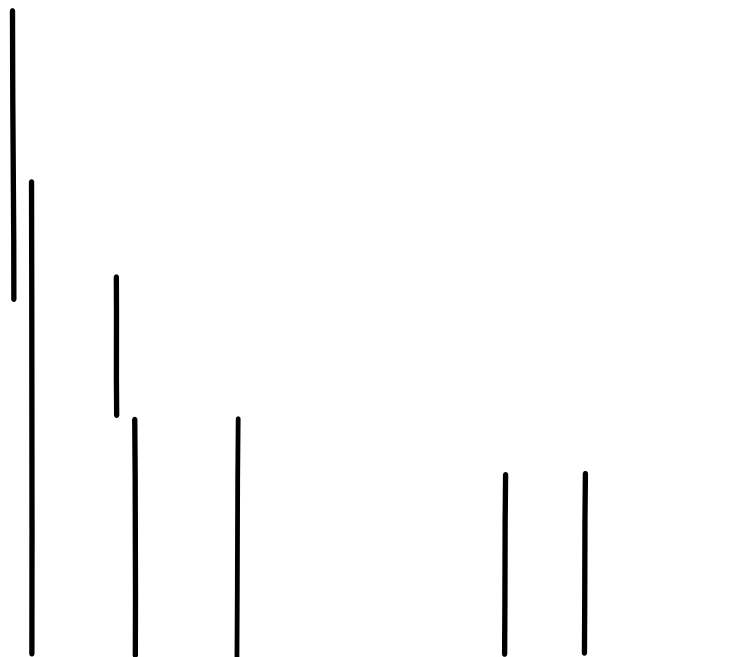
La diagonale che spinge verso il lato superiore della composizione e quindi verso l'asse verticale sostiene un'elica leggera, che si oppone al grande disco nero con le lettere di Crommelynck.



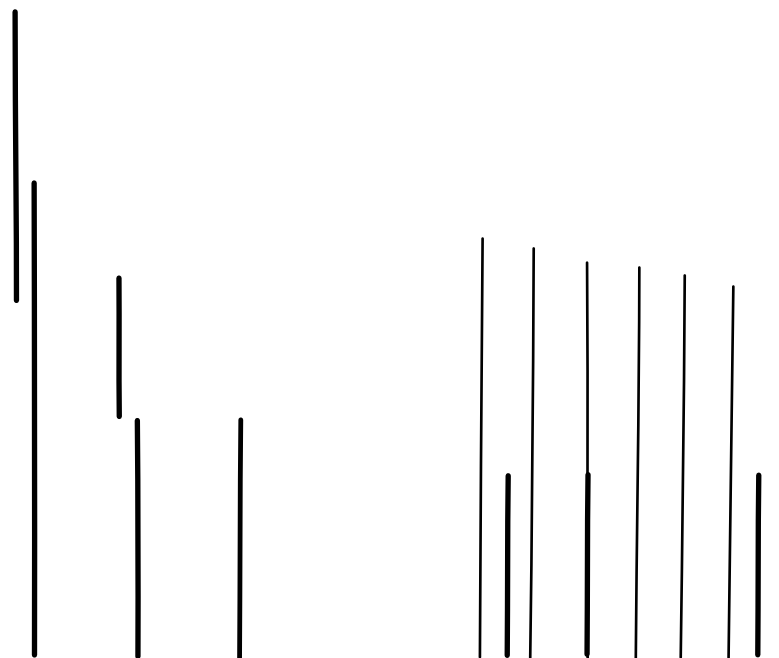


Le verticali e le orizzontali si collocano su più livelli, sovrapposti tra loro.

Le *verticali* di sinistra si ripetono tre volte con un ritmo regolare, a distanza l . Dopo una pausa, a cui corrispondono i tre punti focali, altre verticali si ripetono con ritmo $l - 2l$.

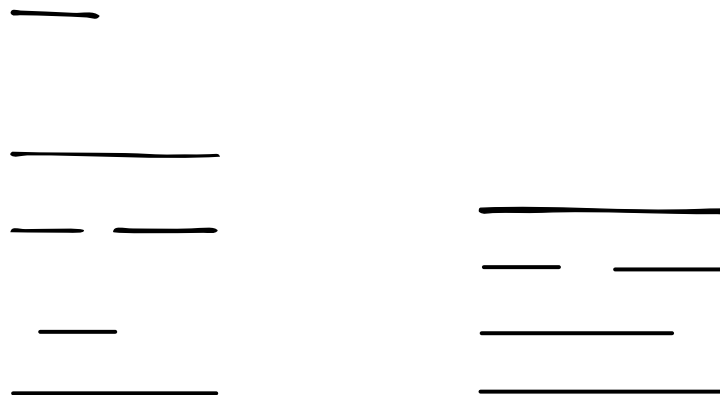


Le verticali sono rafforzate da ulteriori linee di diversa lunghezza poste in secondo piano, che si ripetono a distanza costante $l/2$.



Le *orizzontali* si posizionano ortogonalmente alle verticali su più livelli.

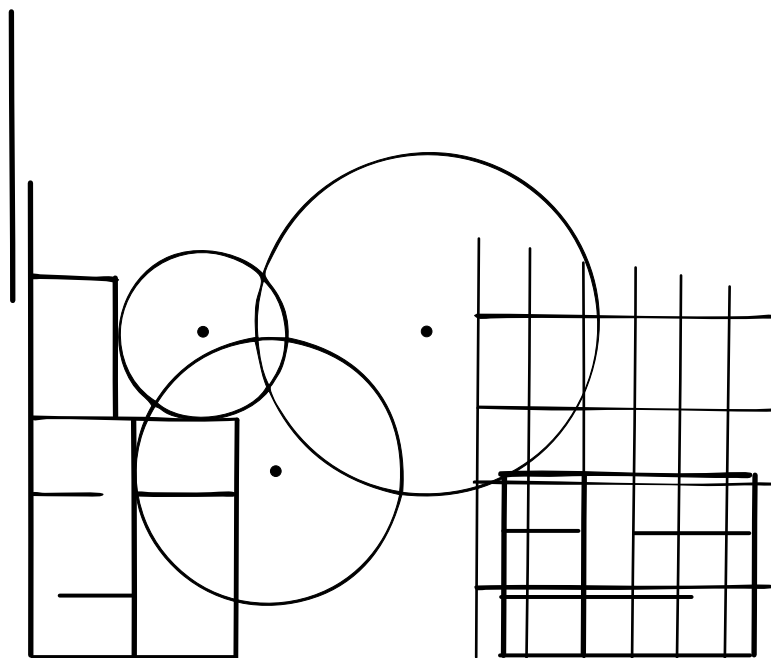
Le orizzontali di sinistra si ripetono con ritmo 1,5 r - r.



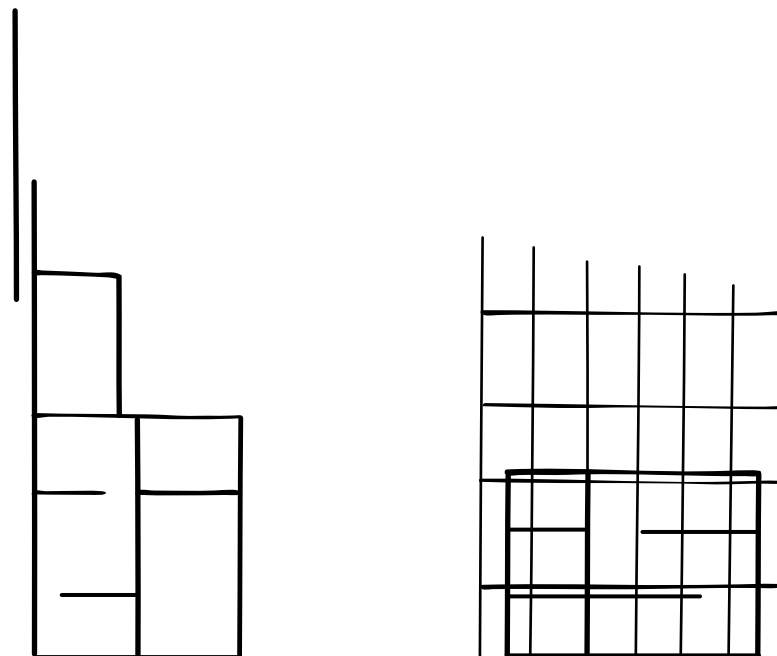
Sono rafforzate da ulteriori linee di diversa lunghezza poste in secondo piano, che si ripetono.



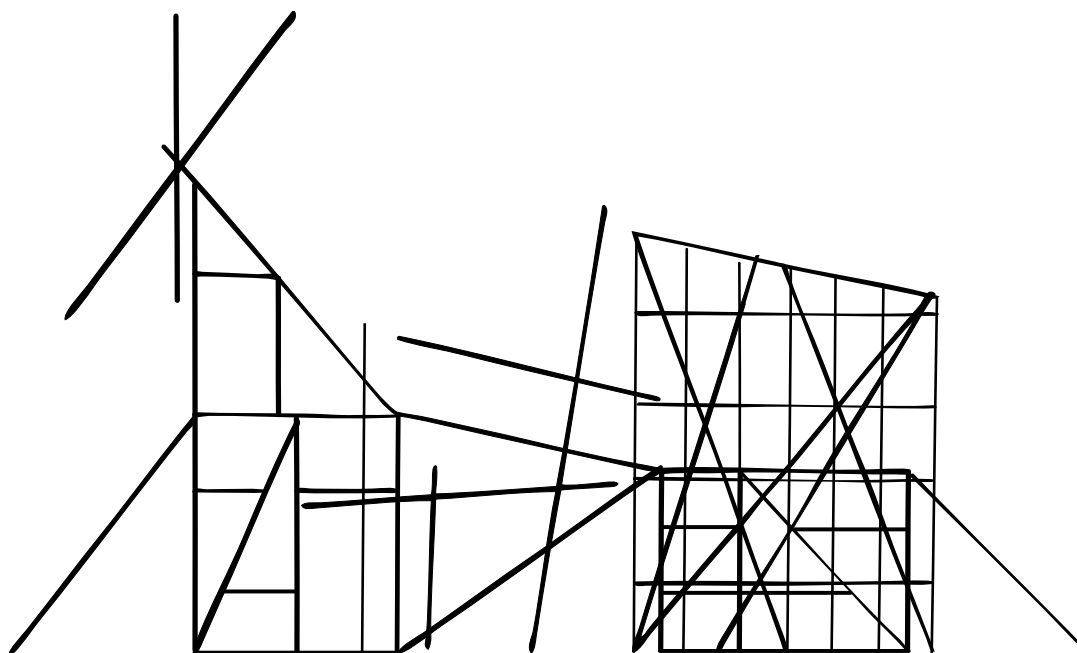
La pausa tra verticali e orizzontali corrisponde ai pieni dei cerchi.



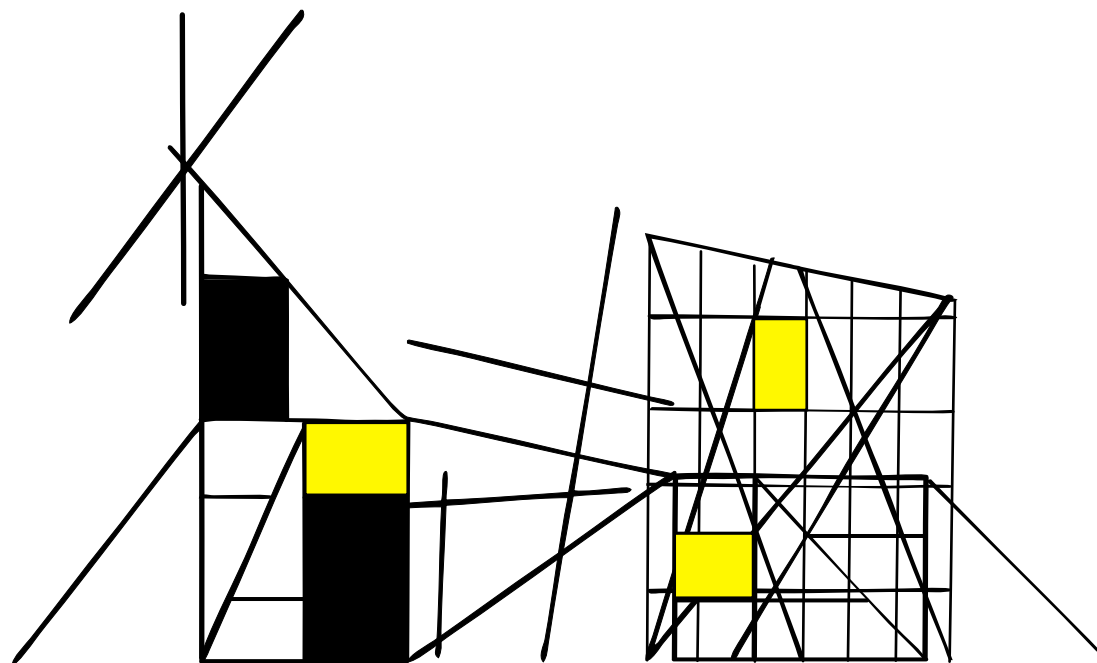
Le orizzontali con le verticali e le diagonali originano due reticoli di diversa altezza in primo piano – le due impalcature – e un grande reticolo in secondo piano: questo è originato dall'intersezione e sovrapposizione di verticali e orizzontali che si ripetono con ritmo regolare, e diagonali rivolte verso il basso e verso l'alto.



Si viene così a costruire una sorta di tessitura su più livelli.

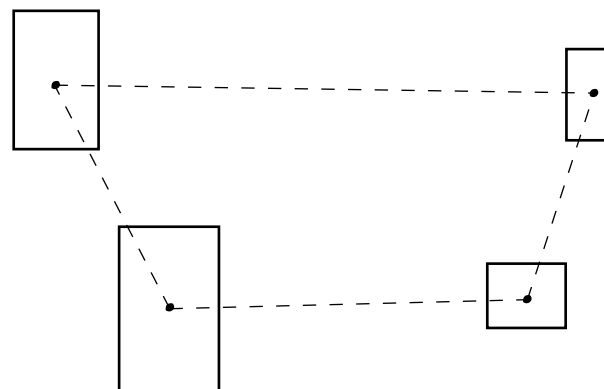


Popova satura questa orditura in alcune parti, delimitando cinque superfici piene: due porte, un tamponamento e due finestre rettangolari.

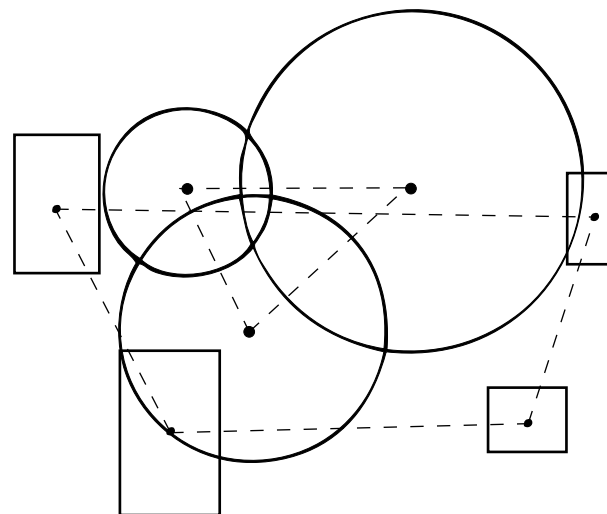


SUPERFICI

Quattro rettangoli pieni, incastrati nell'orbita predisposta da Popova, due porte e due finestre di diversa dimensione individuate da una croce, formano una nuova costellazione quadrilaterale.



Il quadrilatero originato dai centri delle superfici rettangolari si sovrappone all'immaginario triangolo isoscele, ottenuto dall'unione dei tre centri dei cerchi. I tre punti, centri dei cerchi, crescono e diventano superficie: un grande disco nero e due ruote campite di rosso e giallo. La tensione concentrica del punto manifesta così la sua affinità interna con il cerchio. Il cerchio è il risultato di di due forze che agiscono sempre in modo uniforme, non conosce la violenza dell'angolo e tende alla quiete.¹⁰



La legge dell'accostamento e della contrapposizione stabilisce due principi, il parallelismo e il contrasto.¹¹ La composizione di *Le Cocu Magnifique* funziona come una sorta di ingranaggio, in cui il peso del grande disco nero è raccordato dalle direttrici che si spingono nelle diverse direzioni della superficie pittorica, scontrandosi tra loro e contrapponendosi a un'orditura precisa. L'armonicità della composizione si spinge verso il massimo contrasto.

La forma, secondo Kandinskij, è manifestazione significativa di una realtà, è tensione di forze e solo in rapporto al suo sottofondo invisibile può essere compresa. *"Il contenuto di un'opera trova la sua espressione nella composizione, cioè nella somma internamente organizzata delle tensioni necessarie nel caso contemplato. La composizione è la subordinazione interno-funzionale*

*1. dei singoli elementi
2. della struttura (costruzione)
al fine pittorico concreto."*

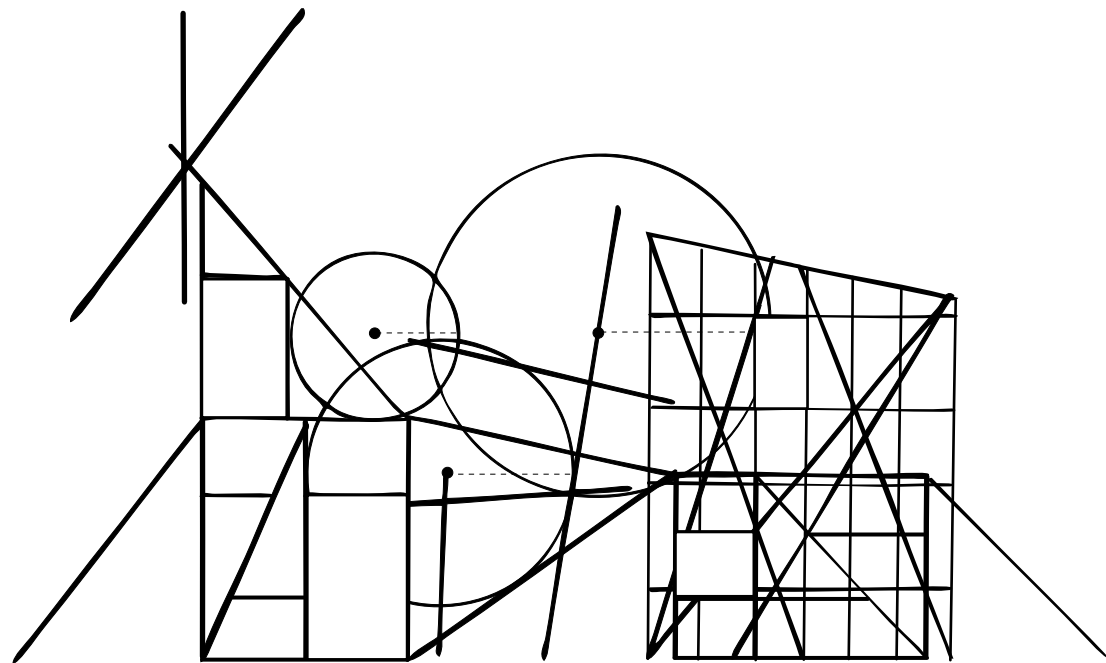
*"La composizione non è altro che una organizzazione esatto-normativa delle forze vive, racchiuse negli elementi sotto forma di tensioni."*¹²

Popova realizza così la sua idea di composizione: *"composition is the regular but tasteful distribution of materials."*

La premessa al programma dell'Inchuk (dicembre 1920), fondato nel maggio 1920 da Kandinskij a Mosca dichiarava: *"The structure of a work arises from its elements and the laws of their organization (construction, composition, and rhythm of the elements."*¹³

Popova supera la bidimensionalità della tela, mirando

a realizzare vere e proprie costruzioni pittoriche, fatte di linee, piani, volumi e colori. L'artista rivela: *"Line as color and as the vestige of the transverse plane participates in, and directs the forces of construction... Energetics = direction of volumes + planes and lines or their vestiges + all colors."*¹⁴



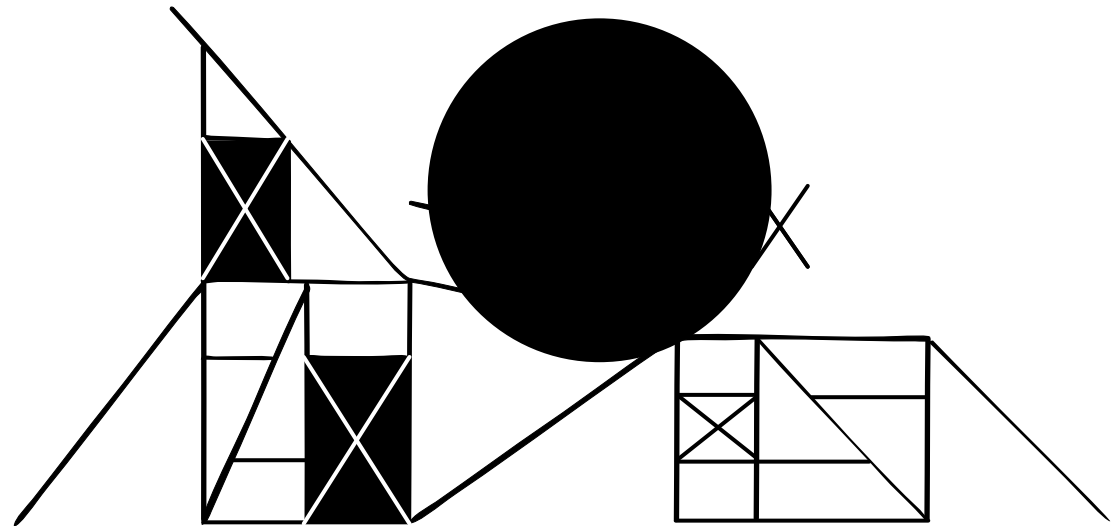
COLORI

Nella composizione dominano tre colori: nero, giallo, rosso.

NERO

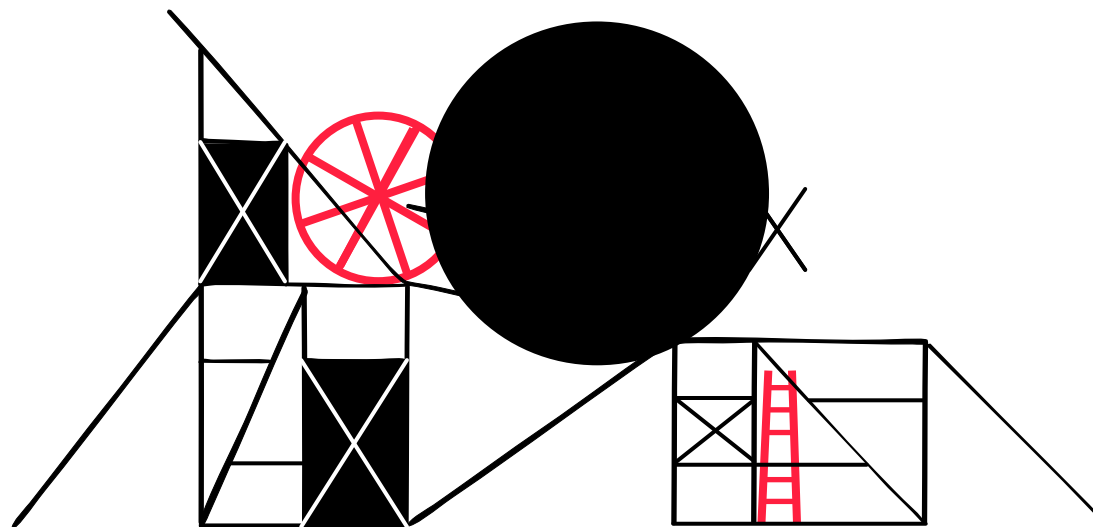
Nella teoria dei colori, il bianco e il nero si oppongono. Il peso del cerchio nero è espressione di una tensione interna e rimanda al *Quadrato Nero* di Malevič, *La Vittoria sul Sole*, ovvero sul passato, la tradizione, la logica e la ragione, la morte. Il quadrato stesso può valere come simbolo di morte. Questa composizione suprema di Malevič non è però il grado zero della pittura, né la sua "morte", si tratta piuttosto di un momento di tensione spirituale estrema verso l'Assoluta Verità.¹⁵

Le scale ripide, le passerelle, i telai e le due porte in primo piano sono colorati di nero.



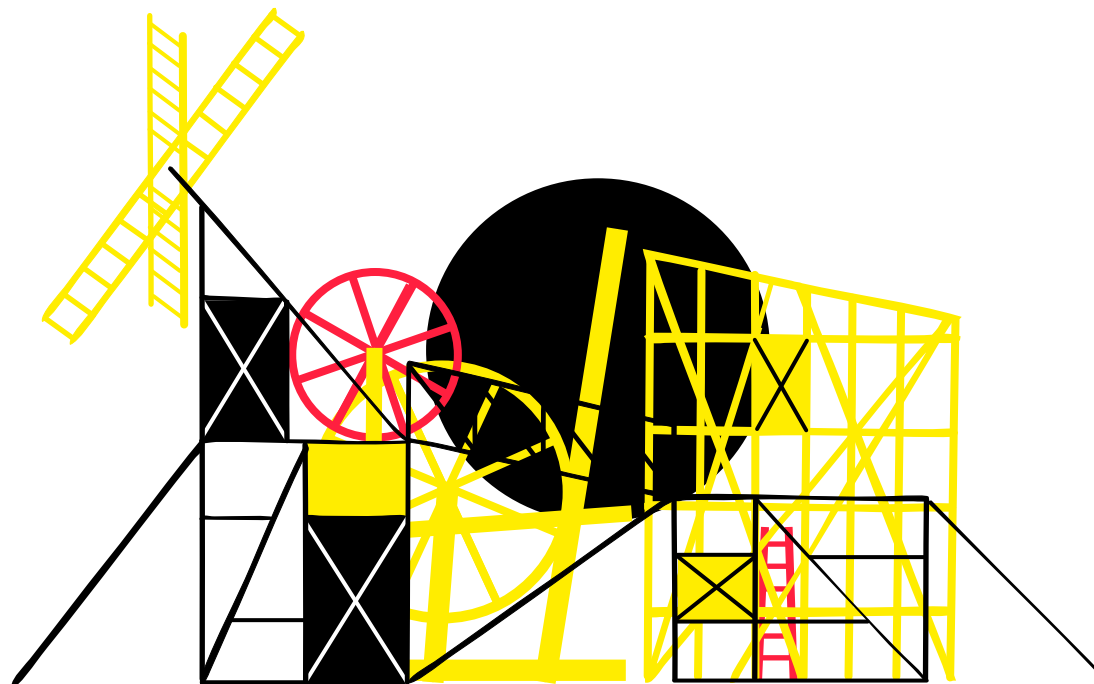
ROSSO

La ruota minore è colorata di rosso, così come la piccola scala a pioli che si intravede nel reticolo. Secondo Kandinskij, il rosso si distingue dal nero e dal bianco per un suo intenso ardore interno, per la tensione che porta con sé e si pone a metà tra il giallo e l'azzurro.¹⁶ Non a caso la ruota rossa è messa in moto durante la scena quando il protagonista Bruno prova una grande passione per la propria donna, Stella.



GIALLO

Il grande meccanismo sullo sfondo, una delle ruote, tre superfici rettangolari incastrate nell'intricato gioco di verticali, orizzontali e diagonali, sono colorati di giallo. La pesantezza del disco centrale e delle due porte nere sulla sinistra è alleggerita dalle due finestre colorate di giallo sulla destra e un tamponamento.



- 1 L. Semerani, *Iconicità e astrazione*, conferenza del 14/05/14.
- 2 V. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968, p. 155.
- 3 L. Semerani, *Iconicità e astrazione*, conferenza del 14/05/14.
- 4 N. Tarabukin, manoscritto non datato e non pubblicato, archivio privato di Mosca, tradotto e citato in C. Lodder, *Constructivism*, in M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Art of the Avant-Garde in Russia: Selection from the George Costakis Collection*, The Solomon Guggenheim Museum, New York 1981, p. 25.
- 5 V. Kandinskij, *Op. cit.*, Adelphi, Milano 1968, p. 28.
- 6 La collezione riunisce le opere avanguardistiche dal 1910 al 1930. Circa 160 lavori di Popova appartengono a questa collezione, in M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Op. cit.*, p. 15.
- 7 A. Rodčenko, lettura per l'Inchuk di Mosca, 1920, *The Line*, in "Arts Magazine", vol. 47, maggio-giugno 1973, pp. 50-52, traduzione e note di A. B. Nakov.
- 8 V. Kandinskij, *Op. cit.*, p. 59.
- 9 Ivi, p. 81.
- 10 Ivi, p. 144.
- 11 Ivi, p. 116.
- 12 Ivi, p. 29, 33, 99.
- 13 S. O. Chan-Magomedov, *The Inkhuk Discussion*, p. 43, tradotto da M. Schwartz, in M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Op. cit.*, p. 25.
- 14 L. Popova, contributo al catalogo *X Gosudarstvennaja vystavka: Bspredmetnoe tvorčestvo i suprematizm (Tenth state exhibition: non-objective creation and Suprematism)*, Mosca, 1919, p. 2, in J. E. Bowl, *From Surface to Space: the Art of Liubov Popova*, 2006, in "The Structurist", n. 15/16, 1975-1976, pp. 80-88. (http://www.usask.ca/structurist/issue15_16.html)
- 15 L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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 of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, p. 20.
- 16 V. Kandinskij, *Op. cit.*, p. 67, 76.

DESCRIZIONE NARRATIVA

La scenografia di *Le Cocu Magnifique* può essere letta per sovrapposizione di piani o livelli.

Ciò che l'artista disegna in un poster a due dimensioni, interrogandosi compositivamente sulla topologia, l'intensità e il colore di punti, linee e superfici, diventa oggetto scenico a tre dimensioni: una griglia virtuale, un telaio spaziale in cui l'artista agisce su diverse altezze e livelli, spostandosi lungo gli assi *x*, *y* e *z* e riflettendo sul rapporto pieni/vuoti. La scenografia è stata così scomposta per sezioni, o livelli, operando una trasposizione dalle due alle tre dimensioni.

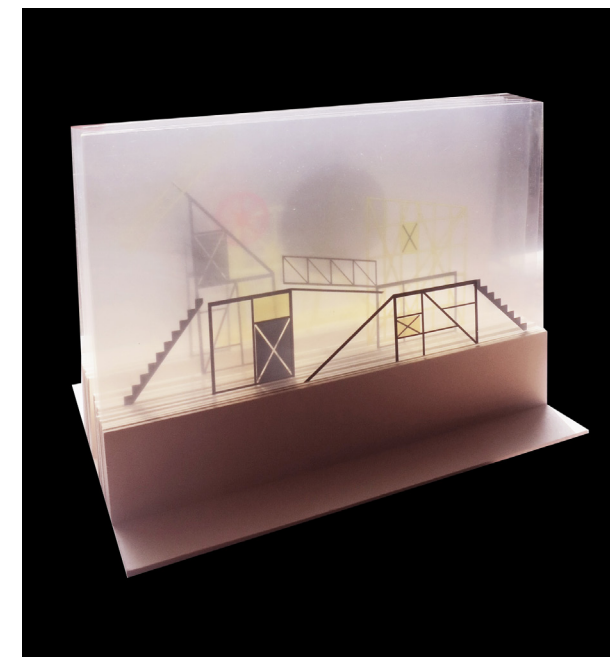
Questa lettura narrativa di uno spazio complesso per stratificazione permette di cogliere non solo quelle che sono le tensioni, le linee forza e le *energie congelate nella forma*¹, ma anche di toccare con mano la "trasparenza letterale e fenomenica" su cui indagano Rowe e Sluzky, caratteristica formale dello spazio architettonico e urbano.²

Si tratta in questo caso di trasparenza letterale, legata agli oggetti in sé, in quanto Popova disegna scheletri spaziali in cui è esibita la nudità della struttura, ma anche di trasparenza fenomenica, poiché l'osservatore ha la simultanea percezione di differenti piani, grazie alla possibilità attraversare lo spazio con lo sguardo, per la permeabilità delle figure.

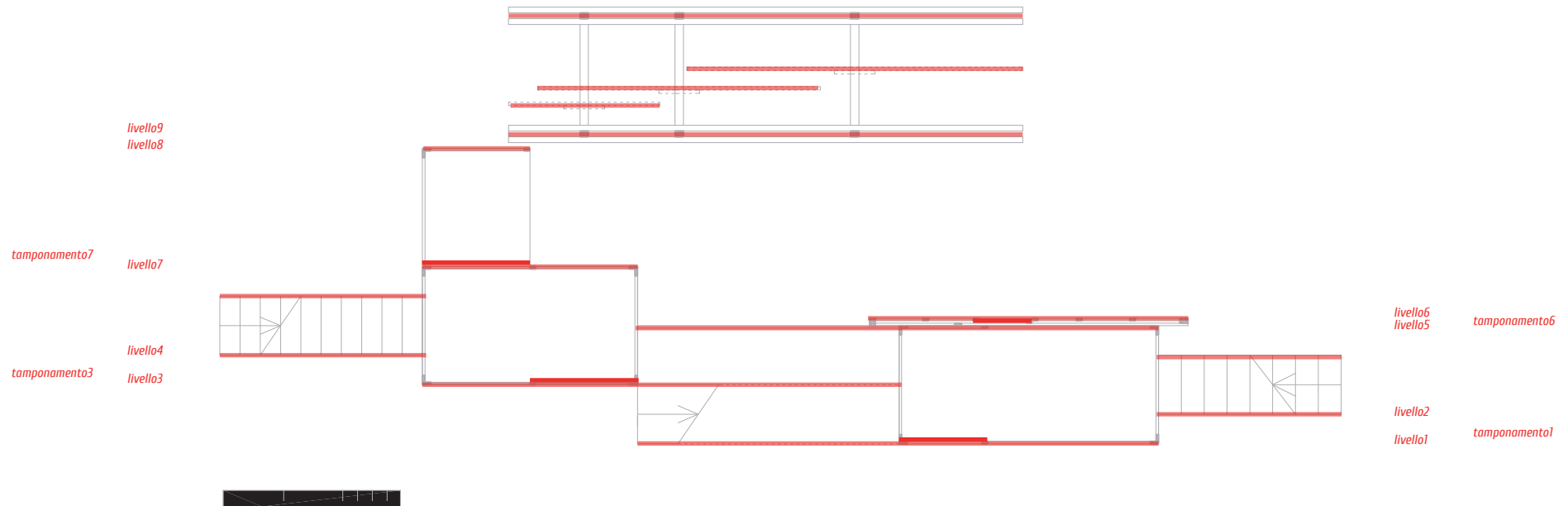
L'apparato scenografico è stato così ricomposto per sezioni, poste su 9 livelli differenti, su cui punti focali, linee verticali, orizzontali, diagonali e superfici acquistano spessore intersecandosi e scontrandosi su piani diversi; una tessitura complessa che l'artista satura attraverso due porte nere, tre tamponamenti gialli e un grande disco nero sullo sfondo, una sorta di ingranaggio che Kovalenko descrive come un orologio: "Essentially it was a spatial formula whose components, as well

as their interactions and correlations, were abstracted and reduced to a minimal level of expression. The functional quality of the construction is said to have resembled a clock whose exterior coverings have fallen away, only the most important components remaining. To then remove or change anything would mean the system's collapse."³

Le Cocu Magnifique,
ricostruzione per livelli trasparenti
mda

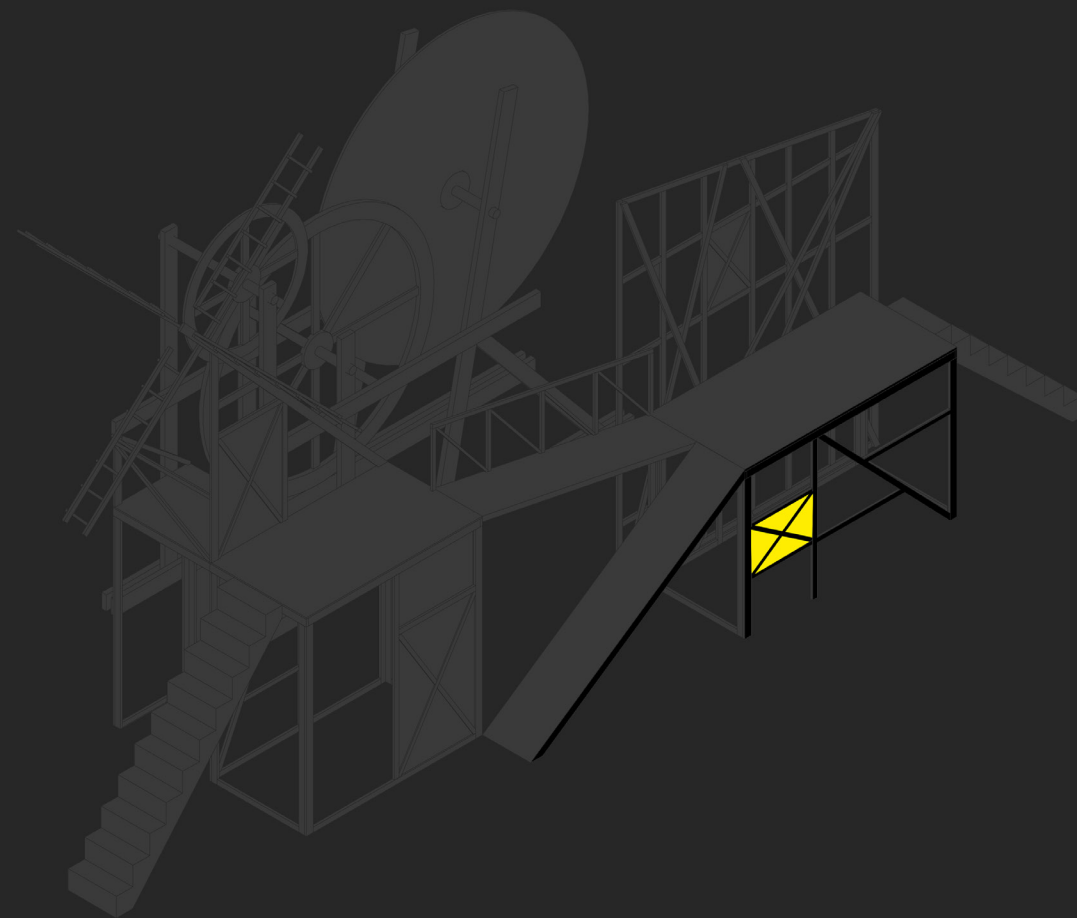
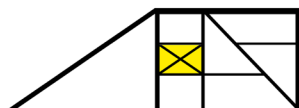


Le Cocu Magnifique,
ricostruzione per livelli
dda



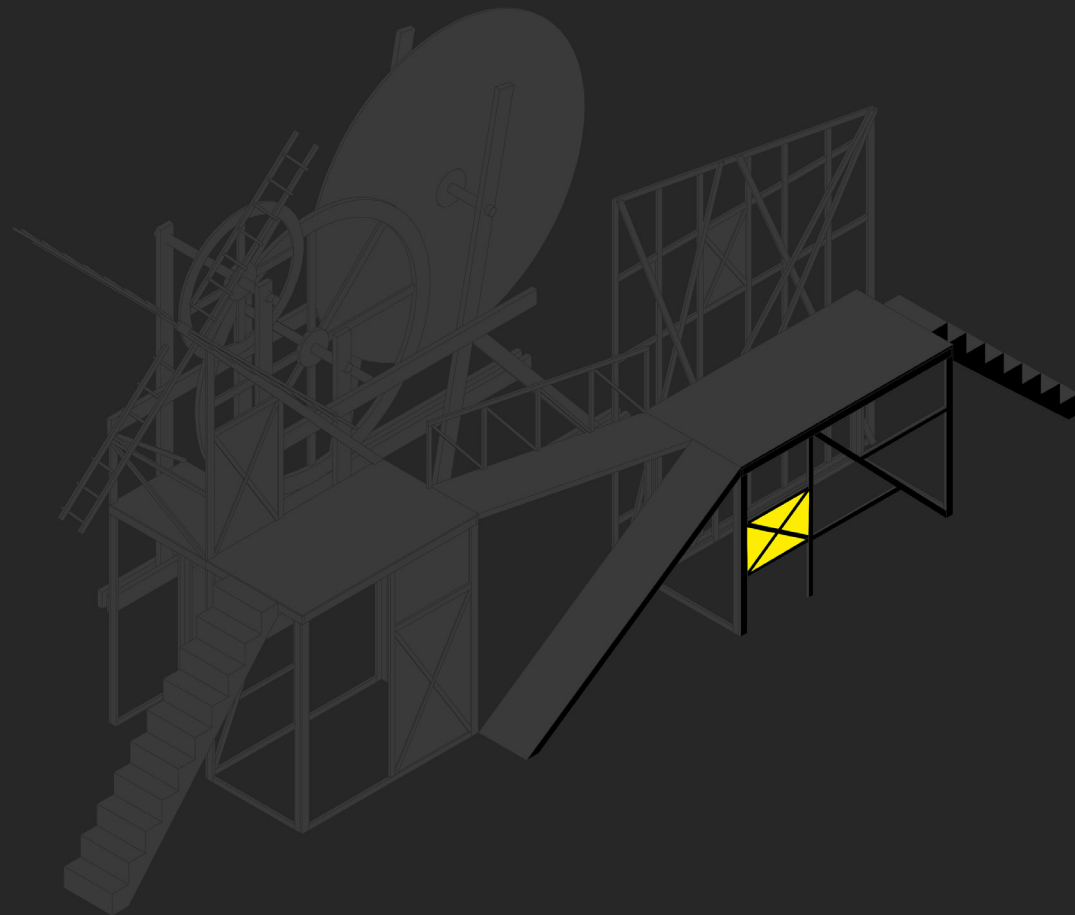
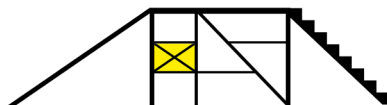
livello1

Sul primo livello è posta la faccia anteriore del *telaio n.1* di destra, alto 4 aršin, a cui si aggancia la *passerella centrale*: un elemento di stazionamento e un elemento di passaggio, con diverse profondità. Il telaio ha infatti una profondità di 2 aršin, mentre la passerella solo 1 aršin. L'orditura nera in primo piano è saturata da una superficie rettangolare gialla su cui è impressa una croce nera, una finestra che si apre in diagonale.



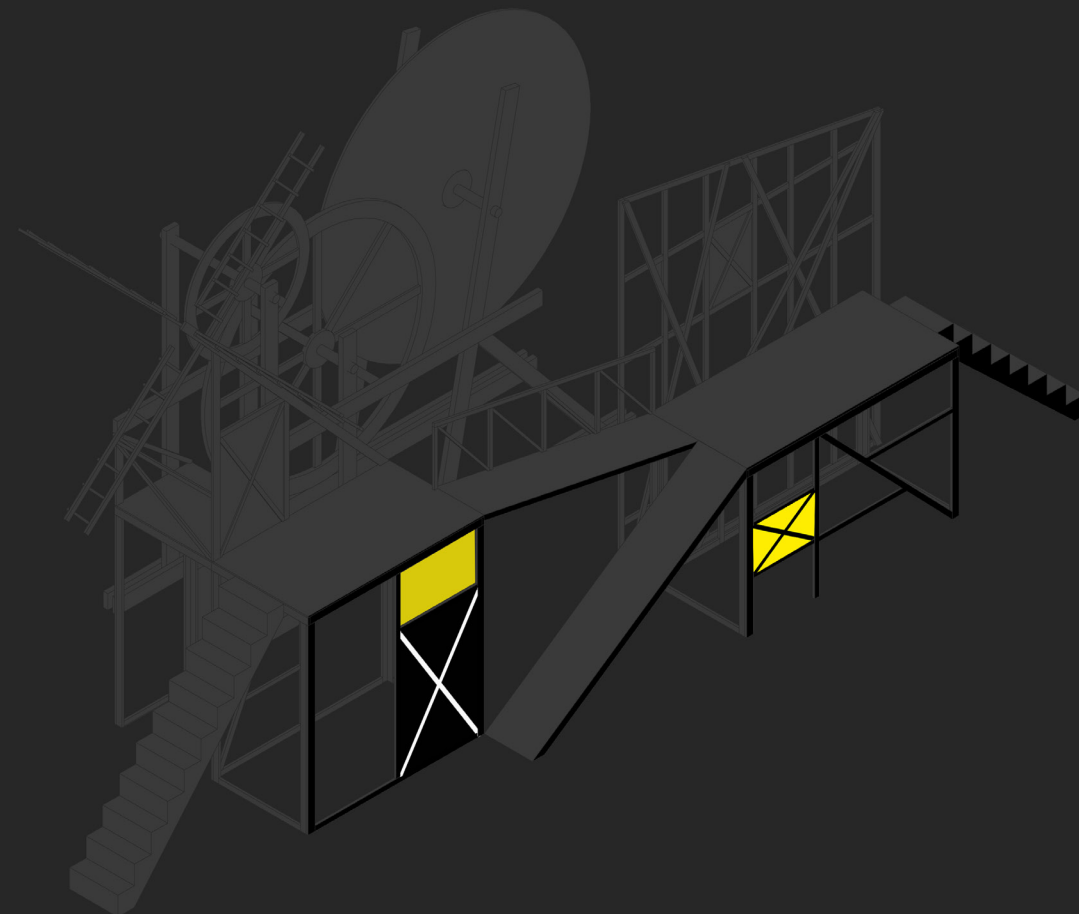
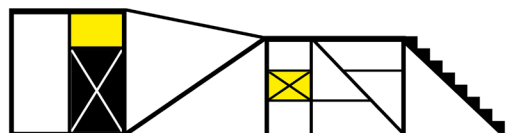
livello2

Il secondo livello si pone ad una distanza di 0,5 aršin dal primo livello. Su questo si colloca un secondo elemento di passaggio, la *scala n.1* di destra, colorata di nero e profonda 1 arshin, che vertiginosamente sale verso il *telaio n.1*.



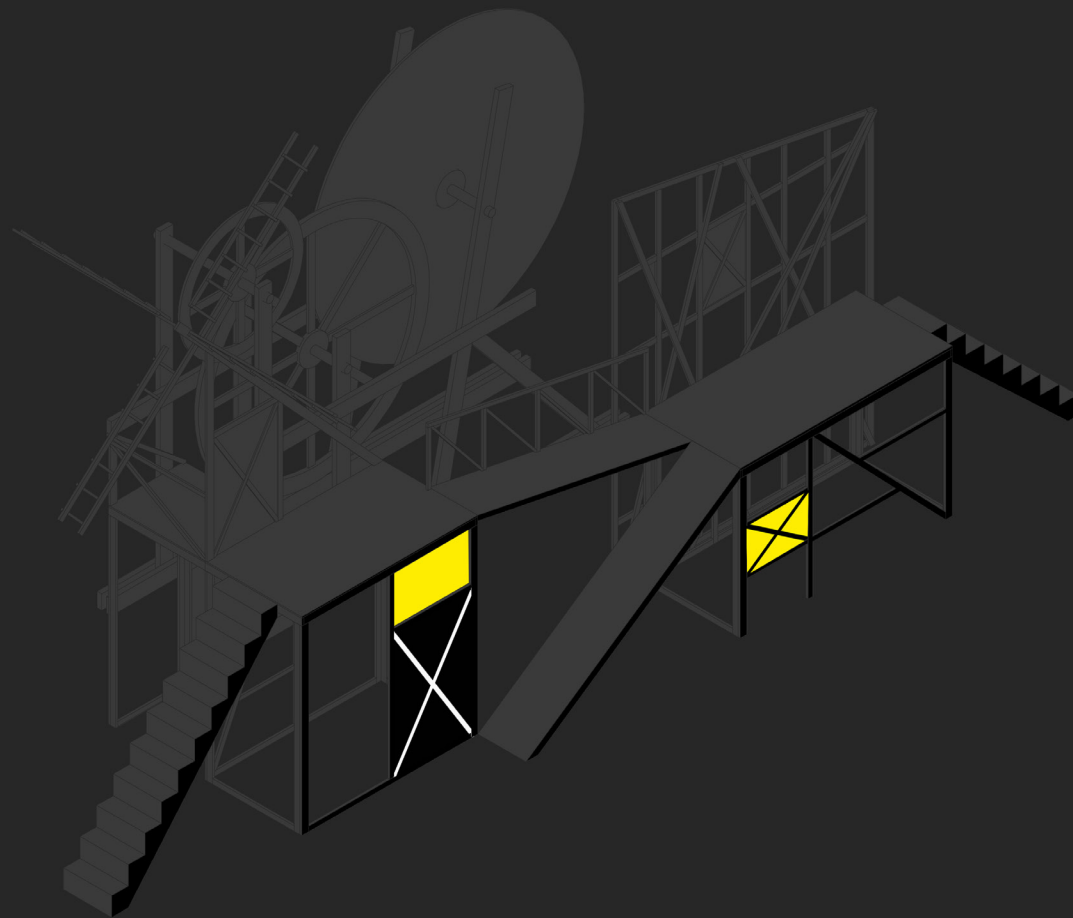
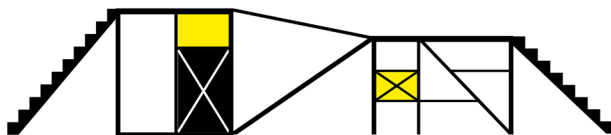
livello3

Sul terzo livello si collocano due elementi: il *telaio n.2*, (alto 4,5 aršin, profondo 2 aršin) e il *ponte* (profondo 1 aršin) che permette il passaggio tra le due impalcature, un elemento statico e uno dinamico. Il terzo livello è posto ad una distanza di 1 aršin dal primo livello. L'intelaiatura nera dell'impalcatura è tamponata da una superficie nera, su cui è impressa una croce bianca e da una superficie gialla.



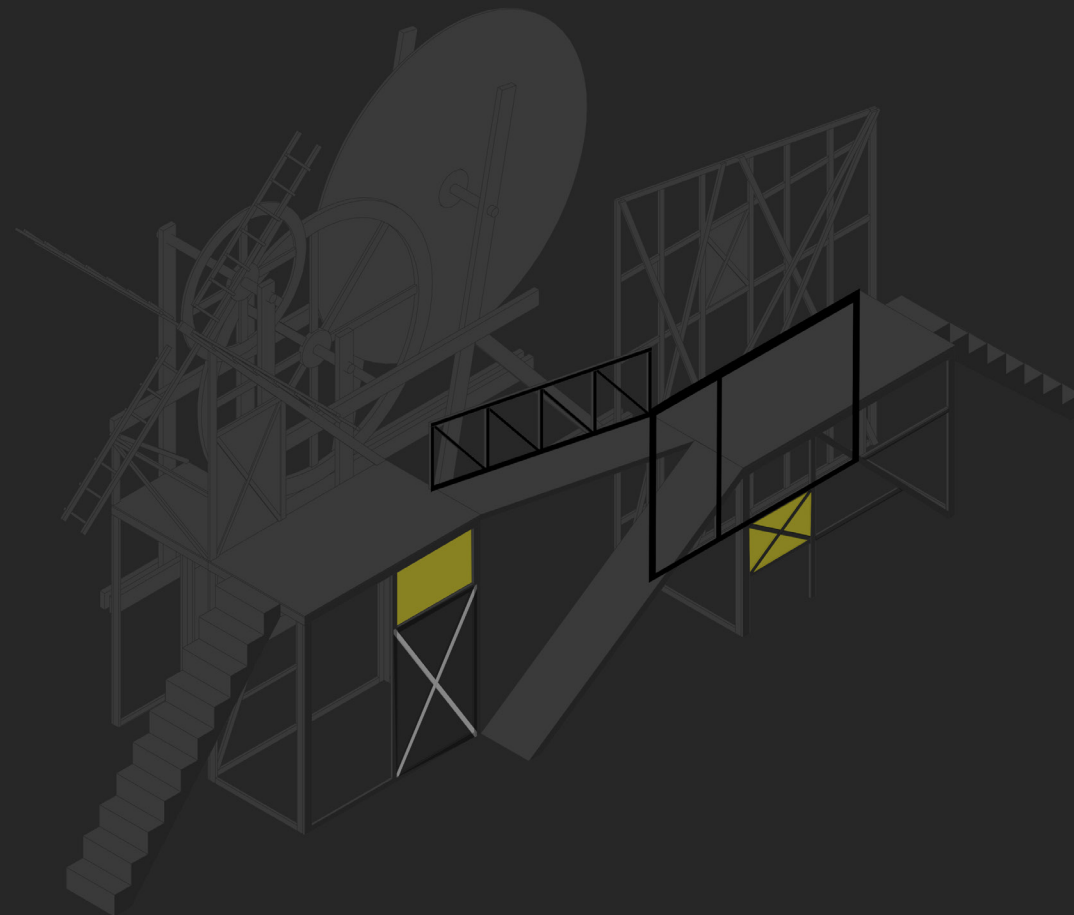
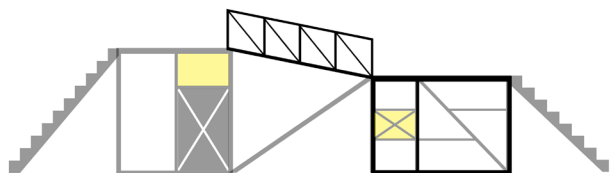
livello4

Ad una distanza di 1,5 aršin si colloca il quarto livello, su cui giace la *scala n.2* (colorata di nero e profonda 1 aršin) che permette di salire al *telaio n.2* di sinistra.



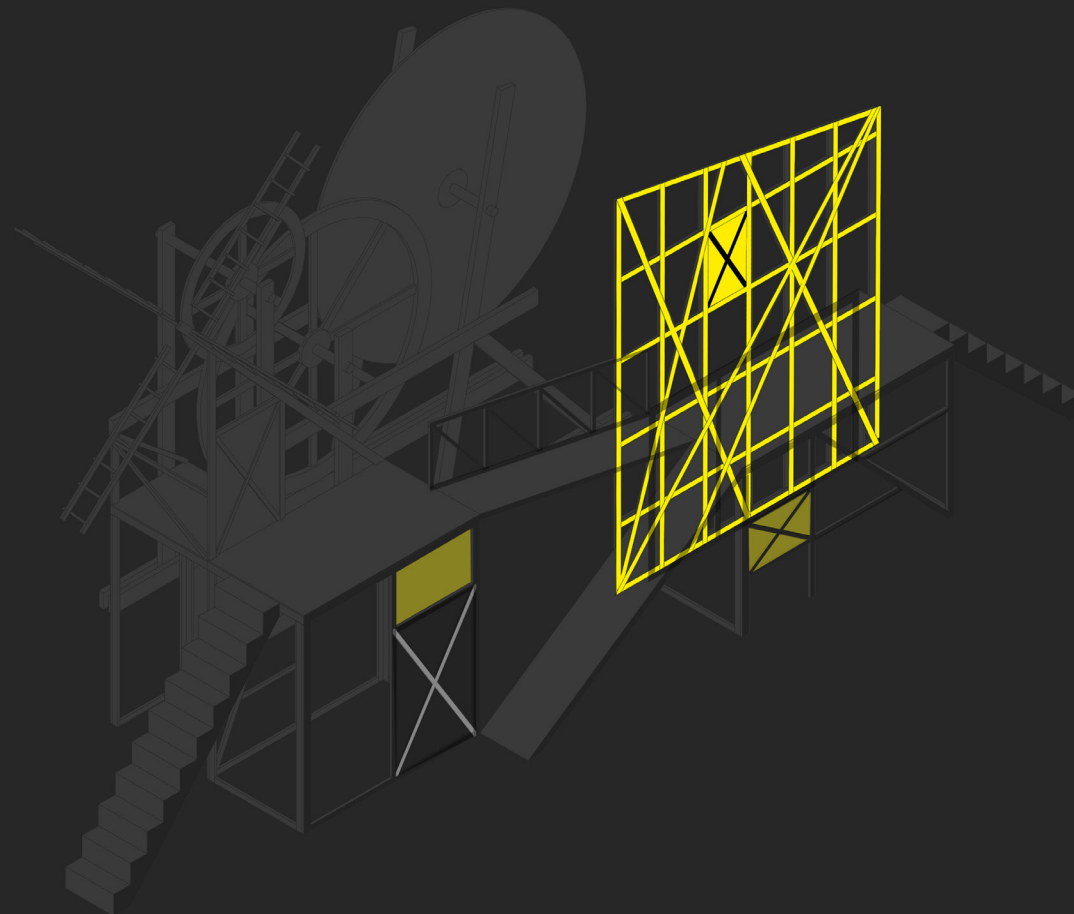
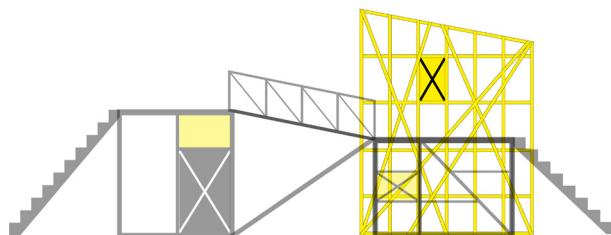
livello5

Ad una distanza di 2 aršin dal primo livello, si dispongono sul quinto livello la faccia posteriore del *telaio n.1* e il parapetto del *ponte centrale*, che congiunge le due impalcature.



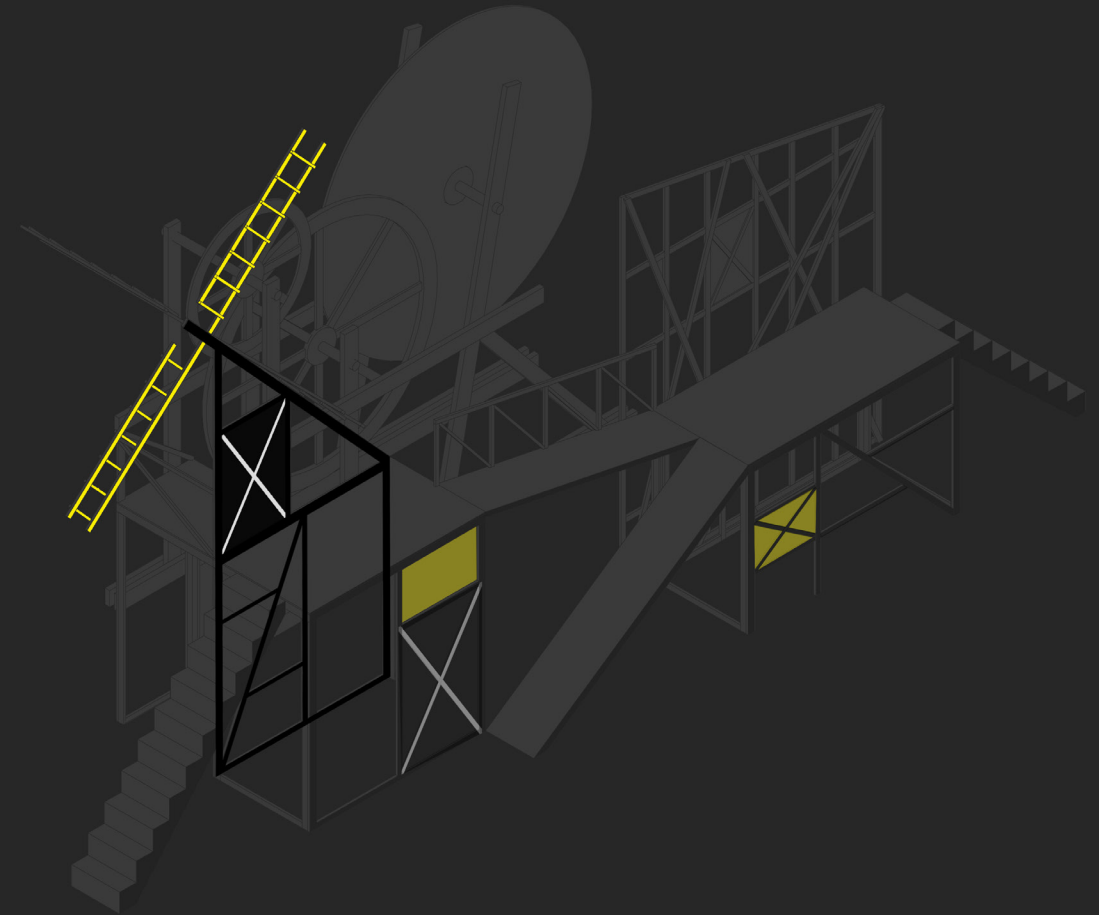
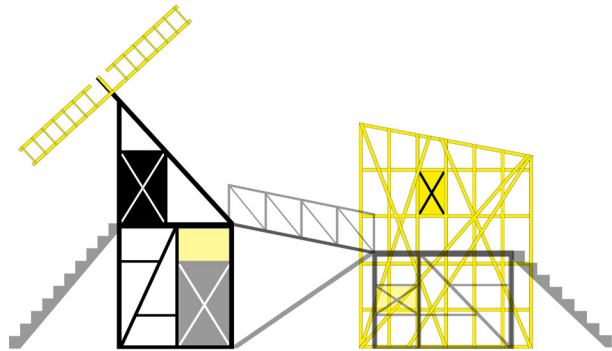
livello6

Appoggiato su questo piano, sul sesto livello, si trova il triplice *filtro*, un'orditura complessa colorata di giallo, alta circa 7 aršin e costruita attraverso la sovrapposizione di 3 piani di tavole lignee, spesse 9 cm: su un primo sottolivello giace una coppia di diagonali che si congiungono sullo spigolo in alto a destra e una diagonale che punta lo spigolo in alto a sinistra; sul secondo sottolivello si pone una seconda coppia di diagonali dirette verso il centro; sul terzo sottolivello è collocata la tessitura di fondo, composta di verticali e orizzontali, poste ritmicamente ad intervalli di 0,5 aršin e 1 aršin. L'artista va a saturare questo telaio tamponando uno dei pochi rettangoli non attraversati da diagonali, sulla cui superficie gialla è disegnata una croce nera. Questo elemento di filtro sta tra i due telai e il grande marchingegno sullo sfondo e costituisce il limite spaziale della galleria, percorsa dagli attori in entrata e uscita dalla scena.



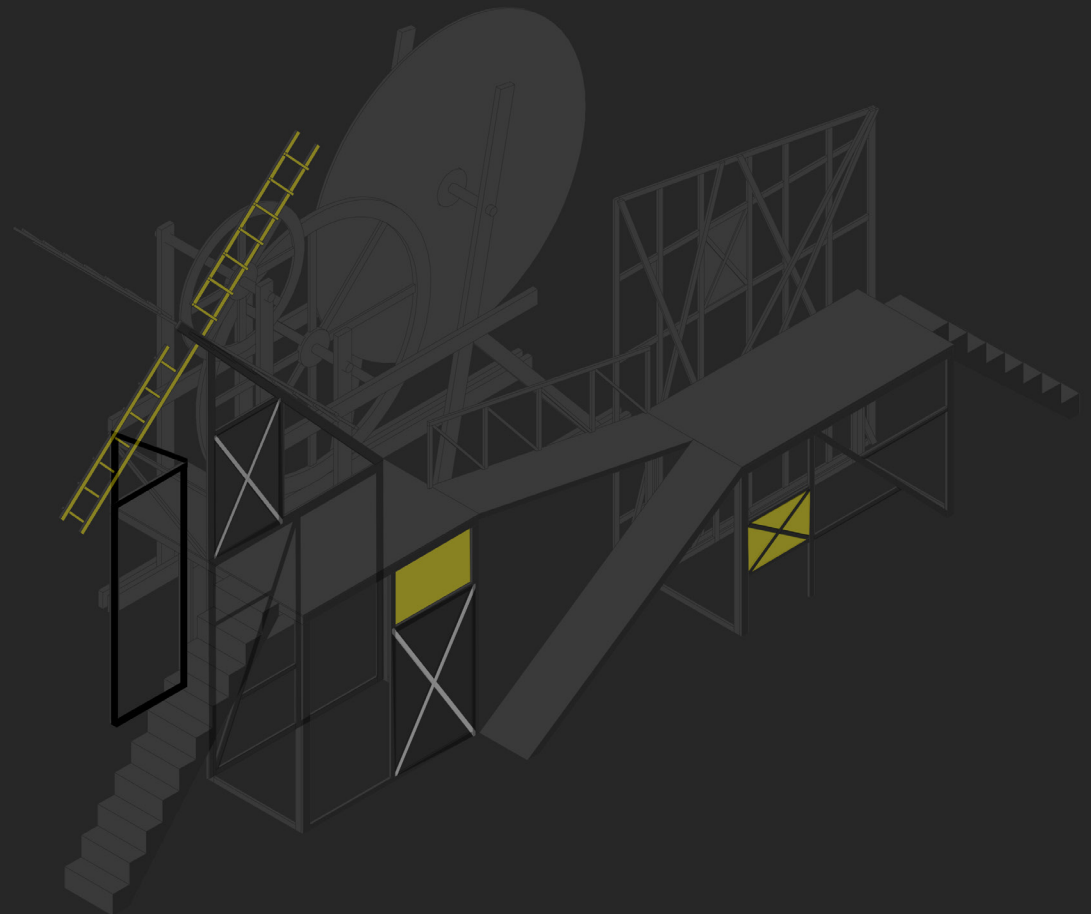
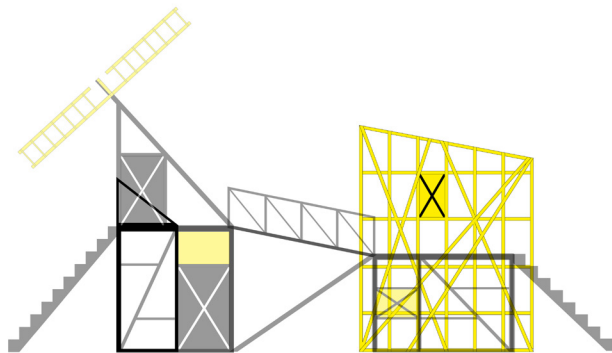
livello7

Sul settimo livello, ad una distanza di 2 aršin dal livello 4 e 3 aršin dal livello 1, è collocata la faccia posteriore del *telaio n. 2*, che si dota di una sovrastruttura triangolare, con una grande elica gialla e una porta nera, individuata da una croce bianca. L'*elica*, che rimanda alle pale di mulino a vento, in cui è ambientata la *pochade*, "è un elemento che apre lo spazio in quattro spicchi" (L. Semerani) e allude al movimento, stabilendo una tensione tra la galleria delle impalcature e l'ingranaggio di fondo.



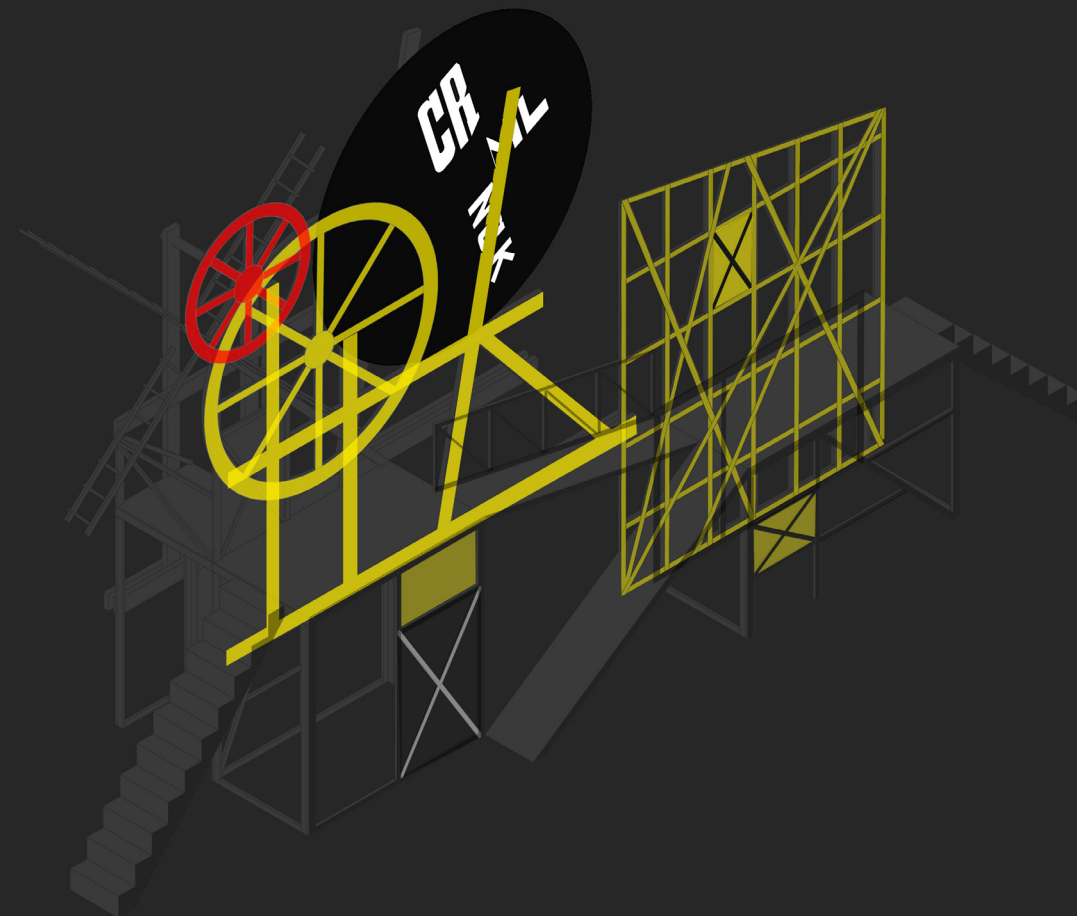
livello8

Sul livello otto si colloca un *telaio* ancorato all'impalcatura n.2, che individua uno spazio di servizio.

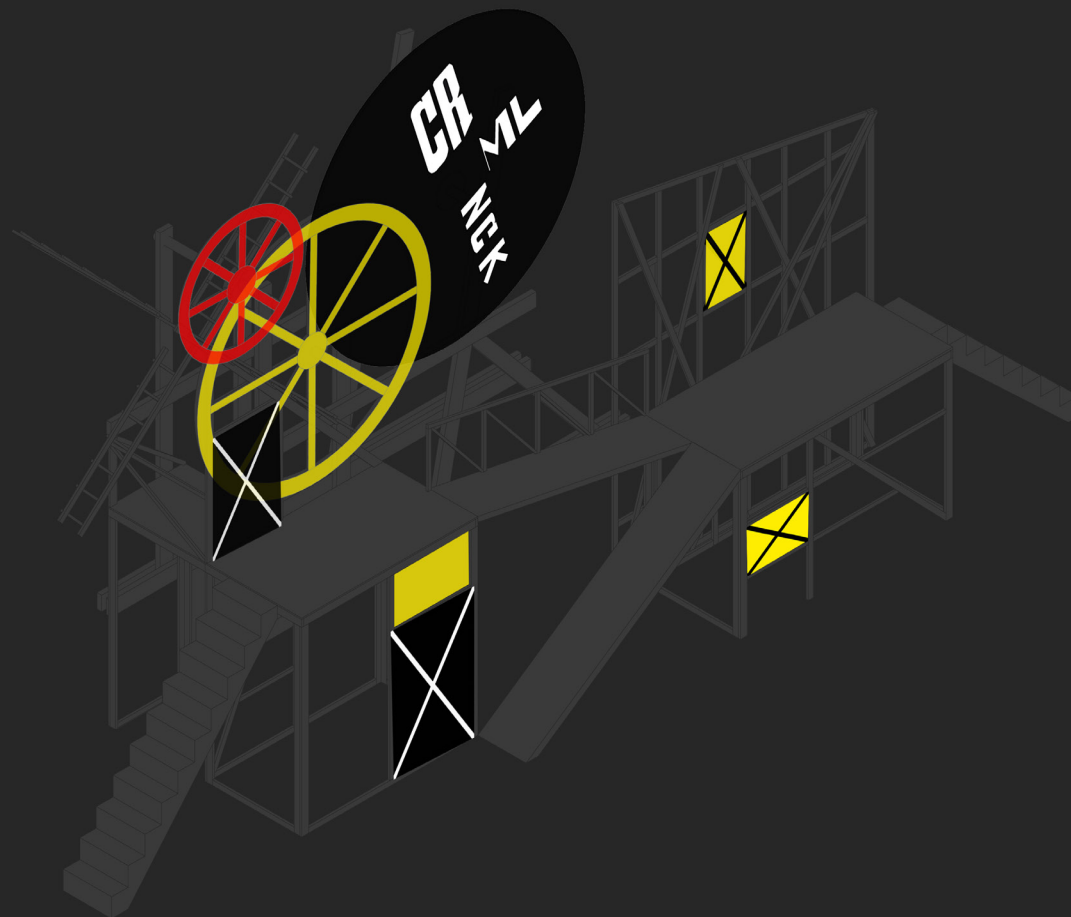
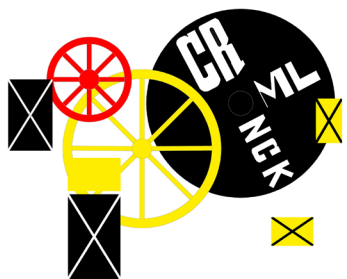


livello9

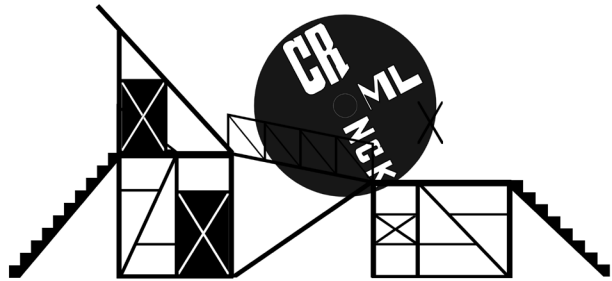
Appena dietro al livello otto, sul livello nono, è posizionato il telaio dell'*ingranaggio* che aggancia le due ruote e il grande disco nero. Il telaio è formato una duplice struttura ripetuta a distanza 2 aršin, composta di due tavole verticali e una inclinata, controventata da una diagonale, che sostiene i pioli su cui girano le due ruote e il disco, collocati a distanze ed altezze diverse. La ruota rossa precede la ruota gialla, che precede a sua volta il grande disco nero, posto sull'ultimo livello della composizione, con rimandi al suprematista *Quadrato Nero* di Malevič.



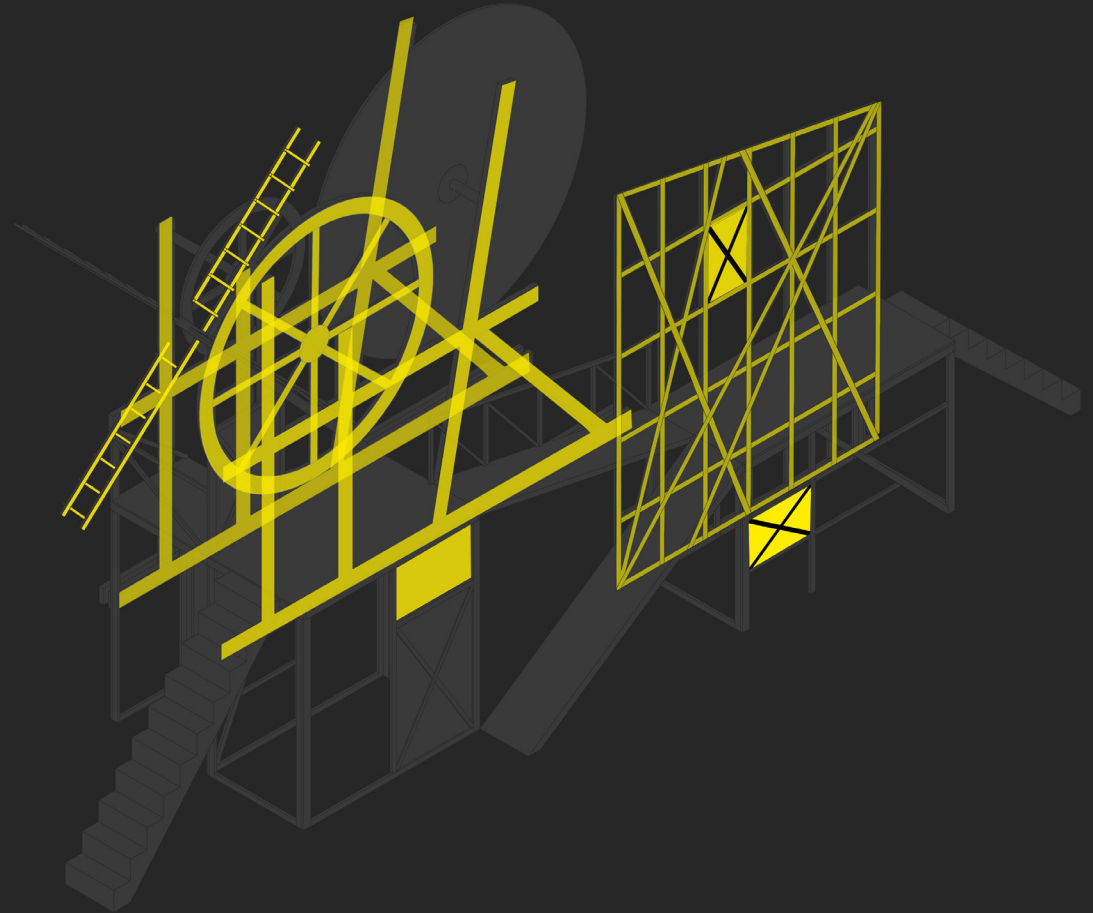
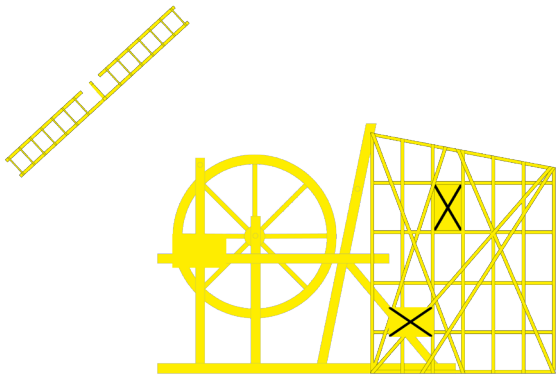
superfici nere-rosse-gialle



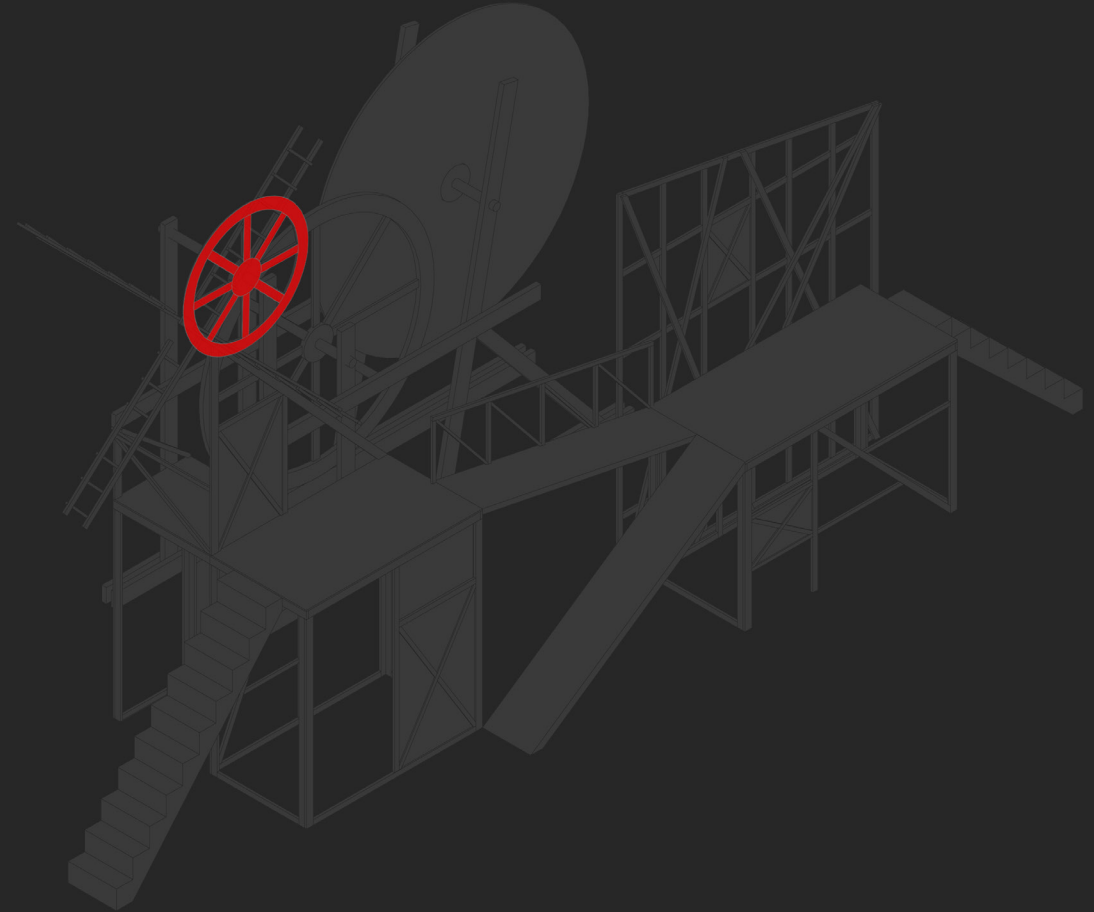
nero



giallo



rosso



Attraverso questa lettura narrativa per piani, si indaga sulla trasparenza, la permeabilità, la topologia degli elementi e le loro relazioni dimensionali e spaziali. Secondo Moholy Nagy *"The transparent qualities of superimpositions often suggest transparent of context as well, revealing unnoticed structural qualities in the object."*⁴ La trasparenza è così non solo una qualità intrinseca degli oggetti disegnati da Popova, ma è anche una qualità di organizzazione dello spazio, per questo *Le Cocu Magnifique* è un esempio in cui si può parlare di "trasparenza letterale e fenomenica" insieme. La trasparenza letterale è diventata un fatto fisico e materiale nella costruzione dell'apparato scenografico.

Questa stratificazione spaziale ha riscontri in operazioni architettoniche di sovrapposizione di *layers* e di interpenetrazione di spazi, in cui si mira a una visione simultanea di più piani. Si propone una nuova visione dello spazio, dinamico, liquefatto, sostanza organica malleabile.

dicotomia e ambiguità: dinamismo e staticità

Kovalenko descrive l'apparato scenografico come un orologio in cui rimangono solo le componenti fondamentali, un ingranaggio perfettamente funzionante, ma ridotto all'osso e mostrato nella sua efficienza, per cui qualsiasi alterazione o privazione comporterebbe un malfunzionamento della macchina. La dinamicità espressa delle tensioni diagonali, verticali e orizzontali, il movimento alluso da ruote, dischi ed eliche, le salite e le discese, le scale ardite, l'apertura e la chiusura di porte e finestre, sembrano entrare in conflitto con la perfetta organizzazione ed economia di questo mar-

chingegno che, nell'impossibilità di essere modificato ulteriormente, suggerisce un'antitetica sensazione di staticità.

Popova costruisce una scenografia utilizzando lo spazio nella sua totalità come una componente plastica, creando un artificio scenico che permetta agli attori libertà di movimento in ogni direzione. Ma l'attenzione per il movimento del corpo di Meyerchol'd sfocia nella *biomeccanica* e rende anche l'attore una macchina dinamica, sulla base di esercizi ginnici opportunamente calibrati. Ritorna la dicotomia dinamismo-staticità, perché si tratta di dinamismo efficiente ma controllato.

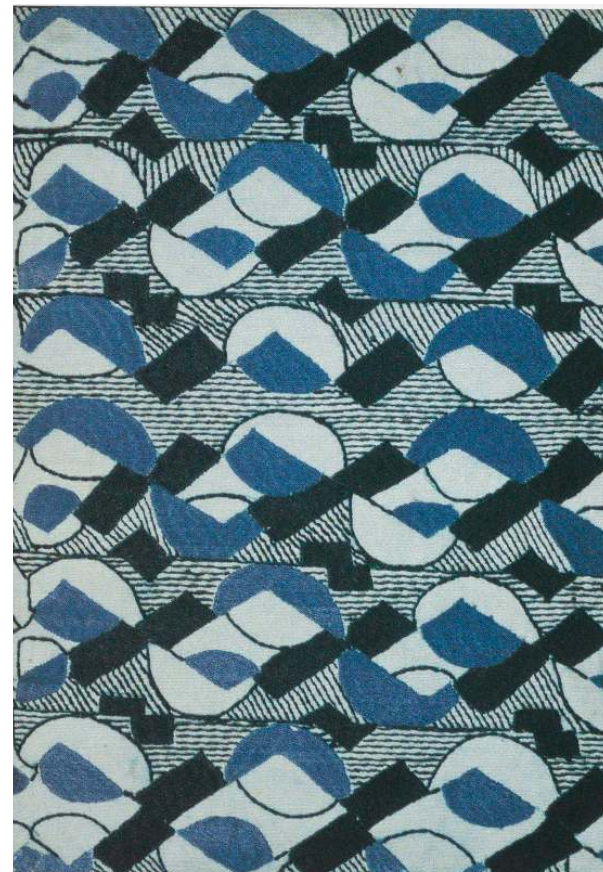
Le Cocu Magnifique è terreno fertile per la costruzione di un nuovo mondo costruttivista in cui tutto si può fare, la contraddittoria fabbrica di un sogno, la manifestazione di un'ambiguità tra mezzi e intenzioni, un andare e venire, un movimento controllato, dinamismo e staticità.

1 L. Semerani, *Iconicità e astrazione*, conferenza del 14/05/14.

2 C. Rowe e R. Sluzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, in *"Perspecta"*, vol. 8, 1963, pp. 45-54.

3 G. Kovalenko, *The Constructivist Stage*, in N. Van Norman Baer, *Theatre in revolution: Russian avant-garde stage design, 1913-1935*, Thames and Hudson, London; The Fine arts museums of San Francisco, San Francisco 1991, p. 145.

4 L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago 1947, p. 210.



L. Popova
stratificazione di tessuti
copertina di libro ricamato, 1923-24
(Collezione Costakis)

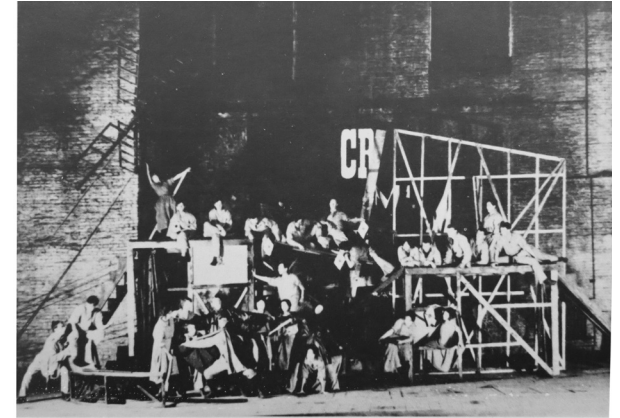
LA DECOSTRUZIONE DEL CORPO NELLA BIOMECCANICA

La composizione della scena investe anche il corpo. Tutto il corpo dell'attore è una composizione a sé, che si muove nel marchingegno scenico progettato da Popova. Mejerchol'd introduce a tal proposito 20 esercizi di *biomeccanica* che sperimenta per la prima volta proprio in occasione di *Le Cocu Magnifique*, presentato nell'aprile 1922. Si tratta di un sistema di formazione degli attori, per rafforzarne il fisico e l'autoconoscenza, un metodo fondato sull'organizzazione scientifica del lavoro del corpo.

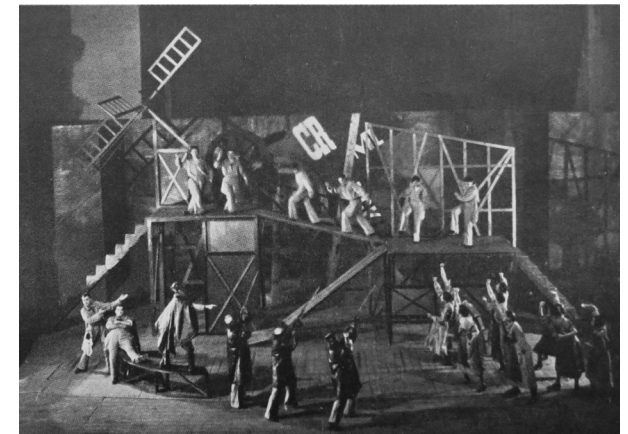
Fondatore dell' *Ottobre teatrale*, il regista riorganizza tutti i teatri accademici tra cui il Teatro dell'Arte, il Kamernyj, il Malyj, di Mosca e l'Aleksandrinskij di San Pietroburgo. Mejerchol'd crea una complessa rete di teatri detto *RSFSR*, di cui solo il *RSFSR N. 1* di Mosca avrà fortuna. Il governo infatti si oppone ai suoi piani.

*"Era appunto questo entusiasmo a infondere nei loro spettacoli, ubriachi di suoni e di luci, lo spirito del grande uragano d'Ottobre [...] il turbinio di nuove forme, che si scatenavano sui palcoscenici, equivaleva al ritmo proceloso della rivoluzione" [...] ¹ Mejerchol'd propone un nuovo teatro all'aperto, sulle piazze, a contatto con il popolo: libera la vecchia scatola teatrale dalle quinte, dai fondali, dal sipario, dalla ribalta, dai drappi, dagli attrezzi di cartapesta, da tutti gli arredi e le frange ornamentali. Sul palcoscenico nudo porta alla luce i segreti tecnici del teatro, 'come le corde di un pianoforte scoperchiato.' "*²

Nel 1921 Mejerchol'd diventa direttore del Teatro Statale di Mosca, dove sviluppa la *biomeccanica*. Gli esercizi, da soli o di gruppo, spesso derivano dal circo, dalla Commedia dell'arte, da teatro elisabettiano e si oppongono ai metodi di Tairov e Stanislavskij e alla scuola



Atto III, performance del 1922
(Museo Teatrale A. A. Bachrušin,
Mosca)



Atto III, performance del 1928
(Museo Teatrale A. A. Bachrušin,
Mosca)

del Teatro d'Arte di Mosca. Mejerchol'd si avvale anche degli espedienti del cinema e della box.³

Il direttore teatrale spiega a tal proposito:

"If we observe a skilled worker in action, we notice the following in his movements:

1- an absence of superfluos, unproductive movements;

2- rhythms

3- the correct positioning of the body's center of gravity

4- stability.

*Movements based on these principles are distinguished by their dance-like quality; a skilled worker at work invariably reminds one of a dancer; thus work borders on art."*⁴

*"The art of the actor consists in organizing his material; that is, in his capacity to utilize correctly his body's means of expression. The actor embodies in himself both the organizer and that which is organized (i.e., the artist and his material)."*⁵

"L'attore organizza senza posa il proprio materiale.

Occorre osservare una severa economia di movimenti.

L'attore non deve in nessun caso dar sfogo a tutta la scorta di materiale di cui dispone. Tutto il corpo prende parte al movimento del più piccolo organo.

Il gesto è il risultato del lavoro di tutto il corpo.

Ogni azione dell'attore ha la sua bellezza esteriore.

[...] La capacità creativa e compositiva riscalda la tecnica, la ravviva.

*La pulsazione delle emozioni è il risultato di una disposizione plastica nello spazio."*⁶

Le Cocu Magnifique è il set ideale per mettere in mostra l'agilità *biomeccanica*. Il nuovo metodo di recitazione proposto da Mejerchol'd, che Ęjzenštejn chiama *movimento espressivo*, definisce un campo spaziale d'azione

cinetico cadenzato da tempi ritmici, generato da costellazioni di corpi che si muovono e si flettono in concerto tra loro. La performance teatrale consiste così in movimenti coreografici, che si esercitano in insiemi di corpi interconnessi, originando un campo dinamico di forze e ritmi.

*"A pattern of movement on the stage [...] deft mastery of line, grouping and costume colour [...not] movement in the literal sense, but by the disposition of lines and colours and by the ease and cunning with which these lines and colours are made to cross and vibrate."*⁷

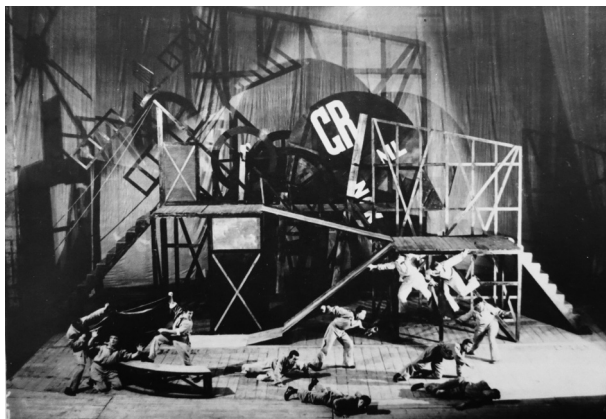
La *biomeccanica* è quindi un principio congiunto di osservazione visuale e cinetica. Il nuovo metodo proposto evita ogni illusorietà teatrale, enfatizzando le forze e il ritmo dei corpi in movimento: la forza e il ritmo diventano la misura delle cose. Questa concezione spaziale si basa sull'economia della forza, dell'azione e della sensibilità cinetica: vengono calibrate le relazioni tra oggetti della scena (che hanno più o meno peso nella composizione, che convogliano lo sguardo verso specifiche direzioni) e le relazioni tra oggetti e osservatore. La costruzione dello spazio dipende dalla generazione di campi d'azione e/o dagli esercizi corporei che muovono lo spazio dato: riguardano i pesi, i bilanciamenti, le tensioni e la messa in mostra delle forze tra corpi e oggetti presenti in scena.⁸

Per queste ragioni la scenografia di *Le Cocu Magnifique*, senza gli attori che la percorrono in ogni sua parte, appare come una macchina nuda, un meccanismo di un orologio senza lancette.

Nelle performance di Mejerchol'd ci sono spesso numerosi attori, che determinano il significato dell'azione scenica. Questi attori generano una mappa complessiva, un nuovo *layer* d'azione che si sovrappone alla sce-



Atto III, la danza della *čecëtka*, performance del 1928 (Museo Teatrale A. A. Bachrušin, Mosca)



Atto III, Bruno ed Estrugo ricoprono il bovaro sulla sinistra, performance del 1928 (Museo Teatrale A. A. Bachrušin, Mosca)

nografia. Mejerchol'd enfatizza la tridimensionalità dei corpi degli attori durante l'azione. Il regista costruisce vere e proprie mappe fluttuanti di movimenti e gesti. Da un punto di vista spaziale, queste mappe mettono in primo piano le configurazioni di collocazione e azione degli attori e le relazioni che si vengono a costruire. Mejerchol'd concepisce la massa dei corpi come vera e propria sostanza spaziale. A differenza della Scuola di Belle Arti, che interpreta lo spazio come un volume dentro un involucro chiuso, e dalla concezione spaziale dell'architettura moderna di spazio inteso come insieme di relazioni tra oggetti liberamente collocati, il regista introduce una nuova concezione cinetica spaziale, evocata da un reticolo tridimensionale di relazioni, tessuto dalle incessanti e copiose azioni dei corpi sulla scena. Una moltitudine di azioni ed eventi che determina uno spazio qualitativamente definito. Le azioni cinetiche generano una sorta di *texture* di relazioni spaziali. Da un punto di vista di composizione spaziale, tutto ciò si traduce in questioni di ritmo e di flussi, evocati dai corpi in movimento.⁹

Lo stesso Irving ricorda l'importanza del *movimento* sostenendo che "il padre del drammaturgo è il danzatore [...]". Il primo drammaturgo sapeva che quando compariva con i suoi compagni di fronte al pubblico, esso desiderava vedere più che udire. Sapeva che la vista è il più veloce e acuto fra tutti i sensi dell'uomo. La prima cosa di cui aveva percezione quando compariva di fronte al pubblico erano le centinaia di occhi bramosi e avidi. E gli spettatori seduti tanto lontano da non potere udire tutte le sue parole, sembravano più vicini per l'intensità e l'ardore con cui lo fissavano. Ad essi, e a tutti egli si rivolgeva in poesia e in prosa, ma sempre mediante l'azione: azione poetica,

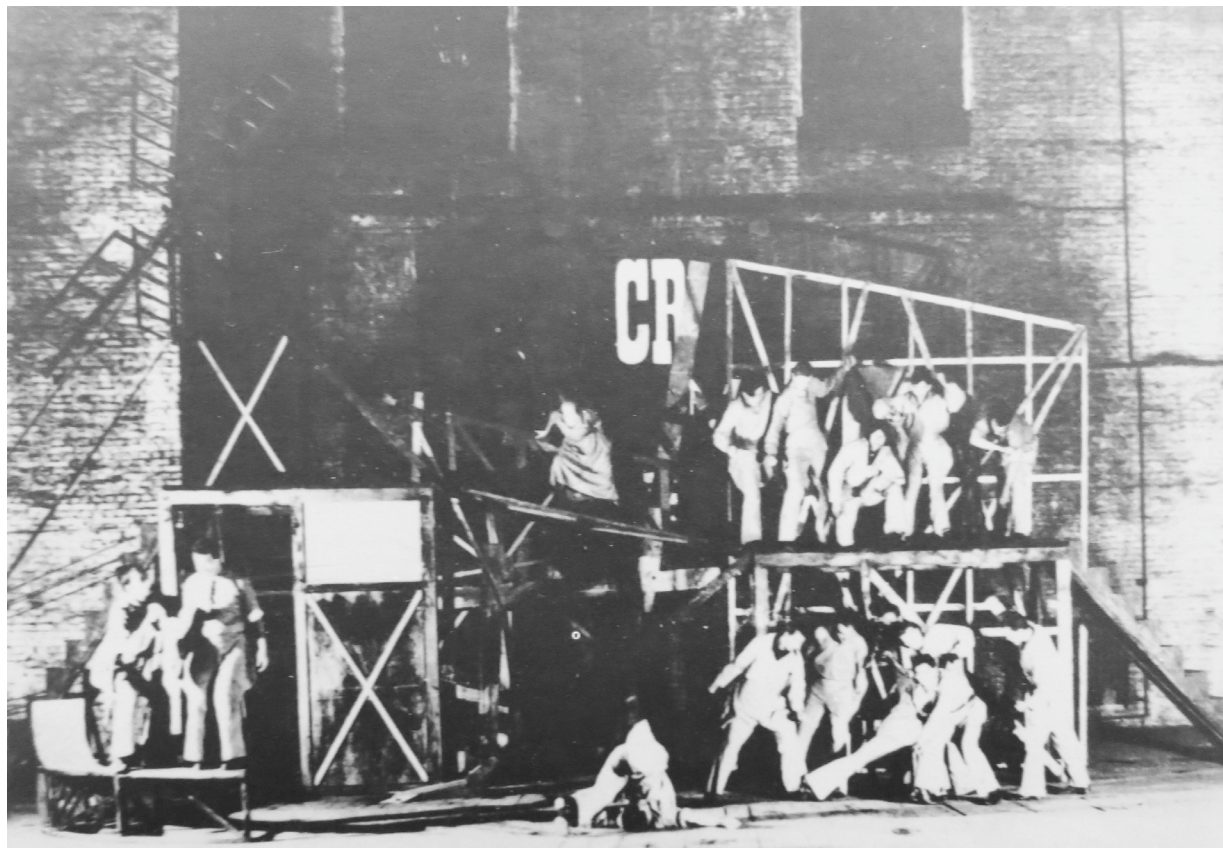
che è la danza, e azione in prosa, che è il gesto."¹⁰ L'attenzione per il movimento cadenzato e controllato di Mejerchol'd ci riporta al mondo delle *supermarionette* craigiane, del tutto prive di emozioni, per poter controllare al meglio gesti e azioni: "ogni arte ha a che fare con il calcolo, [...] l'uomo che ignora ciò può essere soltanto un mezzo attore". La *supermarionetta* cela una visione di ordine pratico, "un vero scopo tecnico: Craig vuole educare l'attore ad assumere in scena non le emozioni, ma un effetto equivalente alle emozioni", a trasformarsi in una maschera fatta di tensioni muscolari, che sia capace di rappresentare le emozioni richieste dal dramma conservandole per tutto il tempo necessario dello spettacolo.¹¹ La marionetta ha il segreto della imperturbabilità, dell'ideale, umanamente non realizzabile, della trasmutazione del corpo in puro segno.¹² La *supermarionetta* è tramite dell'espressione originaria dell'umanità, attraverso l'espressione del corpo.¹³ Le azioni necessarie in relazione allo spazio e al tempo scenici rispondono alle esigenze della partitura dell'attore. Preesistono alla volontà dell'attore, ciò le rende necessarie e non casuali e accidentali. Mejerchol'd, come Craig, fa del movimento il principio cardine essenziale per il rinnovamento del teatro. "Pensava che la plasticità, non il dialogo, dovesse comunicare il senso."¹⁴ "Vi sono parole che possono spiegare quella infinita e stupenda cosa che dimora nello spazio: il Movimento? Dal suono è derivata quella meraviglia delle meraviglie che ha nome Musica [...]. E come una sfera è simile a un'altra, così il Movimento è simile alla Musica. Mi piace ricordare che ogni cosa scaturisce dal Movimento, anche la Musica; mi piace pensare che sarà nostro supremo onore essere i ministri della forza suprema – il Movimento."¹⁵

In armonia con il *costruttivismo*, anche il corpo dell'attore deve essere controllato attraverso movimenti tra la danza e la ginnastica. Gli esercizi legati alla *biomeccanica* dovrebbero creare negli attori una "duttilità di riflessi" che li aiuta "a tradurre [...] in atti fisici, in giochi di agilità i sentimenti del personaggio." (A. M. Ripellino).

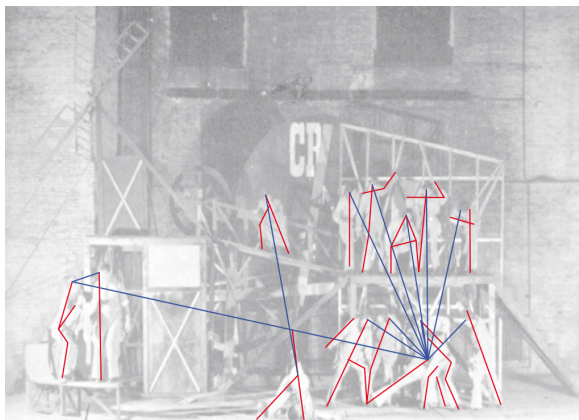
Le foto della performance di *Le Cocu Magnifique* del 1922 e del 1928, conservate al Museo Teatrale A. A. Bachrušin di Mosca, descrivono una coreografia frutto della collaborazione del regista e della scenografa. I corpi degli attori si avvolgono intorno agli elementi del set, pendono dalle gabbie, si arricciano sulle superfici. Il set è modulato per adattarsi al corpo in varie posizioni. Il progetto di Popova trascende il concetto convenzionale di set teatrale come sfondo per azione drammatica, il set è invece un luogo in cui il movimento dimora, una moltitudine di possibili superfici di contatto ed elementi, posti toponomicamente nello spazio su cui muoversi.¹⁶

La trama della farsa, rivisitata da Aksënov, amico di Popova, si articola in 3 atti. La vicenda si svolge nelle Fiandre. Bruno, il mugnaio, pur non avendo motivo di dubitare della fedeltà della moglie Stella, è pazzamente geloso di lei e cerca indizi sui "passi falsi" della donna. In assenza di Bruno, si avvicina a Stella un bovaro, che però, grazie all'intervento della balia, non raggiunge il suo scopo.

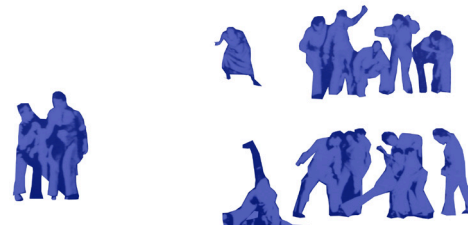
Petrus, cugino di Stella, alimenta la gelosia di Bruno, che lo caccia dalla casa. Stella, esasperata, decide così di simulare un tradimento e Bruno, pensando ch'ella gli nasconda il suo vero amante, offre Stella a tutti gli uomini del villaggio. Stella asseconda i desideri del marito, ma egli pensa che in questo modo la moglie



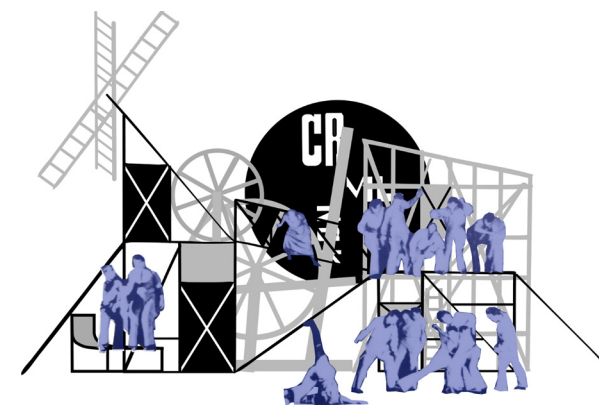
Atto III. Stella (M. Babanova), si dirige verso il ponte; i giovani sotto di lei fermano il bovaro (M. K. Losev) (Museo Teatrale A. A. Bachrušin di Mosca)



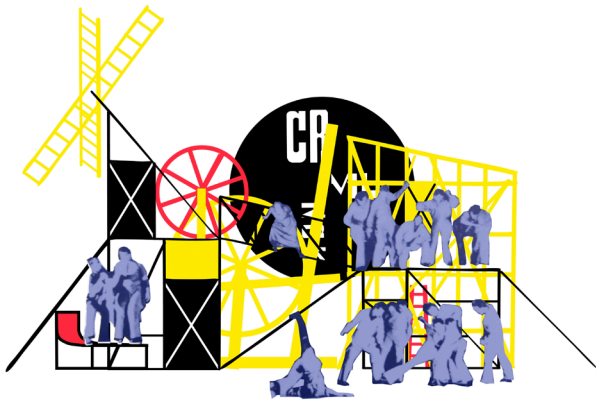
H. Ziada, 2011
 linee forza della performance
 del 1922
 gli sguardi degli attori sono
 rivolti verso le linee blu,
 i movimenti degli attori stessi,
 indicati con le linee rosse,
 convogliano lo sguardo dello
 spettatore verso lo stesso
 centro focale, ovvero il bovato
 catturato



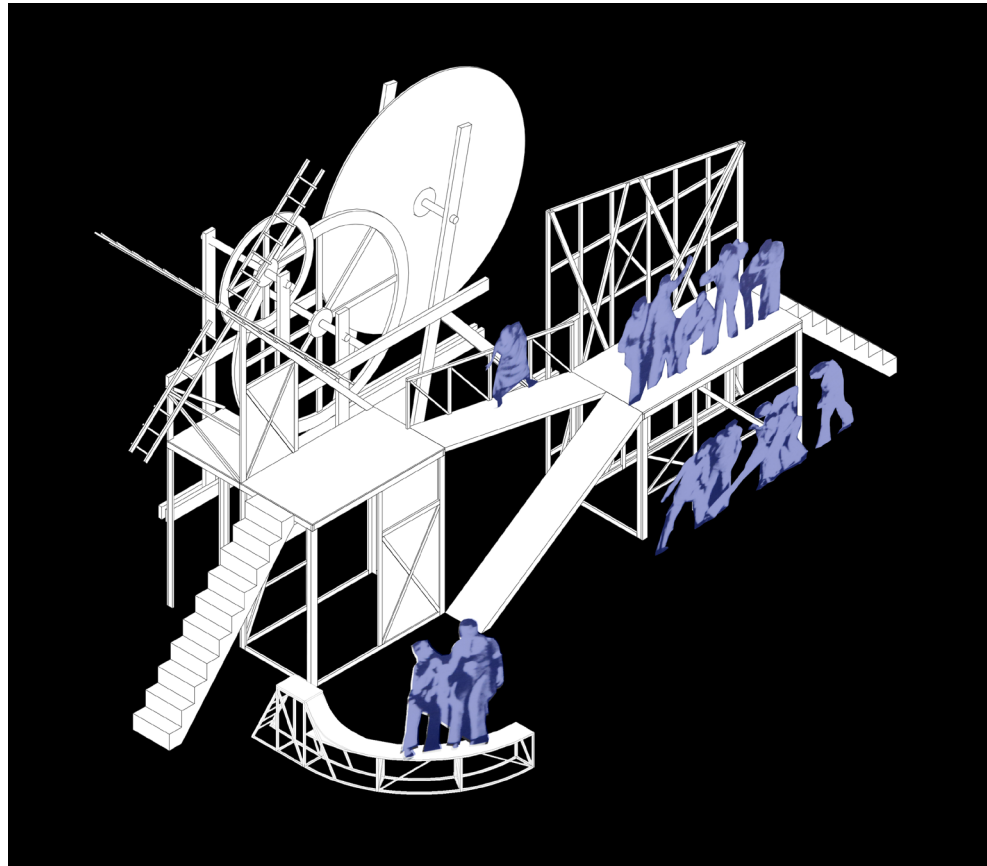
disegno interpretativo della
 performance del 1922,
 la trama degli attori dell'Atto
 III. Il colore blu richiama la
 speciale tuta progettata da
 Popova per favorire il movi-
 mento degli attori
 dda



disegno interpretativo della
 performance del 1922,
 la trama degli attori dell'Atto
 III ricollocata nello schema
 della scenografia
 dda



disegno interpretativo della performance del 1922; la trama degli attori dell'Atto III ricollocata nell'assonometria della scenografia dda



voglia sviare i suoi sospetti, allora Bruno si traveste da “straniero” e la corteggia: Stella non riesce a resistergli e le donne del villaggio si scatenano contro il supposto tradimento. Bruno ora ha le prove del tradimento che egli stesso si è costruito e aggredisce la moglie. Il bovaro del villaggio è l'unico che la soccorre, e Bruno, pensando sia il vero amante di Stella, lo affronta con la forza. Allora la donna, logorata dalla situazione, fugge via con il suo salvatore.

L'uomo artefice del proprio destino è l'antico *topos* qui ripreso: Bruno teme di esser “tradito”, e alla fine diventa ciò che ha fatto di tutto per diventare, un magnifico cornuto. Il terzo atto è proprio quello in cui Mejerchol'd rivela le capacità acrobatiche dei suoi attori secondo la *biomeccanica*.

Durante l'azione, le ruote girano a seconda di ciò che accade, per esempio quando Stella si getta tra le braccia di Bruno, la ruota rossa, simbolo dell'amore, comincia a muoversi; quando i giovani contadini danzano un *tip tap* detto *čėčėtka*, gira anche la ruota gialla. All'ingresso in scena del bovaro, la musica e la ruota rossa si bloccano. Alcuni salgono sulla piattaforma di destra, Stella è sul ponte tra le due gabbie. Le persone sotto di lei catturano il bovaro e inizia il valzer. Il bovaro scappa saltando, inseguito dai contadini del villaggio e quando grida contro Bruno, inizia a girare la ruota gialla della gelosia. Dopo l'entrata in scena delle guardie per punire Stella, alla fine ritorna il bovaro, che chiede a Stella di fuggire con lei, dapprima lei si rifiuta ma poi si consegna a lui, poiché Bruno pensa che il bovaro sia il suo vero amante. Le luci si spengono.

1 A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1995, p. 116.

2 Ivi, p. 127.

3 Ivi, p. 116.

4 E. Braun, “Constructivism in Theater”, in *Art in Revolution*, Hayward Gallery, London, Feb. 26 -Apr. 18, 1972, p. 67.

5 V. E. Mejerchol'd, “The actor and Biomechanics”, 1922, in *Art in Revolution*, p. 80.

6 V. Mejerchol'd, *Corso di Biomeccanica, 1921-1922*, materiale raccolto da M. Korenev; *Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di S. M. Ėjzenštejn*, 8 ottobre 1921, 16 maggio 1922, in V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*. Testi raccolti e presentati da N. Pesocinskij, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.

7 V. E. Mejerchol'd in E. Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, Methuen, Londra 1995.

8 H. Ziada, *Gregarius space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*, tesi di dottorato, Georgia Institute of Technology, maggio 2011, p. 190 e seguenti.

9 Ibidem.

10 H. Irving, *The Drama Addresses*, William Heinemann, London 1893, p.45, p.58-60.

11 N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma, Bari, 1992, p. 391, citato in G. Attolini, *Teatro arte totale. Pratica e Teoria in Gordon Craig*, Progedit 2011, pp. 30-31.

12 U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I. Dai Mininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972, p. 293.

13 G. Attolini, *Op. cit.*, Progedit 2011, p. 40.

14 C. Innes, *Edward Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 33.

15 E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 27-28.

16 H. Ziada, *Op. cit.*, pp. 374-375.



L. Popova, *prozodežda*, tuta blu per gli attori di *Le Cocu Magnifique*, 1922

Malevič

**POBEDA NAD SOLNCEM -
LA VITTORIA SUL SOLE, 1913**

"La Vittoria sul Sole è priva di qualsiasi intreccio. L'idea centrale è il rovesciamento di uno dei grandi valori artistici, in questo caso il Sole. Il mondo è stato messo in ordine e sono stati stabiliti i confini tra le singole cose e gli oggetti... i futuristi vogliono liberarsi di questo mondo ordinato, dal processo di pensiero che gli appartiene. Vogliono trasformare questo mondo nel caos: i valori acquisiti debbono essere fatti a pezzi e da questi pezzi essi vogliono creare nuovi valori, nuove categorie, rivelando nuove relazioni inaspettate e invisibili"

(da in'intervista di Malevič e Matjušin al giornale "Den" di San Pietroburgo, dicembre 1913).

Malevič

POBEDA NAD SOLNCEM - LA VITTORIA SUL SOLE, 1913

QUADRI E AGIMENTI

Nell'estate del 1913 Malevič e Kručënych sono ospiti di Matjušin a Uusikirkko, in Finlandia. Il 18 e 19 luglio si tiene il primo congresso dei *bardi russi del futuro*, a cui sono invitati anche Chlebnikov, Burljuk e Majakovskij (ma non possono parteciparvi). Nel manifesto del congresso, pubblicato sui giornali di San Pietroburgo e Mosca, si proclama il diritto di *"annientare il modo di pensare secondo la legge di causalità, ormai antiquato, il buonsenso sdentato, la logica simmetrica [...], dare una versione personale e creativa del mondo vero degli uomini nuovi"* e *"prendere d'assalto la roccaforte della fiacchezza artistica, il teatro russo, e trasformarlo radicalmente. Teatro d'Arte, Korševskij, Aleksandrinskij, Bol'soj e Malyj, tutti superati! Il Nuovo Teatro budetljane doveva nascere con questo obiettivo."*¹ In questa occasione nasce *La Vittoria sul Sole*. L'opera *zaum'* (trasmentale) viene considerata il primo spettacolo cubo-futurista e l'ultimo passo sulla strada che porta al *suprematismo*.² La prima assoluta è al teatro del Luna Park di San Pietroburgo in via Oficérskaja³ il 3 dicembre 1913, seguirà un'ulteriore *performance* il 5 dicembre: si tratta di una collaborazione tra l'artista Malevič, il poeta librettista Kručënych e il musicista, pittore e violinista Matjušin, una sintesi di parole, musica e forme nuove. Di Matjušin oggi rimangono solo 23 battute di musica sperimentale. I tre hanno un nemico comune da combattere: la logica terrestre.

L'opera è divisa in due atti o *agimenti*, rispettivamente di quattro e due scene di lunghezza diseguale, introdotte da un "fantasmagorico gioco di parole", il prologo scritto da Chlebnikov.

Nel primo atto ci sono poche didascalie che rimandano all'ambientazione: i bozzetti rappresentano scatole sceniche chiuse, con pareti bianche e pavimento nero,

pareti e pavimento verdi in concomitanza con il trionfo sul Sole, pareti e pavimento neri. Nel primo *agimento* si descrive la lotta dei forzuti futuristi e uomini nuovi contro il Sole.

Il secondo atto si svolge all'aperto, in uno scenario urbano: è la vita dell'umanità nel mondo nuovo, un mondo alla rovescia, liberato dalla tirannia del Sole, dove svaniscono le dimensioni spazio temporali e la forza di gravità.

Nel 1920 a Vitebsk Malevič riprende lo spettacolo con la sua compagna Vera Ermolaeva; la *performance* viene realizzata secondo i principi suprematisti dagli allievi di Unovis: tavole di legno quadrangolari di varia grandezza, dipinte in colori diversi, vengono mosse sulla scena senza farsi notare dagli spettatori.⁴ Mancano però disegni di scene dettagliati. Si realizzano costumi completamente nuovi, in una versione semplificata, tenendo conto della distanza di sette anni e del cambiamento di gusto.

Più tardi, nel 1923, in Germania, El Lisickij reinventa gli schizzi dei costumi in stile cinetico per lo *"spettacolo elettromagnetico"*⁵ che non andrà mai in scena. In questa versione sono previste marionette di enormi dimensioni che avrebbero dovuto muoversi lentamente, fino alla cattura del Sole.

Nel 1980 l'opera è ricostruita al California Institute of the Arts di Valencia da Robert Benedetti e collaboratori.

Di seguito, un'analisi dei personaggi, degli oggetti e dei suoni che caratterizzano l'opera teatrale nei sei *quadri* dei due *agimenti*.

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

bianco e nero - le pareti sono bianche, il pavimento nero.
Due forzuti futuristi strappano il sipario.

personaggi

Первый Будетлянский силач
Второй Будетлянский силач
due forzuti futuristi

Нерон и Калигула в одном лице
Nerone e Caligola

Путешественник по времени
il viaggiatore di tutti i secoli

Злонамеренный
un malintenzionato con un fucile

Забияка
un attaccabrighe

Враг
il nemico

"il sipario rappresenta il quadrato nero, embrione di ogni possibilità, che nel suo sviluppo assumerà una forma terribile. Nell'opera esso significa l'inizio della vittoria. Tutte le molte cose che nel 1913 ho messo nella vostra opera, in Pobeda Nad Solncem, mi hanno portato una gran massa di novità, ma nessuno se n'è accorto."
K. Malevič, *Pis'ma k Matjušin*, (Lettere di Malevič a Matjušin), archivio della casa di Puškin, San Pietroburgo 1976, p. 185.

scatole sceniche chiuse

descrizione più o meno frammentaria della lotta vittoriosa dei forzuti futuristi e uomini nuovi contro il Sole

oggetti

cane
polpette soffritte
patate crepate
ruote di aeroplano
un fucile
una mitragliatrice futurista (biga nera)
polenta di mais
palo del telegrafo
pugnale
pallone

suoni

sparo di un fucile
spari
grida del viaggiatore

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

AGIMENTO PRIMO, QUADRO SECONDO

pareti e pavimento verdi
(in concomitanza con il trionfo sul Sole)

personaggi

Вражеский воин
guerrieri nemici in costumi turchi

Злонамеренный
un malintenzionato con un fucile

Спортсмен
cantori in costumi da sportivi

Первый Будетлянский силач
Второй Будетлянский силач
due forzuti futuristi

oggetti

vessilli dei guerrieri nemici
fiori
cavallo pezzato
fucile del malintenzionato
il carro trionfale
cavalli roventi
coltelli

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

AGIMENTO PRIMO, QUADRO TERZO

pareti e pavimento neri
(la sconfitta del Sole e l'avvento del buio)

personaggi

Могильщик
becchini vestiti di bianco e nero

oggetti

testuggini
rapa sanguinaria
cimice

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

AGIMENTO PRIMO, QUADRO QUARTO

pareti e pavimento neri
(la sconfitta del Sole e l'avvento del buio)

personaggi

Разговорщик по телефону
il chiacchieraio per telefono

Многие и один
uno e molti - quelli che portano il Sole

oggetti

telefono
cannoni rotti
pneumatici
polenta
porci
poppa crepata

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

AGIMENTO SECONDO, QUADRO QUINTO

decime contrade

Sono raffigurate case con le pareti esterne ma le finestre danno stranamente verso l'interno come tubi forati molte finestre, disposte in file irregolari e sembra che si muovano in modo sospetto.

personaggi

Пестрый глаз
occhio screziato

Новички
gli uomini nuovi

Труссы
i codardi

Чтец
il declamatore

Толстяк
il grassone

scenario urbano; il grassone sostiene che "non si può muovere nè la testa nè il braccio si svitano o si spostano", "tutte le vie si sono ingarbugliate e vanno in alto verso la terra e non vi sono uscite laterali" e secondo il lavoratore attento le lancette vanno "all'indietro tutte e due insieme prima di pranzo."

oggetti

teschio
un pezzo di aereo o di samovar
acido solfidrico
teschi rosicchiati corrono sulle uniche
quattro zampe

suoni

musica
musica della forza

AGIMENTO SECONDO

QUADRO QUINTO

"Alla luce, desiderio umano primigenio, subentra l'oscurità e un quadrato nero scende prima come una tenda, poi è come una palpebra che si chiude e nel quadrato nero si annullano tutte le forme e tutti i colori."

L. Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013, p. 107.

AGIMENTO SECONDO, QUADRO SESTO

decime contrade

“Le finestre sono tutte costruite verso l'interno la casa è recintata vivici come puoi”

personaggi

Толстяк
il grassone

Старый часовщик
un vecchio abitante

Внимательный рабочий
il lavoratore attento

Молодой человек
un giovane

Спортсмены
gli sportivi

Пилот
l'aviatore

Первый Будетлянский силач
Второй Будетлянский силач
i forzuti

oggetti

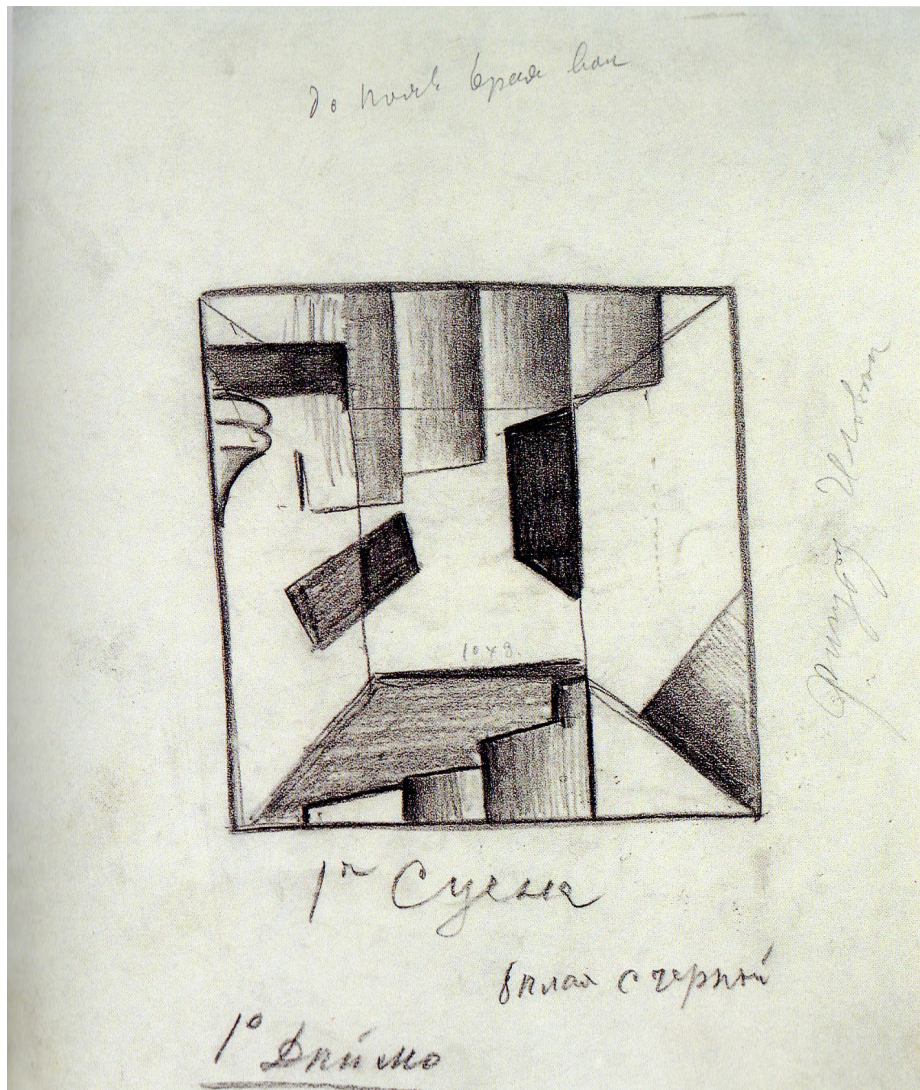
scala
porta n.35
cannoni di betulla
torre
ruote
orologio
tubi nella poltrona
locomotive
buffet
libellule
una vacca
bicchieri
cartelloni
insegne
bombette
aeroplano (ala spezzata)

suoni

rombo d'elica fuori scena
rombo d'elica
musica - rumore di macchine
un fragore insolito
grida
risate dell'aviatore

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO SESTO



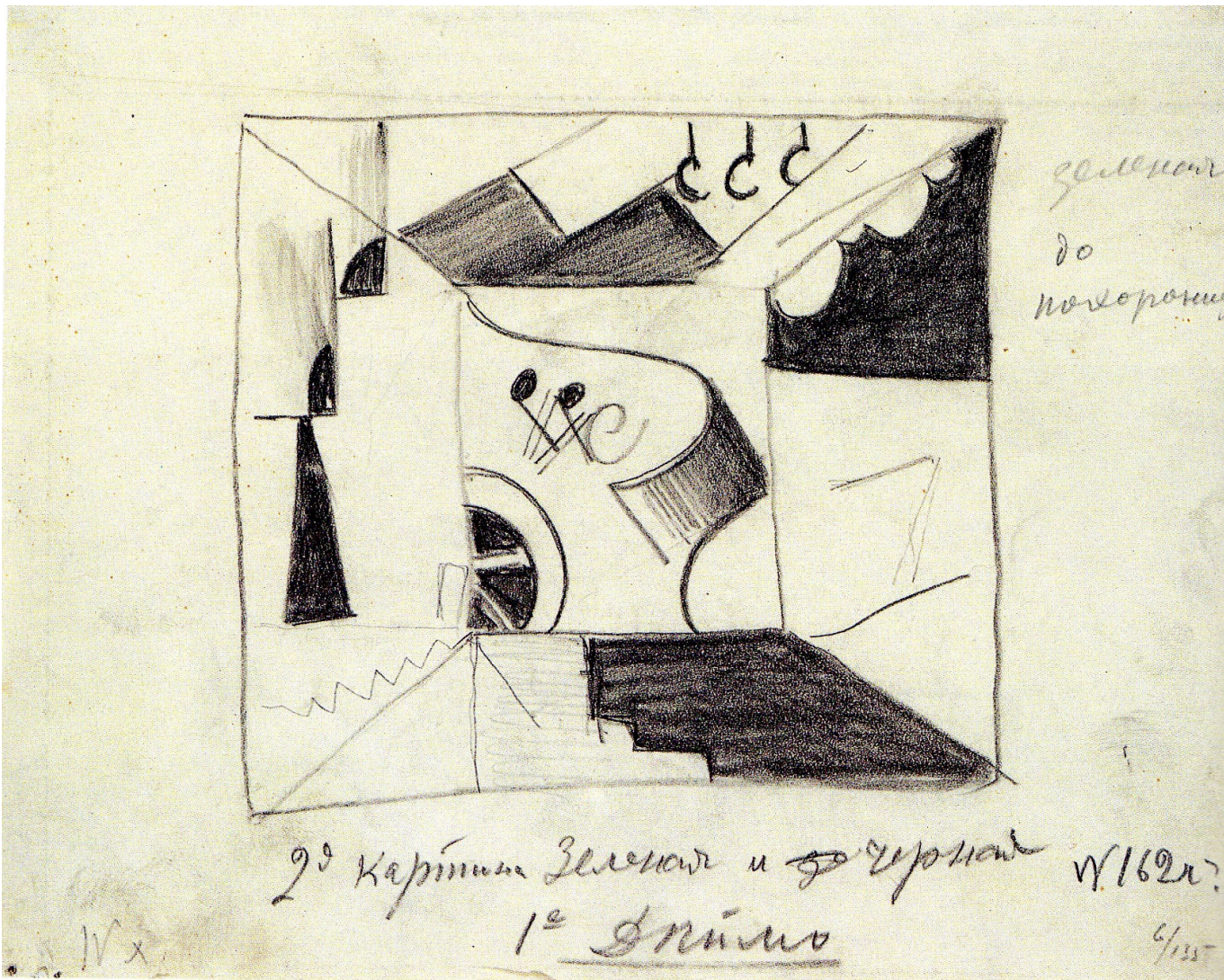
**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

bianco e nero -
le pareti sono bianche, il pavimento nero.

*Il viaggiatore:
"Gli occhi dei lunatici si sono ricoperti di tè
e ammiccano ai grattacieli e sulle scale a
chiocciola si sono sistemate le mercantesse...
I cammelli delle fabbriche già ci minacciano
con lardo fritto e io non ho ancora percor-
so neanche un lato. Qualcosa aspetta alla
stazione"*

scritte in russo:
margine superiore:
prima dell'apparire (?) dei nemici (?)
margine inferiore:
*scena 1, bianco e nero, azione 1, n. 161 e
7*

a destra:
figura di un uomo
bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

pareti e pavimento verde.
"Sullo sfondo di fumi azzurrini pencolano nell'aria grandi camini, parrebbero canne d'organo o bianche ciminiere, si scorgono anche pale, ruote, quadrangoli neri inclinati: una sorta di fantastico reale di marchingegni ancora sconosciuti."
 L. Gurevič, *Teatr futuristov*, in *"Russkie vedomosti"*, 13.XII.1913, p. 7.

scritte in russo:
 margine inferiore:
 scena 2, verde e nero, azione 1, n. 162.
 IV.6/173
 a destra:
 verde prima del funerale,
 bozzetto, 1913
 (Museo di Arte Teatrale
 e Musicale, S. Pietroburgo)



AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

pareti e pavimento neri

scritte in russo:
margine inferiore:
i becchini, scena 3, azione 1.
a destra:
prima dei conversatori
bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

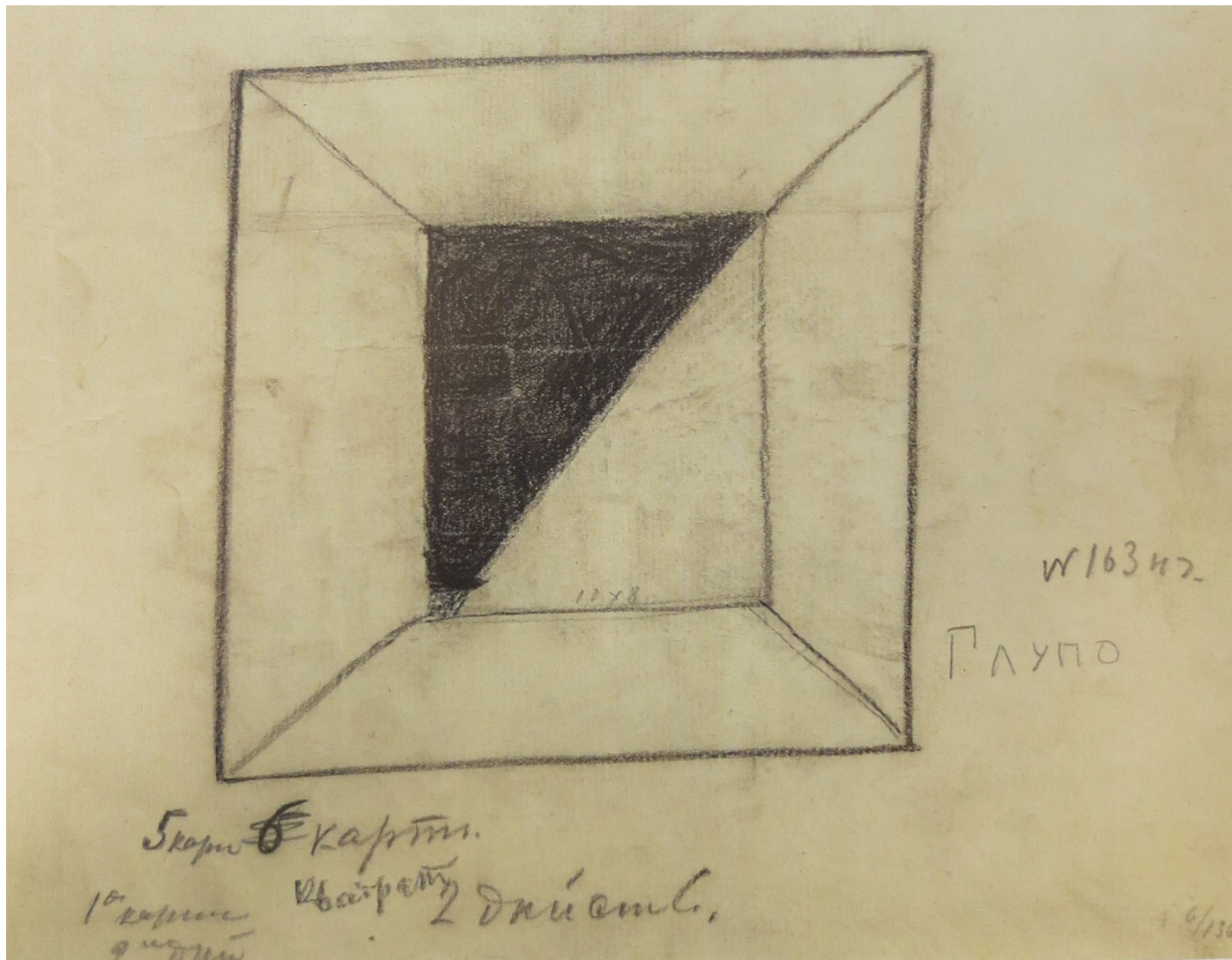
*“Siamo giunti alle decime contrade,
sappiate che la terra non gira”
(quelli che portano il Sole)*

до
к/п/т.

концы
т/о
акции

разговоры 4 картинки 1 картинка

scritte in russo:
margine inferiore:
scena 4, azione 1
bozzetto, 1913
(Foundation Cultural Center Khardzhiev-
Chaga, Amsterdam/
Stedelijk Museum, Amsterdam)



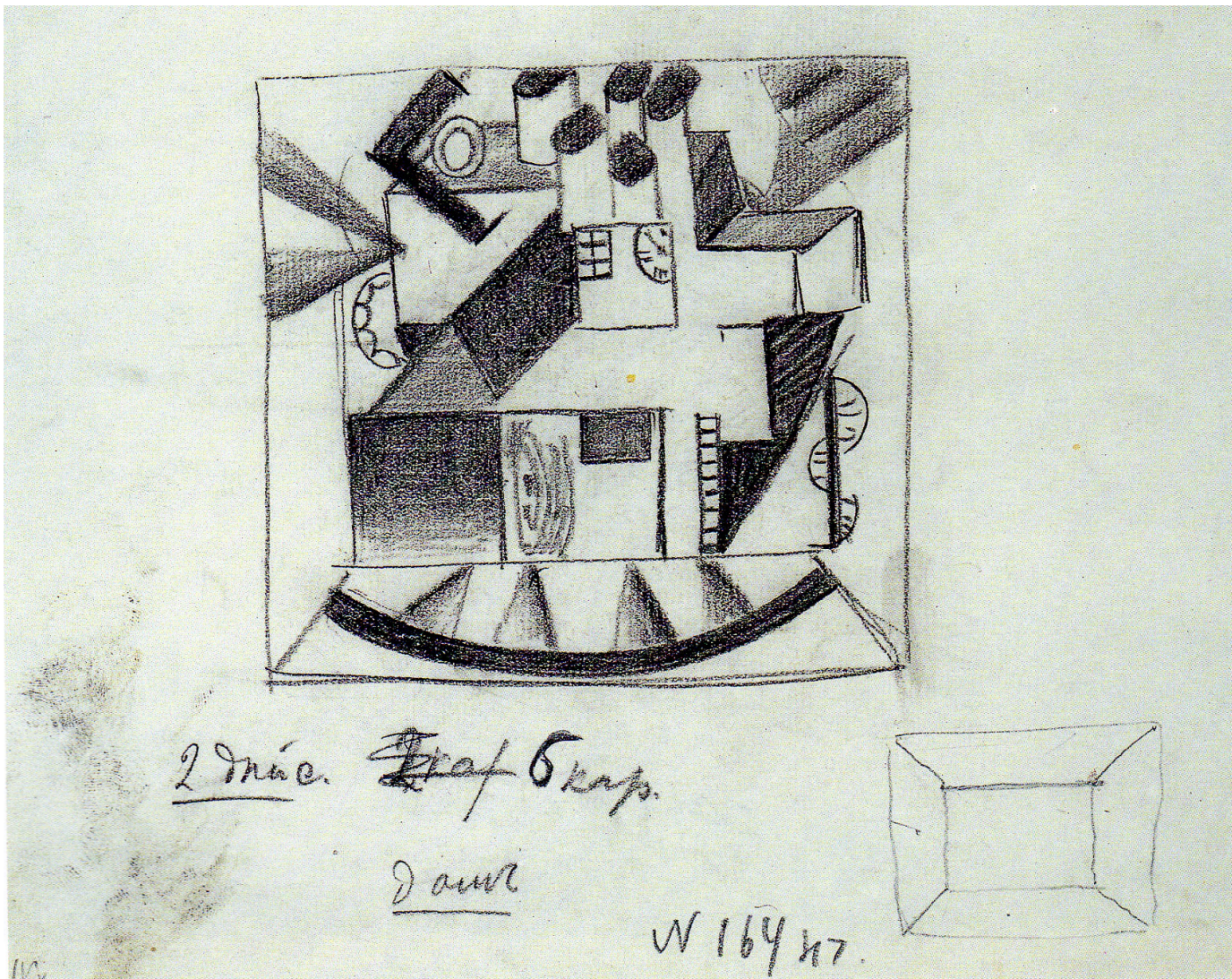
AGIMENTO SECONDO,

QUADRO QUINTO

*“Ricordate il passato pieno di angoscia di errori.. di smancerie e genuflessioni.. ricordiamolo e confrontiamolo con il presente... c'è da rallegrarsene: liberati dal peso della gravità universale disponiamo a capriccio le nostre cianfrusaglie come se stesse traslocando un ricco regno”
il declamatore*

*“la torre il cielo e le strade a testa in giù
– come in uno specchio”.*

scritte in russo:
 margine inferiore:
 scena 5, scena 6 cancellata. Quadrato.
 Azione 2, scena 1 e 2.
 a destra:
 n. 163 e 7(?), stupido.
 bozzetto, 1913
 (Museo di Arte Teatrale
 e Musicale, S. Pietroburgo)



AGIMENTO SECONDO,

QUADRO SESTO

*“Le finestre sono tutte costruite verso
l'interno la casa è
recintata vivici come puoi”*

*“se invece ci si inerpicasse sulla scala
per entrare nel cervello di questa casa
e là si aprisse la porta n.35 - oh che
cose mirabili” si qui tutto non è poi così
semplice sebbene dall'aspetto sembri un
comò - ma ecco che vaghi e vaghi”*

*“non è che qui tutte le vie si sono ingar-
bugliate e vanno in alto verso la terra e
non vi sono uscite laterali...”
il grassone*

scritte in russo:
margine inferiore:
azione 2, scena 6; casa; n. 164 e 7;
bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)

*“se volete l'ingresso uscirete direttamente all'indietro... un altro non c'è proprio oppure direttamente in alto verso la terra”
un vecchio abitante*

*“Ora ci sono una torre, delle ruote, vedi?”
il lavoratore attento*

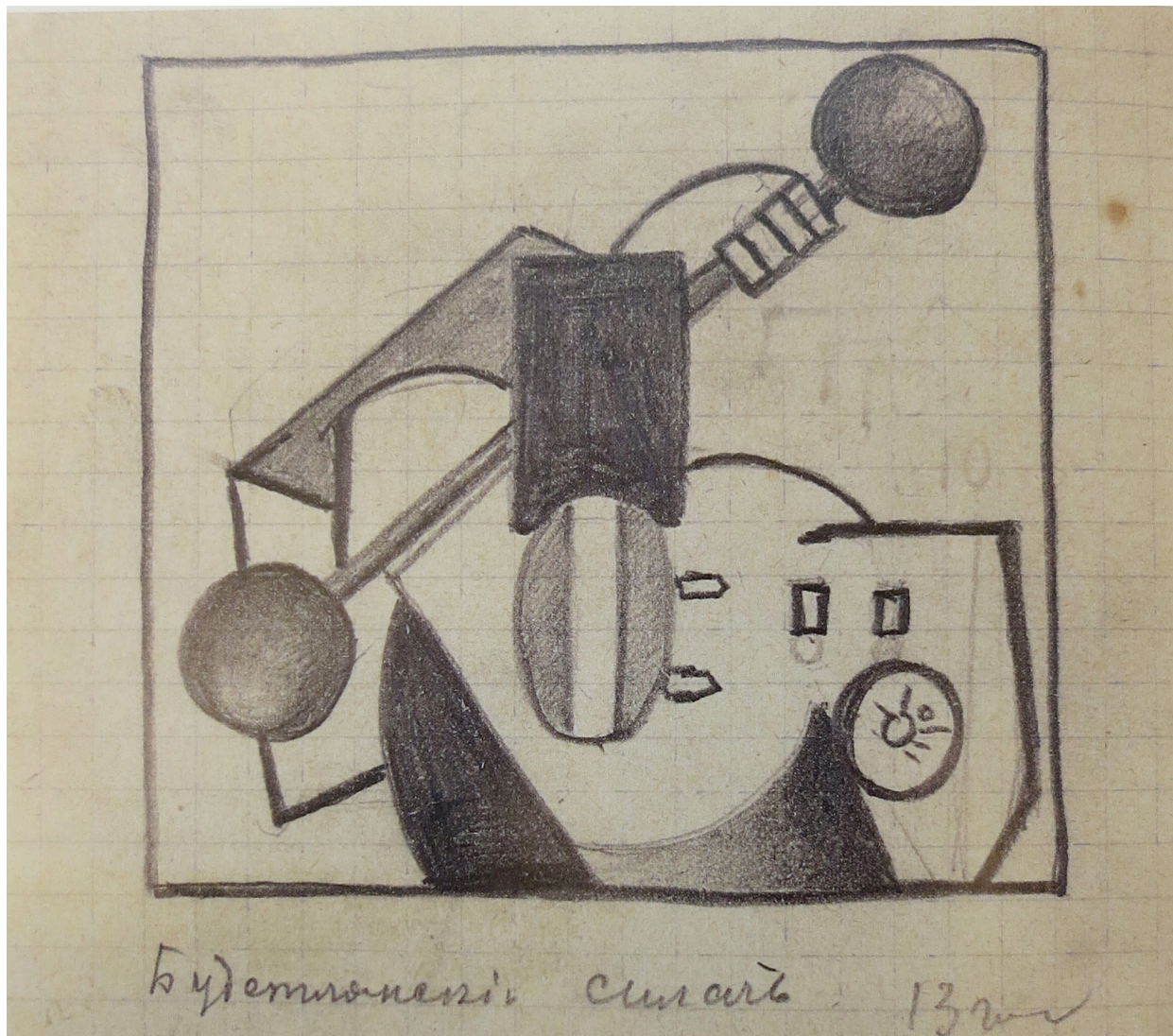
“la torre il cielo le strade a testa in giù - come in uno specchio”

*“sì sì se volete ieri c'era qui un palo del telegrafo e oggi c'è un buffet, bè e domani ci saranno probabilmente dei mattoni.
questo succede da noi ogni giorno nessuno sa dove sia la fermata e dove pranzeranno- esce attraverso la finestra verso l'alto”
il grassone*

“arrivano gli sportivi al ritmo delle linee degli edifici... qua si dirigono da tutte le direzioni le strade”

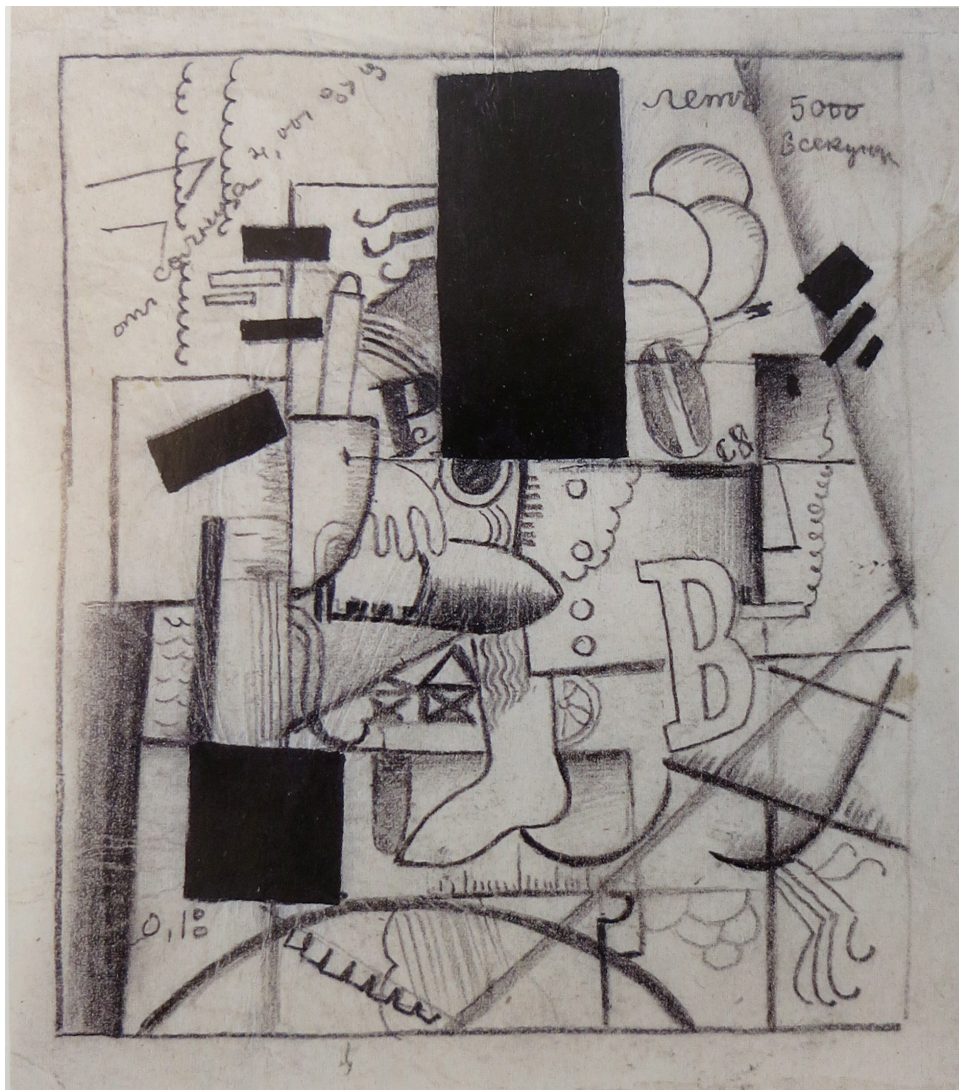
“dall'alto dei grattacieli come incontenibili fluiscono gli equipaggi”

*“I passi appesi alle insegne corre la gente con le bombette in basso”
“tendine oblique ribaltano i vetri”*



**COMPOSIZIONE ALOGICA
PER LA VITTORIA
SUL SOLE**

bozzetto, 1913
(Fondazione Khadzhiev-Chaga,
Amsterdam/Stedelijk Museum,
Amsterdam)



**COMPOSIZIONE ALOGICA
PER LA VITTORIA
SUL SOLE**

bozzetto, 1913
(Fondazione Khadzhiev-Chaga,
Amsterdam/Stedelijk Museum,
Amsterdam)

R. Benedetti
ricostruzione del California
Institute of the Arts, 1980-83

a lato:
Malevič
l'uomo nuovo
bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale e Musicale,
S. Pietroburgo)



MASCHERE E ICONE



"Una forte impressione produssero su di me le icone. In esse sentii qualcosa di intimo e di straordinario. In esse mi apparve tutto il popolo russo con tutta la sua opera emozionale.

Ricordai allora la mia infanzia: i cavallini, i fiori, i piccoli galli degli affreschi primitivi e gli intagli sul legno. Intuui un legame tra l'arte contadina e quella delle icone: l'iconografia è la forma più alta della cultura artistica contadina.

In essa trovai tutta la parte spirituale dell' 'epoca contadina', capii i contadini attraverso l'icona, intesi il loro semblante non come santi, ma come semplici uomini.

E i colori, e il rapporto del colore. Capii Botticelli e Cimabue. Cimabue mi era più vicino, in lui c'era lo spirito che percepivo nei contadini." (Malevič, 1923).

L'arte di Malevič mira ad esplorare nuovi orizzonti, superando le convenzioni, gli accademismi, i luoghi comuni, "mantenendosi fedele all'idealità trascendente di una cultura millenaria" che si astrae dal reale per realizzarsi in una dimensione spirituale.⁶

Nei suoi scritti Malevič ricorda che da bambino sente di provare una grande passione per le decorazioni dipinte dai contadini ucraini e quando Malevič visita le chiese di Mosca, viene fortemente impressionato dalle icone, in cui sembra che la cultura artistica contadina venga sublimata in colori e forme. Queste creature sante e celesti fanno da tramite all'invisibile e hanno probabilmente attinenza con il *Quadrato Nero* dipinto nel 1915. A Mosca Malevič scopre il suo interesse per l'arte popolare russa e soprattutto per le icone, la cui spazialità è svincolata dalle leggi fisiche.⁷ L'icona è già riscoperta con Larionov e Gončarova, ma per Malevič diventa un'esperienza fondamentale e unica.⁸

Lo studioso Michail Alpatov sostiene che la tecnica rappresentativa delle icone, che ignora la prospettiva, non è in ritardo rispetto all'Occidente, ma è legata ad un diverso codice simbolico, un diverso modello di riferimento della realtà. La simmetria e la prospettiva non riguardano l'architettura slava, russa, bizantina, ortodossa, poiché essa rappresenta esclusivamente immagini religiose, che tendono a trascurare le regole geometriche e le leggi gravitazionali. Il mondo rurale è radicato nella cultura russa: Larionov, Gončarova, Burljuk e Malevič adottano una figurazione che rimanda al mondo contadino.⁹

Nel 1911 Malevič inizia il primo ciclo contadino, influenzato dalla Gončarova, che riesce a fondere genere popolare e arte dell'icona.

Nel 1913 l'artista inserisce la *transmentalità* nel *cubofuturismo*, intesa come metodo creativo di penetrare, mediante l'intuizione, nella sfera della conoscenza.

Malevič è fortemente legato al *lubok*, la tradizionale stampa popolare russa. Le donne che Malevič dipinge, le contadine, i falciatori, i falegnami, i carpentieri posseggono però una tridimensionalità della figura che il *lubok* popolare non conosce. Spesso sono personaggi deformi, senza collo, giunture, con caviglie esagerate.

Nei costumi per *La Vittoria sul Sole*, Malevič scompone alla maniera cubista corpi e visi e ritorna alla tradizione della maschera. Questi bozzetti di costumi indagano sulla funzione che ha il disegno del vestito nella de-costruzione della figura umana.

Nello stesso periodo Larionov e Zdanevič pubblicano il manifesto che teorizza la pittura del viso, detto *Počemu*

my raskrašivaemsja (*Perché ci dipingiamo*), nella rivista "Argus" (dicembre 1913). La pittura del viso denota il cambiamento della personalità, l'instabilità, l'impossibilità di un'identificazione certa. Il 16 settembre 1913 Larionov e il poeta Bolšakov esibiscono la pittura del viso nella passeggiata sul Kuzneckij Most di Mosca.

Nell'ottobre del 1913 i poeti di *Gileja*, in occasione della Prima serata in Russia dei creatori del linguaggio e dell'inaugurazione del cabaret futurista *Il lampione rosa*, si travestono con buffi costumi, precedendo la corrente dadaista: Majakovskij indossa una blusa giallo-arancione di fustagno, Burljuk una finanziaria guarnita di stracci, e nello stesso modo appaiono anche per le vie di Mosca, dipingendosi il viso. Questi gesti quasi primitivi ci ricordano che il concetto di *primordiale* ricorre spesso tra i poeti *budetljiane*, nel senso di ritorno all'origine, alla radice, allo zero.

Analogamente, grande importanza ha il trucco del volto, bianco, nella performance del 1913 de *La Vittoria sul Sole*.

La *maschera* ritorna nell'immaginario di Craig e Irving. La maschera "non è mai mobile, rimane impassibile, ma al minimo tocco diventa espressiva, si illumina e parla."⁹ La maschera di Craig rappresenta il superamento di tutto ciò che vi è di inconsulto e aleatorio nell'attore: le espressioni e i movimenti misurati, controllati ed essenziali non riproducono la natura, ma vi alludono simbolicamente. Gli attori devono usare gesti simbolici¹⁰ e universalmente comprensibili.

Le maschere di Malevič attingono al passato, ai miti sacri e alle icone immobili. La maschera è "l'unico mezzo adatto a rappresentare l'espressione dell'anima mediante

l'espressione del volto."¹¹

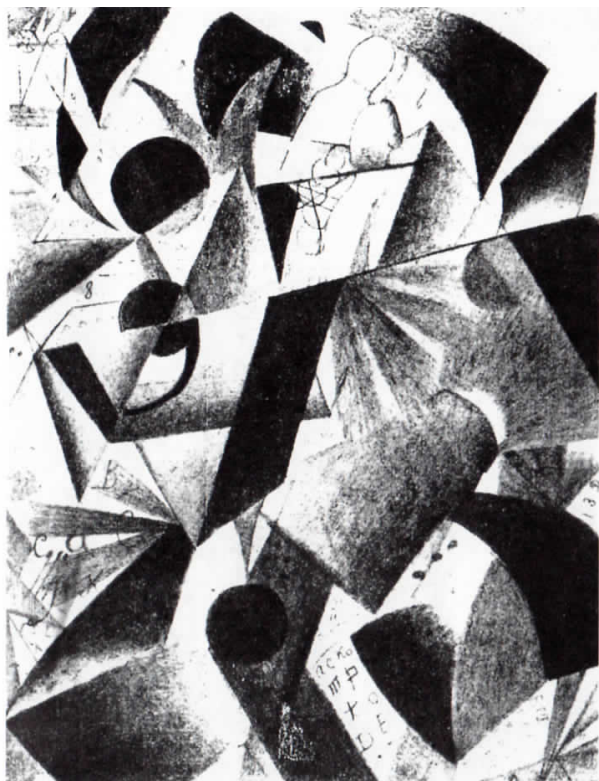
Nel saggio del 1909, *Note sulle Maschere*, Craig ha previsto il ritorno della maschera: "La Maschera tornerà a teatro; mi convinco sempre di più di questo; e non ci sono grossi ostacoli sulla strada, anche se qualche lieve pericolo è legato ad una concezione sbagliata del suo recupero e ad un cattivo uso dei suoi poteri. [...] Sarà necessario creare la maschera universale."¹²

Riguardo il rapporto tra Malevič e Dio, l'artista rivela il suo pensiero nello scritto del 1920 composto a Vitbsk, *Dio non è abbattuto*:¹³

"La Fabbrica rifiuta coloro che hanno parlato in precedenza [cioè l'Arte e la Chiesa] e dice: 'Io rimodellerò il mondo e il suo corpo. modificherò la coscienza dell'uomo, renderò l'uomo onnipotente attraverso la conoscenza di quelle perfezioni che sono in me, e il mondo si incarna in me... Sarò Colui che tutto sa, sarò Dio, perché Dio solo conosce tutti i fatti dell'universo. Tutti gli elementi della Natura si raccoglieranno in me, e io sarò l'eternità. Darò all'uomo il dono della vista, dell'udire, della parola, in una molteplicità di spazi, ricostruirò la meccanica del suo corpo lungo linee perfette. Farò sì che la volontà umana sia parte del mio tranquillo modo di funzionare; assorbirò la forza del vento, dell'acqua, del fuoco e dell'atmosfera, farò di essi la proprietà esclusiva dell'uomo. E, a conclusione di tutto questo, il mondo intero, che è soltanto un fallito esperimento tecnico di Dio, sarà ricostruito da me, e io lo farò bene. Chi è, dunque, che parla con tanta audacia attraverso le labbra della Fabbrica? È Dio stesso, che grida aspramente per bocca della Fabbrica."

Dio è un Nulla che gli uomini hanno costruito e la fabbrica equivale al sogno marxista della totalità.

LA DECOSTRUZIONE DEL CORPO NEI COSTUMI



Malevič, l'aviatore tratto da *I tre*,
1913 (Museo dell'Avanguardia,
la casa di Matjušin,
S. Pietroburgo)

I personaggi della messa in scena de *La Vittoria sul Sole* sono tutti maschi, "si tratta, a quanto pare, dell'unica opera al mondo in cui non vi sia nessun ruolo femminile! [Tutto è stato fatto al fine di preparare un'epoca virile, in sostituzione degli effeminati Apolli e delle insozzate Afroditi]." ¹⁴

Protagonisti dell'opera sono un gruppo di superuomini che vogliono conquistare il Sole, simbolo del passato, della tradizione, della logica e della ragione.

I costumi protosuprematisti disegnati da Malevič sembrano provenire dal libro *I tre*: non sono simili a persone reali, rimandano ad anatomie fantastiche, sono di dimensioni enormi, si muovono con strane andature sulla scena, gridando parole incomprensibili. Sono realizzati in cartone, filo di ferro, strati di garza intrisa di colla e tinta a vivaci colori, rendendo i movimenti goffi e impacciati. I costumi di scena sembrano figurine ritagliate, dai colori sgargianti e sorprendenti e dalle forme quasi caricaturali, come se Malevič avesse trovato un'identità di segno e significato; spezzano la tradizionale rappresentazione della figura umana in elementi geometrici; hanno radici nella tradizione circense, di clown, dei *balagan* russi, della visione carnevalesca di un mondo alla rovescia, *Leitmotiv* dell'opera.

Al termine dello spettacolo gli uomini del futuro distruggono il sipario, sul quale il Sole è rappresentato sotto forma di *Quadrato Nero*, opera che introdurrà successivamente il *suprematismo* pittorico.

Durante la rappresentazione, la musica si mescola al rumore di strada, confondendo il pubblico tra suoni di clacson e percussioni.¹⁵ In *Tvorčeskij put' chudožnika*, (RO IRLI, f. 656), Matjušin ci racconta che Malevič per "costruire la taglia colossale dei due Macisti avveniristi,

pose le spalle all'altezza delle loro bocche, mentre costruì la testa in cartone come un elmo."

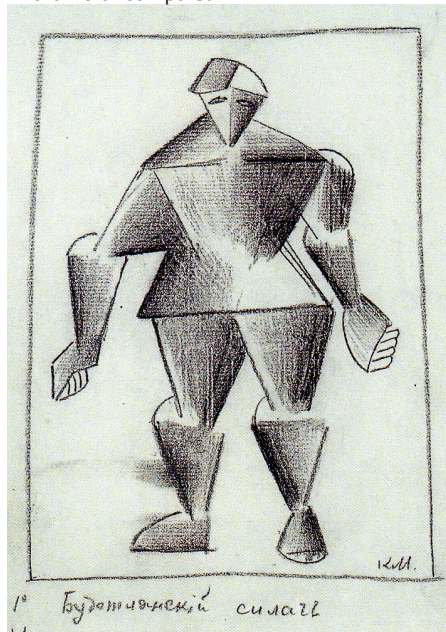
Nei costumi del *malintenzionato* e del *becchino*, mette in evidenza piani geometrici colorati, perfettamente bidimensionali e in contrasto con le altre forme corporee. In entrambi è presente un rettangolo nero.

In un'illustrazione del libro *I tre* Malevič disegna un aviatore circondato da frammenti del suo aeroplano distrutto, rappresentati come geometrie autonome, in uno spazio disintegrato in cui virgole, punti e note, insieme a liberi piani monocromi, volano nel cosmo in tutte le direzioni.

I personaggi sbalordiscono il pubblico per la loro assurdità, il loro aspetto e il loro comportamento. Secondo Benedikt Livšic, che assiste ad una delle rappresentazioni, "il fuoco luminoso" dell'opera sono i costumi, le scenografie e la messa in scena di Malevič.¹⁶

Gli spettacoli del 3 e del 5 dicembre sono diversi l'uno dall'altro: gli attori si muovono liberamente, a tratti persino ostacolandosi, nessuna movenza è stata preventivata. Tutti questi movimenti diventano difficili per via dei voluminosi costumi. Gli attori, quasi tutti non professionisti, provano solamente un paio di volte prima dello spettacolo.

in ordine di comparsa



forzuto futurista

(tutti i bozzetti sono conservati al Museo di Arte Teatrale e Musicale, S. Pietroburgo)

"due figure maestose in abiti bianchi e neri, a forma di triangoli o quadrangoli, mentre il viso è ricoperto da una visiera."

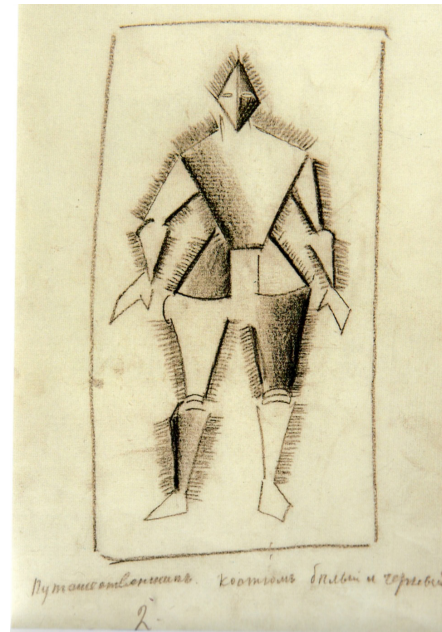
L. Gurevič, *Teatr futuristov*, in *"Russkie vedomosti"*, 13.XII.1913, p. 7.



*"Nerone e Caligola in un unico personaggio, ha solo il braccio sinistro sollevato e piegato ad angolo retto."
"Minaccioso, impietrato in una posa nobile"
"guarda con prudenza attraverso l'occhialino"
"si toglie gli stivali ed esce"*

"Nerone e Caligola congiunti nello stesso personaggio, raffigurano l'eterno esteta, che non s'avvede della vita perché ovunque ricerca il bello."

N. Chardžiev, *Sud'ba Alenseja Kručenyh*, pp. 37-38.



*"il viaggiatore di tutti i secoli ha indosso fogli con le scritte età della pietra medioevo ecc."
"sono tutto impolverato e trasversale"
"io ho girato in lungo e in largo"
"sono coraggioso coprirò di fumo la mia strada e non lascerò traccia"*

"è l'esploratore ardito, il poeta, l'artista-veggente."

N. Chardžiev, *Sud'ba Alenseja Kručenyh*, pp. 37-38.

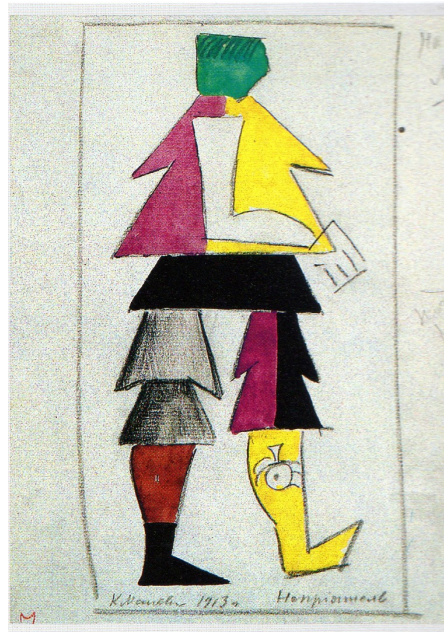


*un malintenzionato con il fucile
"si avvicina strisciando"
"si copre con il fucile"
"fa vedere una mossa da calciatore"*



“un attaccabrighe
gironzola e canta”

scritta in russo: *attaccabrighe*

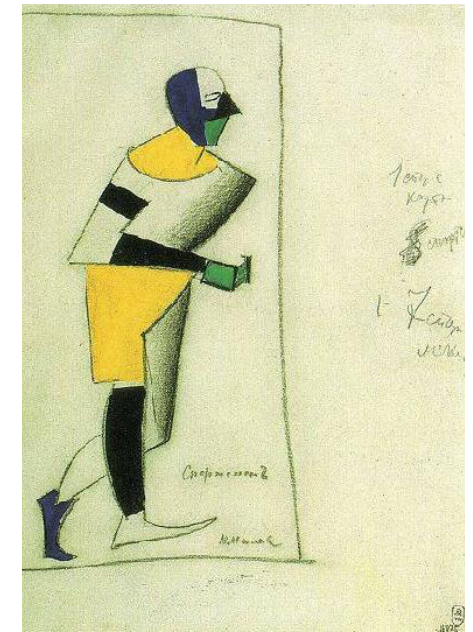


il nemico
“guerrieri nemici in costumi turchi, uno zoppo
per squadrone, con i vessilli abbassati, alcuni
sono molto grassi”

scritta in russo: *il nemico*, firma K. Malevič,
1913.

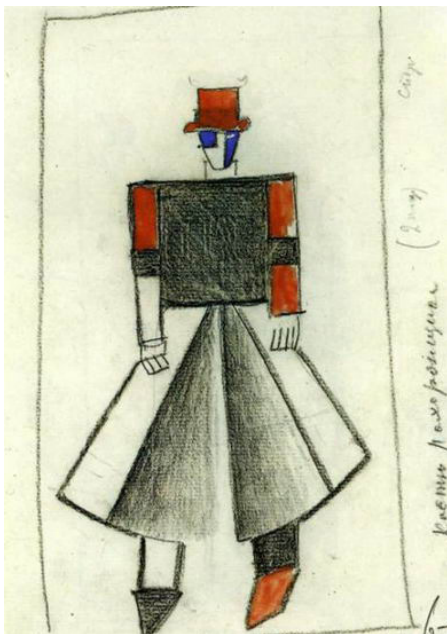


il coro



“cantori in costumi da sportivi”
“arrivano gli sportivi al ritmo
delle linee degli edifici”

AGIMENTO PRIMO, QUADRO SECONDO



becchini
 "la metà superiore è bianca e
 rossa quella inferiore nera"



il chiacchieraiò al telefono
 sotto in R. Benedetti, 1983



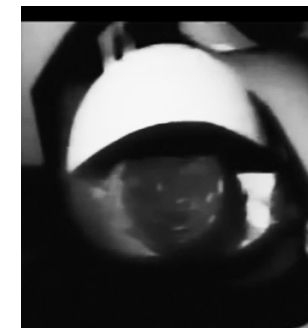
uno e molti- quelli che portano il sole
 "si sono stretti al punto che il sole non si vede"

occhio screziato
 sotto in R. Benedetti, 1983



AGIMENTO PRIMO, QUADRO QUARTO

scritta in russo: 3, costume per uno e molti,
 quelli che portano il sole, (lo stesso) ma verde.
 tda



AGIMENTO SECONDO, QUADRO QUINTO



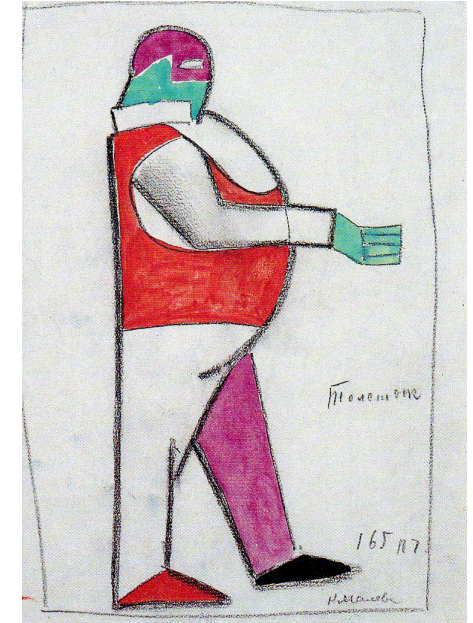
i nuovi
scritta in russo: 8 iv,
costume per gli uomini nuovi
tda



i codardi

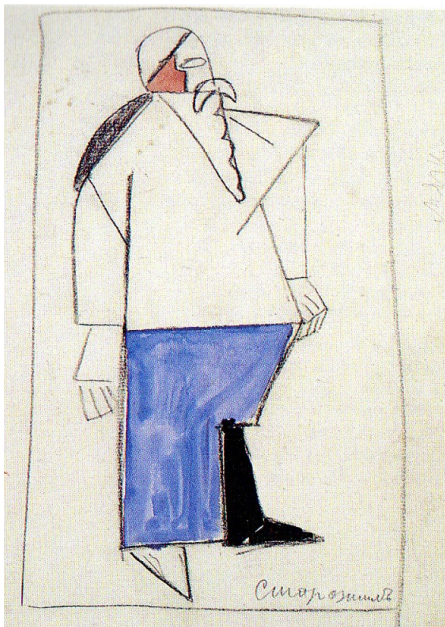


il declamatore



il grassone
"allarmato, stava dormendo"

scritta in russo:
un uomo grasso, 165.II.7., firma KMalev.
tda



un vecchio abitante



il lavoratore attento

*un giovane entra di corsa,
canta spaventato*

*l'aviatore
ride fragorosamente fuori scena*





ricostruzione del California
Institute of the Arts, 1980-83
a cura di R. Benedetti

I RIGIMENTO
I QUADRO

forzuti



Nerone Caligola



aviatore



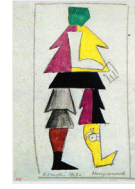
malintenzionato



attaccabrighe



nemico



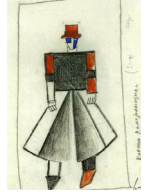
sportivi



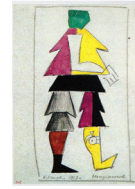
coro



becchini



I RIGIMENTO
II QUADRO



I RIGIMENTO
III QUADRO

I RIGIMENTO
IV QUADRO

II RIGIMENTO
V QUADRO

II RIGIMENTO
VI QUADRO



chiacchieraiio uno e molti occhio screziato i nuovi i codardi il declamatore il grassone un vecchio il lavoratore un giovane l'aviatore



**la reinterpretazione di El Lisickij e Malevič,
lo spettacolo elettromeccanico
Sieg über die Sonne, 1920**

Prefazione alla cartella di figurine, Hannover, 1923.

“Questo è il frammento d’un lavoro nato a Mosca negli anni 1920-21. Qui, come in tutti i miei lavori, l’obiettivo non è la riforma di ciò che già esiste, ma di far luogo a un’altra entità.

Nessuno fa attenzione alle magnifiche rappresentazioni delle nostre città, perché ogni “qualcuno” vi ha egli stesso una parte. Ogni energia è impiegata per un proprio fine. Il tutto è amorfo. Se tutte le energie vengono organizzate in unità, cristallizzate e messe in mostra, sorge un’opera, e la si chiama pure opera d’arte.

In una piazza aperta e accessibile da tutti i lati, noi costruiamo un’armatura: qui è il meccanismo dello spettacolo. Tale armatura offre alle figure tutte le possibilità di movimento. Perciò le sue singole parti devono essere scorrevoli, girevoli, estensibili, ecc. Le diverse altezze devono cambiarsi rapidamente una nell’altra. Il tutto è una costruzione a scheletro, per non coprire le figure in movimento nel gioco. Le figure stesse mutano disposizione secondo l’occorrenza e la volontà. Scivolano, rotolano, si levano in alto, in qua e là attraverso l’armatura. Tutte le parti dell’armatura e tutte le figure vengono messe in movimento per mezzo di forze e dispositivi elettromeccanici e questa centrale si trova nelle mani di una sola persona. Costui è il regolatore dello spettacolo. Il suo posto è nel punto centrale dell’armatura, al quadro di comando di tutte le energie. Egli dirige i movimenti, i suoni e le luci, inserisce il radiomegafono e attraverso la piazza risuona il rimbombo d’una stazione ferroviaria,

il fragore delle cascate del Niagara, il martellio d’una fabbrica di laminati. Parla al posto delle figure in un telefono, che è collegato con una lampada ad arco, oppure in altri apparecchi che trasformano la sua voce secondo il carattere delle singole figure. Serie di lampadine elettriche s’accendono e si spengono. Fasci di luce seguono i movimenti delle figure, rotti da prismi e da riflessi. In tal modo il regolatore dello spettacolo eleva alla massima potenza l’evento più elementare.

Per la prima rappresentazione di questo spettacolo elettromeccanico io ho utilizzato un dramma moderno, che però era scritto per la scena. Si tratta dell’opera futurista Vittoria sul Sole di Kručënych, inventore della poesia fonica e alfiere della più recente poesia russa. L’opera fu rappresentata per la prima volta a Pietroburgo nel 1913. La musica è di Matjušin (quarti di tono).

La scenografia di Malevič (il sipario= il Quadrato Nero). Il Sole, espressione della vecchia energia del mondo, viene strappato via del cielo dall’uomo moderno, il quale in forza della sua signoria tecnica si crea una propria sorgente d’energia. Questa idea dell’opera è intessuta in una simultaneità di avvenimenti.

La lingua è alogica. Le singole parti cantate sono poesie foniche. Il testo dell’opera mi ha costretto a conservare alle figurine qualcosa dell’anatomia del corpo umano. I colori delle singole parti di questi fogli sono da considerare, come nei miei lavori Proun, un equivalente del materiale. Cioè: le parti rosse, gialle o nere delle figurine non sono state verniciate, ma invece sono state fatte con materiale corrispondente, come per esempio rame pure, ferro opaco, ecc.

L’ulteriore elaborazione e applicazione delle idee e forme qui realizzate, la lascio ad altri e m’avvio ai miei prossimi compiti.”

S. Lisickij-Küppers (a cura di), *El Lisitsky. Pittore. Architetto, Fotografo, Tipografo. Ricordi. Lettere. Scritti*, Roma 1967, p. 342.



sentinella
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



il declamatore
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



il codardo
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



il viaggiatore nei secoli
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



sportivi
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/ Folkwang
Museum, Essen)



agitatore
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



il vecchio (testa 2 passi indietro)
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



i becchini
portfolio di figurine per *La Vittoria sul Sole*,
1923
(Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des
Landes Sachsen - Anhalt, Halle/
Folkwang Museum, Essen)



*parte del macchinario di scena,
L'uomo nuovo
portfolio di figurine per La
Vittoria sul Sole, 1923
(Stiftung Moritzburg -
Kunstmuseum des Landes Sa-
chsen - Anhalt, Halle/Folkwang
Museum, Essen)*

(per rappresentare l'uomo
nuovo El Lisickij ricorre al
quadrato rosso)

- 1 P. Vserossijskij, *S"ezd Bajačej Buduščego (poetov futuristov)*, in "Žurnal za 7 dnež", 1913, 28, p. 605; E. Petrova, G. Di Pietrantonio (a cura di), *Malevič*, Giunti Arte Mostre Musei, Milano 2015, p. 185 e seguenti.
- 2 M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battafarano, *Scritti sul futurismo russo*, Peter Lang, New York, Bern 1991, p. 94.
- 3 Il teatro originario viene trasformato nel 1909 nel Luna Park di San Pietroburgo: l'atmosfera sfrontata e popolare-sca di quel mondo da baraccone piace ai futuristi.
- 4 M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battafarano, *Op. cit.*, p. 99.
- 5 G. Belli, E. Guzzo Vaccarino (a cura di), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Skira, Milano 2005, p. 522.
- 6 E. Petrova, G. Di Pietrantonio, (a cura di), *Op. cit.*, p. 11.
- 7 G. Di Milia (a cura di), *Scritti di K. Malevič*, Abscondita, Milano 2000, p. 130, p. 151.
- 8 Ivi, p. 131.
- 9 G. Canella, *Avanguardia come allegoria*, in M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, p. 35.
- 10 E. G. Craig, *Henry Irving*, J. M. Dent and Sons Ltd, London 1930, p. 79.
- 11 E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 10.
- 12 E. G. Craig, *The Theatre Advancing*, Little Brown and Company, Boston 1919, pp. 121-22 e 125.
- 13 K. Malevič, *Dio non è abbattuto*, Vitebsk 1922, tesi 30, in T. Andersen (a cura di), *K. S. Malevich, Essays on Art*, vol. I, p. 218, 4 voll., Borgen, Copenaghen 1968-78.
- 14 A. Kručënych, *Pervye v mire spektakli futuristov*, in N. Gur'janova, *Pamjat' teper' mnogoe razvoracivaet. Iz literaturnogo nasledija Kručënykh*, Berkeley Slavic Specilities, Berkeley 1999, pp. 73-87.
- 15 L. Michelangeli, *Il vuoto e il suo respiro*, in E. Basner, C. Casali, M. Corradini, G. Cortenova, W. Guadagnini, L. Michelangeli, T. Vilibachova, E. Petrova, *Op. cit.*, p. 71.
- 16 Confrontare B. K. Livšic, *Polutoraglazyj strelec*, L. 1933. Trad. it.: *L'Arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1968.

LEITMOTIV E ARTIFICI DELLA MESSA IN SCENA

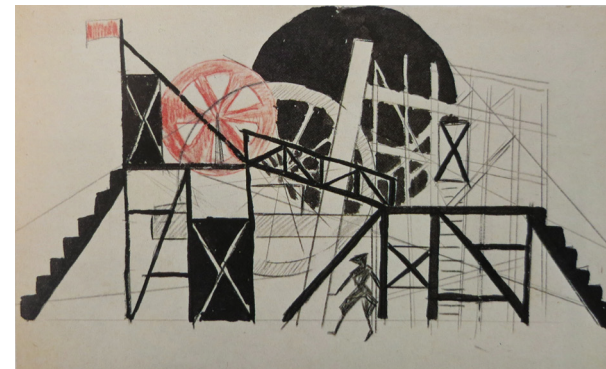
Il Sole nero

Tema principale dell'opera è l'eliomachia, la vittoria della tecnica sulle forze cosmiche;¹ l'assalto dell'universo e la conquista degli astri è già presente in diversi testi marinettiani. L'eliomachia è una sorta di *Leitmotiv*, un segnale di rivolta contro l'ordine costituito e i valori della tradizione.

L'astro splendente, simbolo della vecchia estetica e della grezza razionalità matematica, non poteva che essere combattuto e sconfitto nell'opera di Kručěnych dai "forzuti futuristi" che lo sgozzano, coadiuvati dai "molti" che si vantano: "abbiamo estirpato il sole con le fresche radici/grasse puzzano di aritmetica."²

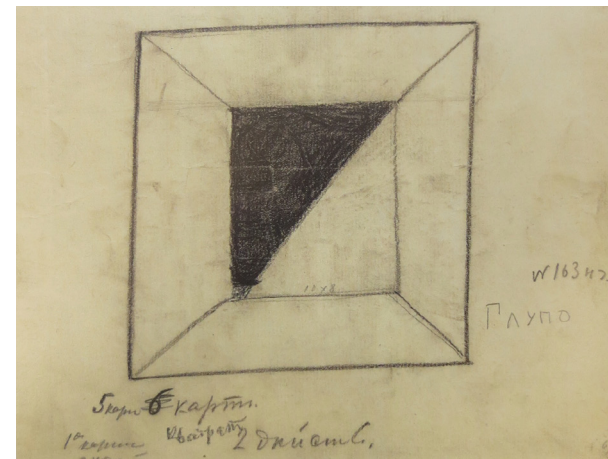
Nell'ambito del *futurismo* russo si sviluppa proprio in questo periodo la componente *cosmista*, che mira a trascendere i limiti spazio temporali per sconfinare nello spazio cosmico e diventare immortali attraverso l'arte. Malevič introduce in alcuni quadri alogici degli anni 1913-14 le lettere che compongono la dicitura "eclissi parziale" cioè частичное затмение. Al Sole sono legati significati simbolici profondi: luce, illuminazione, lume, intelletto e ragione. Per questo *La Vittoria sul Sole* manifesta il suo carattere irrazionale e l'aspirazione ad un mondo nuovo.

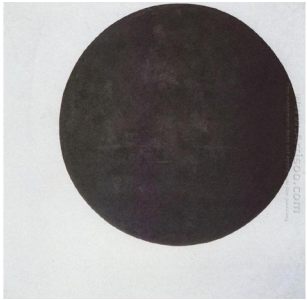
Il *Sole nero* ritorna in molte opere di questo periodo: il grande disco nero che fa da sfondo alla costruzione scenica per *Le Cocu Magnifique* di Popova non è altro che la reinterpretazione del *Quadrato Nero* di Malevič; sul cerchio come elemento base di composizione spaziale si fonda l'assidua ricerca di Rodčenko; in Kandinskij il cerchio è un punto che cresce e diventa superficie;³ una grande sfera nera, o un grande Sole nero, eclissato forse dal fumo dell'erruzione del Vesu-



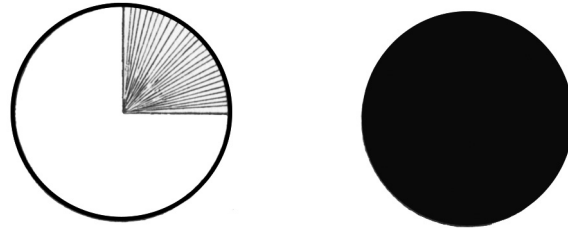
L. Popova
Le Cocu Magnifique, 1922
(Collezione Costakis, Atene)

K. Malevič
quadro quinto, 1913
Museo di Arte Teatrale e Musicale, S. Pietroburgo)

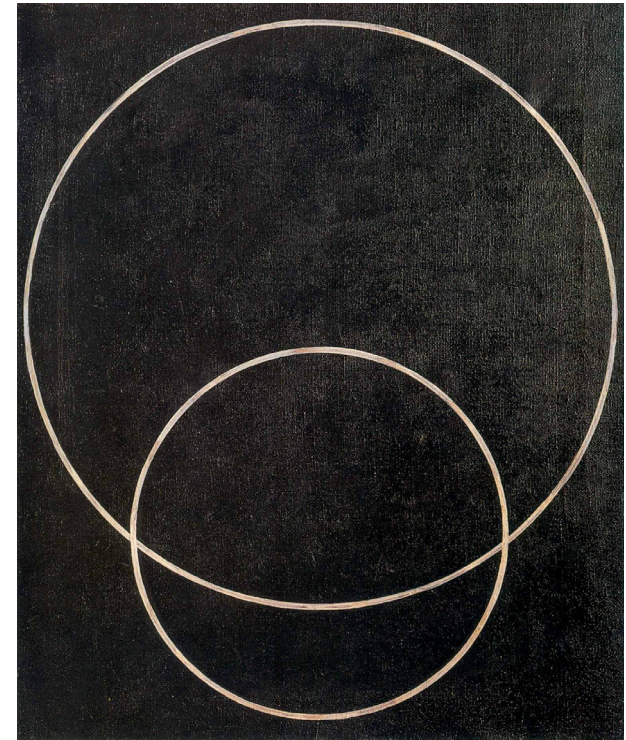




K. Malevič
Cerchio nero, [1913], 1923-29
(Museo di Stato Russo,
S. Pietroburgo)



V. Kandinskij
Cerchio
(in *Punto, linea, superficie*,
Adelphi, Milano 1968, p. 62)



A. Rodčenko
Costruzione n. 127, due cerchi, 1920
(The Pushkin Museum, Mosca)



I. Leonidov
Città del Sole, 1945
(Museo di Stato Ščusev,
Mosca)



vio di Napoli, 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.

La lingua trasmentale

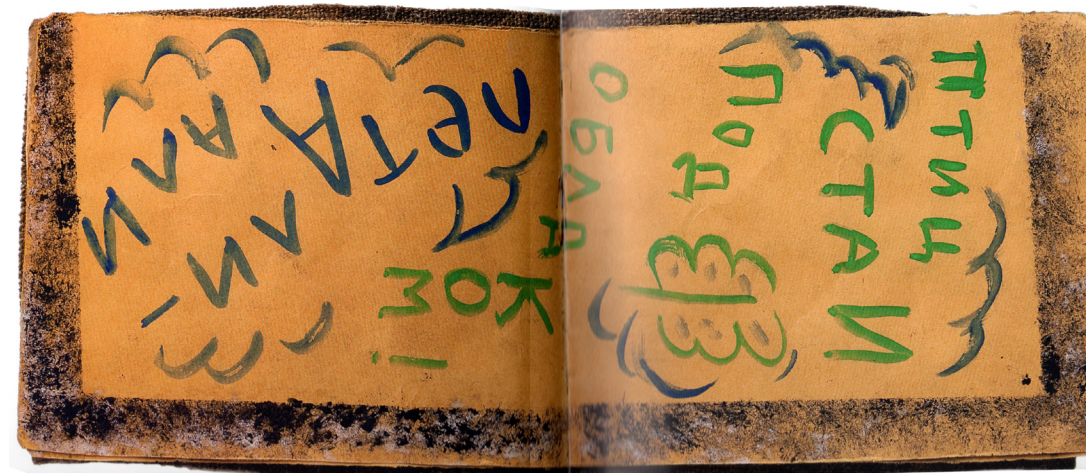
La *zaum'*, la lingua trasmentale inventata da Kručënych con Chlebnikov, si carica di significati contrastanti: viene definita lingua della rivoluzione, lingua priva di senso, lingua dei sensi autentici, lingua delle emozioni e lingua dell'iper-ragione.

La *zaum'*, mira a far parlare ciò che si trova oltre il logos, è la lingua che segue la logica delle emozioni. Trasmentale è "tutto ciò che nella parola è vivo, sopra la coscienza, ciò che lega la parola alle scaturigini, alle sorgenti dell'esistenza"; sono le sue "parti irrazionali, mistiche ed estetiche."

Questa è una lingua libera, senza regole grammaticali, prescrizioni sintattiche, convenzioni semantiche, norme stilistiche. Le sue parole si possono spezzare, contrarre, dilatare.⁴

Nell'articolo *Le nuove vie della parola* pubblicato in *I tre*, nel 1913, Kručënych scrive che lo stato più elevato si raggiunge con la "parola più ampia del senso", che non è un non-senso, ma un allargamento della nostra coscienza, grazie ad un'arte creata al di fuori delle categorie logiche convenzionali. Come ci ricorda Di Milia, per Kručënych la poesia è la "leva ultima e imprenscindibile con cui sollevare la terra".⁵ *I tre* è una raccolta di poesie di Chlebnikov e Kručënych, con illustrazioni di Malevič.

La transrazionalità dei poeti e dei pittori russi è espressione di una mente liberata dal senso comune e dalla



A. Kručënych, 1913
(collezione privata
E. Maltauro)

forza di gravità terrestre.

Nell'almanacco del 1912 *Poščēčina obščestvennomu vskusu* (*Schiaffo al gusto corrente*), pubblicato a Mosca, i poeti Chlebnikov, Majakovskij e Kručēnych, (con David e Nikolaj Burljuk, Elena Guro, Kamenskij e Livšic), riuniti nel gruppo *Gileja*, presentano il manifesto del *cubofuturismo*, mirando a trasferire nei versi la scomposizione della pittura cubista.

Come ci ricorda G. Di Milia, emerge in questi poeti un'attrazione per le espressioni prelogiche, primitive, spontanee, e per le formule incantatorie degli sciamani siberiani che portavano allo stato di trance.

*"I pittori futuristi amano utilizzare parti del corpo, sezioni, mentre i verbo-creatori futuristi amano servirsi di parole squartate, di -mezze parole e delle loro bizzarre e astute combinazioni."*⁶

Gli artifici poetici di cui si serve Kručēnych sono rafforzati da tecniche mutate dal *cubismo* pittorico. La distruzione della sintassi e l'abolizione della punteggiatura, le analogie, la giustapposizione di immagini, si attengono ai dettami del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912).

La *zaum'* non è follia, ha una sua logica, una logica di ordine superiore. L'arte dischiude connessioni tra i fenomeni del mondo da nuove posizioni non attingibili dalla coscienza ordinaria.⁷

O. Rozanova
Nuovi libri hanno spiccato il volo!, 1913
pubblicità per i nuovi libri di
A. Kručēnych
(Collezione Costakis)

Schiaffo al gusto corrente

A coloro che ci leggono: il Nuovo Primordiale Inaspettato.

Noi soli siamo il volto della nostra epoca. Nell'arte della parola siamo noi a suonare il corno del tempo.

Il passato ci soffoca. L'Accademia e Puškin sono più incomprensibili dei geroglifici.

Gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. ecc. dal Vapore Modernità. Chi non sa dimenticare il suo primo amore non potrà mai conoscere l'ultimo.

Chi sarà tanto credulo da consacrare il suo ultimo Amore alla lussuria profumata di Bal'mont? Chi può scorgervi il riflesso dell'anima virile del nostro tempo?

Chi sarà tanto codardo da temere di strappare l'armatura cartacea dal frak nero del paladino Brjusov? È forse là che sflogora un'aurora di inaudite bellezze?

Lavatevi le mani insozzate dal sozzo muco dei libri scritti da questi innumerevoli Leonid Andreev.

Tutti questi Gor'kij, Kuprin, Blok, Sologub, Remizov, Averčenko, Černyj, Kuz'min, Bunin ecc. hanno solo bisogno di una villetta in riva al fiume. È la ricompensa che il destino riserva ai buoni sarti.

Noi contempliamo la loro infinita pochezza dall'alto dei grattacieli!...

Noi ordiniamo che si rispetti il diritto dei poeti:

- 1) ad arricchire il dizionario nel suo insieme mediante vocaboli arbitrari e derivati (*Parolainnovazione*);
- 2) a odiare inesorabilmente la lingua sopravvissuta fino al loro tempo;
- 3) a strappare con orrore dalla loro fronte orgogliosa la Corona di quella gloria da quattro soldi che avete fabbricato con i veniki dei bagni pubblici;
- 4) a rimanere saldi sullo scoglio della parola "noi" in mezzo a un mare di fischi e d'indignazione.

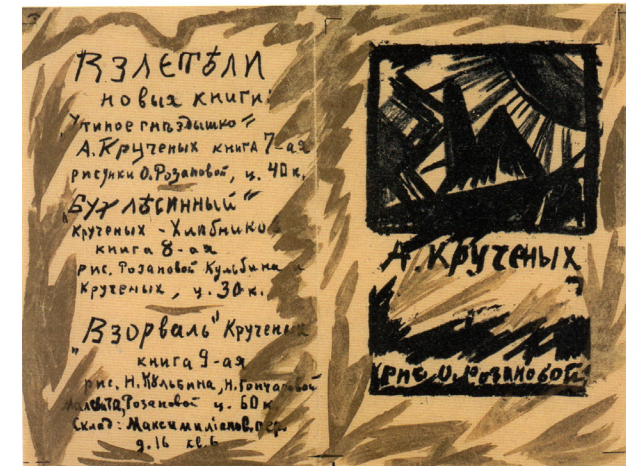
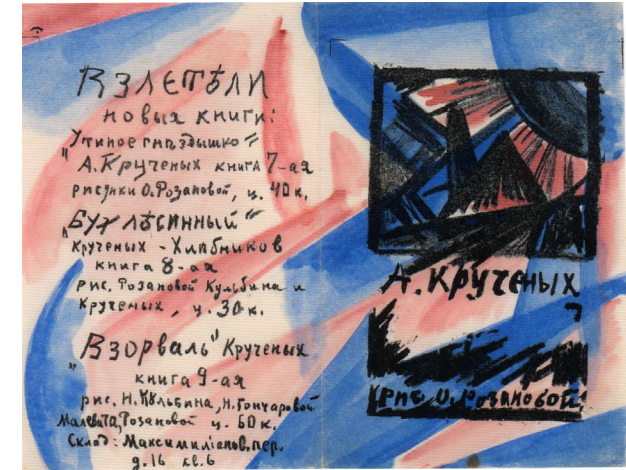
E se nelle nostre righe rimangono ancora i turpi rimasugli del vostro "Buonsenso" e "buon gusto", già vi palpitano per la prima volta i Lampi dell'Avvento della Nuova Bellezza della Prola Autosufficiente (samovitaja).

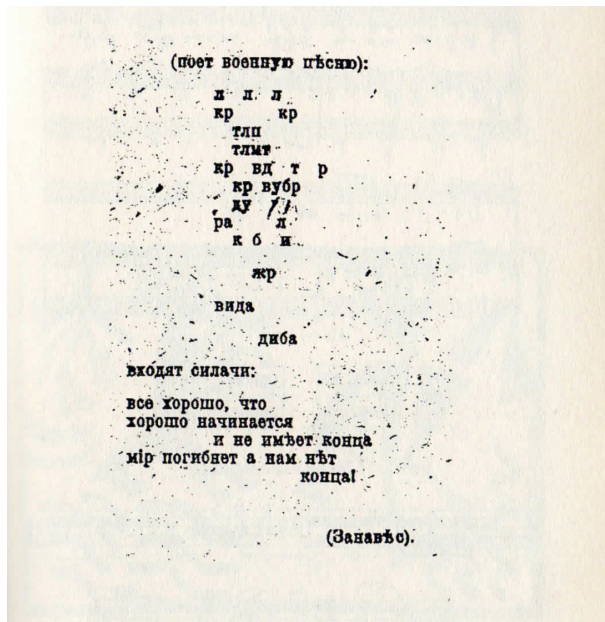
Mosca, dicembre 1912

David Burljuk, Aleksandr Kručēnych

Vladimir Majakovskij, Viktor Chlebnikov

[In S. Vitale (a cura di), *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1979, pp. 26-27]





A. Kručënych
scrittura trasmentale in
La Vittoria sul Sole, 1913

dal cubismo alla poesia: decostruzione analitica e ricomposizione sintetica, collage e montaggio, *sdvig* e straniamento

Tecniche come la decostruzione analitica e la ricomposizione sintetica del materiale artistico slittano dall'arte alla poesia, toccando tutti i livelli macro e micro-strutturali del testo, rivelando una forte derivazione di matrice cubista, una frantumazione dell'azione scenica e delle singole battute, che perdono qualsiasi legame casuale e temporale. "Il lavoro di sezionamento e riassetto frammenta l'azione in schegge prive di un legame causale o temporale, scompiglia monologhi, dialoghi e battute in un'accozzaglia in cui mancano coerenza logica e spessore psicologico, con lo stesso metodo si procede alla dissoluzione del tessuto verbale, alla distruzione dei nessi sintattico-semantici delle frasi e alla scomposizione delle parole, che frantumate nelle loro parti costitutive, il prefisso, la radice e il suffisso, o addirittura in componenti minime quali la sillaba e la lettera, vengono esaltate nei loro valori fonici e grafici."

"I pittori budetljane (artisti futuristi, dal verbo essere budet, neologismo di Chlebnikov) amano servirsi di parti dei corpi, di sezioni, mentre i budetljane creatori di parole amano far uso di parole spaccate, di mezze parole e delle loro bizzarre e astute combinazioni (linguaggio trasmentale)."⁸

Kručënych procede al riassetto con la tecnica del collage o del montaggio non solo di singoli frammenti dell'azione e di brandelli di dialogo, ma anche di fonemi privi di significato.

Altro procedimento utilizzato dai pittori cubo-fururisti è lo *sdvig*, che viene applicato al tessuto poetico verbale. In geologia significa smottamento orizzontale del terreno; in francese diventa *déplacement* e com-

porta un mutamento repentino del punto di vista; in pittura la parola implica quindi dislocamento dei piani pittorici,⁹ bruschi passaggi di tecniche, rapporti inattesi e incompatibili, spaesamento dell'immagine.¹⁰ Nella letteratura denota la collisione illogica di singole unità di senso, la frattura immotivata di segmenti verbali, l'accozzaglia apparentemente casuale di lettere e sillabe, come nella lingua trasmentale di Kručënych. "Chiameremo *sdvig fonico* la fusione di due suoni (fonemi) o di due parole in quanto unità foniche in una macchia sonora".¹¹ La lingua trasmentale di Kručënych recide il legame tra significante e significato ed è asemantica come la pittura astratta o la musica. Questa lingua è simbolo dell'uomo del futuro, il *budetljanin*.

Opinione contrastante quella di Chlebnikov: la nuova lingua da lui introdotta non è un'invenzione, ma in realtà esiste da sempre, sommersa dalla limacciosità della lingua comune.¹² "I discorsi sono edifici, formati da blocchi di spazio (...). Superfici, spazi diritti, colpi di punti, un cerchio divino, un angolo di caduta, un fascio di raggi che emana da un punto e vi converge: ecco i misteriosi blocchi della lingua. Raschiate la lingua, vedrete lo spazio con la sua pelle."¹³

"Se nell'anima distinguiamo un governo, la ragione, e un popolo tempestoso, i sentimenti, possiamo dire che gli incantesimi e la lingua trasmentale si rivolgono direttamente al popolo dei sentimenti, scavalcando la testa del governo, sono un appello al crepuscolo dell'anima, l'espressione più alta della sovranità popolare nella vita della parola e della ragione."¹⁴ "Noi vogliamo che la parola arditamente segua la pittura", "La strana frattura dei mondi pittorici / Fu foriera di libertà, liberazione dalle catene."¹⁵

E questa liberazione da ogni catena trabocca in ogni

forma d'arte, dalla pittura alla poesia al teatro.

pittura alogica, figura/sfondo

La scenografia per *La Vittoria sul Sole* rimanda alla pittura alogica sperimentata da Malevič negli anni 1913-14. Molti elementi legano l'opera del poeta Kručënych con la pittura alogica di Malevič: il conflitto di forme ed elementi eterogenei, di segni appartenenti a ordini di grandezza e a sistemi semiotici diversi hanno lo scopo di distruggere la logica, il buonsenso e la ragione. *“La logica ha sempre posto un ostacolo ai nuovi movimenti del subconscio e, al fine di liberarsi dai pregiudizi, è stata promossa la corrente dell'a-logismo.”*¹⁶ L'alogismo di Malevič corrisponde alla scrittura trasmentale di Kručënych: *“La lingua trasmentale tende la mano alla pittura trasmentale di Malevič; lo scopo è comune, liberare la creazione da inutili pesi.”*¹⁷ Malevič sostiene: *“strappiamo la lettera alla riga e diamole la possibilità di un libero movimento (...), queste masse di lettere si liberano nello spazio e consentiranno alla nostra coscienza di penetrare sempre più lontano dalla terra.”*¹⁸

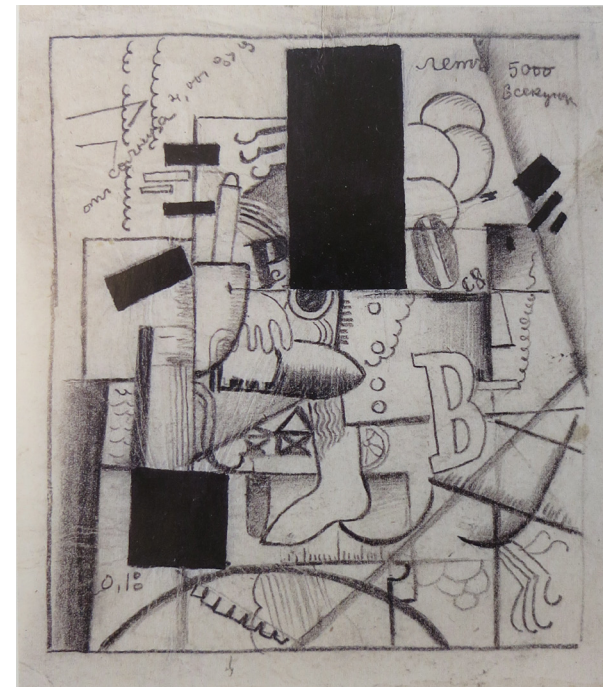
Essere a-logica non significa essere illogica.¹⁹

Malevič e Kručënych lavorano dal 1913 al 1915 alla ricerca di *“nuovi procedimenti che insegnino un modo nuovo di comprendere il mondo, superando il mondo reale, affrancandosi dai sensi e dalla ragione, per attingere a una realtà superiore, la quarta dimensione.”*²⁰

Per mancanza di tempo e soldi, i disegni preparatori di Malevič sono diventati le scene stesse. Tutti i bozzetti sono legati al quadrato e costruiti su un quadrato. Il fondale è un quadrato sfondato in modo da creare una profondità di campo, una costruzione di camere nel-

la camera, di moltiplicazione di specchi; un quadrato visto tridimensionalmente dà, oltre a sé, altri quattro quadrati in prospettiva. Cinque quadrati sono posti sul palcoscenico come profondità di campo, il sesto ipoteticamente è posto alle spalle del pubblico. Lo spettatore è idealmente chiuso dentro un cubo, è nell'essenza intima al cubo.²¹ *La Vittoria sul Sole* è collocata in uno spazio statico, le scenografie sono in nero su bianco, sequenze di quadrati entro quadrati, scatole prospettiche fondate e costituite da quadrati. In esso l'occhio dello spettatore è disorientato perché non capisce se guardando si trovi la scena dentro un cubo, sopra una piramide tronca o sulla soglia di un pozzo a piramide tronca rovesciata. La forma statica per eccellenza è quella del quadrato, entro la quale molteplici forme geometriche possono essere inscritte. Forma statica quale custode/contentitore della dinamica, la semplicità che contiene dentro di sé la varietà.²² Sembra quasi che queste immagini siano in divenire, si stiano materializzando, o viceversa, si stiano dissolvendo dentro lo sfondo: soggetti che si fondono con il fondo stesso, come se il soggetto, stanco di essere protagonista della scena, decidesse di trasformarsi in sfondo, mutasse condizione, concedendo così allo sfondo, per la prima volta nella storia della pittura non mediorientale, di divenire esso stesso protagonista e centro dell'opera, non descrivendo alcun paesaggio, ma essendo semplice sfondo.

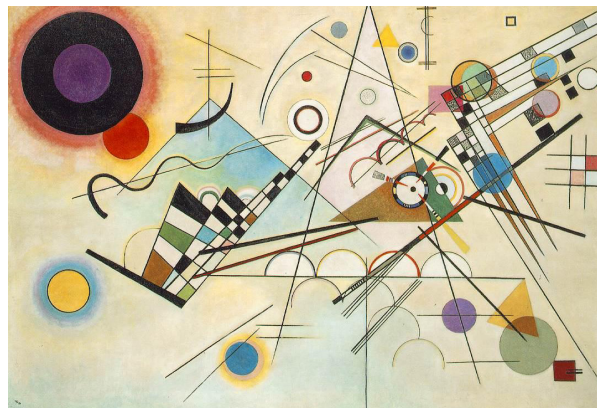
Nei bozzetti di Malevič per *La Vittoria sul Sole*, interpretazione di quadri alogici, sembra che le forme nere stiano galleggiando in qualche cosa di enorme rispetto al perimetro della tela senza cornice, come la tradizione orientale vuole, e che siano state bloccate all'improvviso, possano scomporsi, possano riprendere



K. Malevič
composizione alogica per La Vittoria sul Sole, bozzetti, 1913
(Fondazione Khadzhev - Chaga, Amsterdam/Stedelijk Museum, Amsterdam)



K. Malevič
agimento primo, quadro quarto,
 1913 (Foundation Cultural
 Center Khardzhiev-Chaga,
 Amsterdam/Stedelijk Museum,
 Amsterdam)



V. Kandinskij
Composizione VIII, 1923
 (S. R. Guggenheim Museum,
 New York)



L. Bo Bardi
Museu à Beira do Oceano
 (Hans Gunter Flieg)



L. Bo Bardi
 allestimento originale del
 MASP (Archivio dell'Istituto
 di L. Bo Bardi e P. M. Bardi,
 S. Paulo)

il loro moto da un momento all'altro, ma di fatto sono fisse e statiche. Si è davanti a opere senza gravità, dove la forma geometrica ha perso il suo rimando alle cose reali, si è cristallizzata, e proprio per questo ha la possibilità di fermarsi, immobile nello spazio.

Il bianco dello sfondo rimanda al bianco dell'icona, che va a custodire e celare ciò che non deve essere visto dall'uomo, non perché proibito, ma per salvarci dal fulgore accecante di Dio. Il bianco come puro pensiero e silenzio, il bianco non è il vuoto, ma diviene colore che serve a celare ciò che sta sotto, come se fosse un velo, che non deve cadere per far vivere l'illusione della realtà, così come ci appare e non come essa è. L'immagine sul bianco copre l'immagine reale, come se la stratificazione del gesso sulla tavola, con un preciso numero di strati sovrapposti che servono per rendere liscia la superficie della tavola, ma che hanno anche una valenza simbolica, facciano da cuscinetto di ammortamento tra quello che è l'uomo e quello che sta sotto, ciò che è tutelato, che è celato.²³ Il bianco è l'infinito che si estende, propagazione di se stesso, che non nasce da nulla se non da sé, è il motore immobile, è ciò che contiene tutto e che da tutto è contenuto. Il *Quadrato Nero* è assenza di colore, è il vuoto, il buio, l'ignoto che spaventa l'occidentale, ma per l'orientale è l'opposto al bianco, quindi tutto ciò che è tangibile ed esperibile. Nero fisicità e bianco idea e trascendenza. Un'icona laica, dove il nero materiale offusca il volto del divino, dove un'entità geometrica va a sostituirsi allo spirituale religioso: il nero rappresenta l'io fisico dell'uomo, il superomismo delle Avanguardie russe.²⁴ L'associazione dei concetti di abisso e infinito si riscontra nel testo *Suprematizm* per il catalogo della X

Esposizione di Stato “*Bespredmetnoe tvortestvo i suprematizm*” del 1919 di Malevič: “*Navigate! Il libero abisso bianco, l’infinito è davanti a noi.*”

Pochi mesi prima del *Quadrato Nero*, Malevič realizza il bozzetto per *La Vittoria sul Sole* dove un quadrato è diviso da una diagonale in un triangolo bianco e uno nero. Il bianco raffigura il Sole, la chiarezza, la razionalità, il mondo illuminato dalla ragione. Il nero è al contrario l’oscuro, l’ignoto, il futuro non prevedibile, il segno di una crisi ideologica, il mondo quotidiano. Si ha l’esclusione di ogni illusione spaziale e di ogni naturalismo. “*Tutto deve servire per una nuova percezione del mondo: lo spiazzamento della costruzione, la molteplicità della prospettiva, la quantità di nero soppressa dagli impressionisti, il disordine della superficie piatta e la realizzazione senza precedenti di una costruzione.*”²⁵

Nei quadri di Malevič l’accostamento di elementi inconciliabili produce un effetto di straniamento, *nonsense* e caos, che priva questi quadri di ogni significato razionalmente intellegibile, tanto che l’autore ammette di non sapere esattamente che cosa questi contengano.

Dopo la sconfitta del Sole e l’avvento del buio, segnalato da pareti e pavimento neri negli ultimi due quadri del primo atto, il secondo atto si inoltra nelle *decime contrade*. Note musicali, riccioli di violini, cordiere, trombe, canne d’organo, ruote vanno caoticamente a inquartare il quadrato, assieme a segni che sembrano essere virgole, ma anche accenti, anche apostrofi. Nelle decorazioni di Malevič segmenti di oggetti affastellati si alternano ai primi rudimentali elementi suprematisti, creando disorientamento e confusione.

Questi quadri-fondali sono alogici; “*Le immagini cen-*

trali dell’opera, come baionette, pesci, una sega e le chiavi del pianoforte ricorrono nei suoi dipinti, come le ruote incuneate di un aeroplano precipitato sulla scena durante l’azione [...] Alla fine della scena V il quadrato scuro scende dentro il quadrato del palcoscenico, prima è come una tenda che si abbassa sulla diagonale, poi una palpebra che si chiude.”²⁶

Si mira a stupire lo spettatore attraverso la scenografia, la musica e le parole, con nuovi strumenti che spiazzano una logica comprensione dell’opera.



Teatro del Luna Park di San Pietroburgo (Museo dell’Avanguardia, la casa di Matjušin, S. Pietroburgo)

L’incursione degli oggetti della quotidianità

Gli oggetti più disparati fanno capolino nello sviluppo dell’azione: congegni meccanici, una “mitragliatrice futurista”, ruote di aeroplano, eliche, una locomotiva, una testuggine maciullata, una grassa cimice che odora di tomba, un porco, una rapa sanguinaria, una poppa crepata, teschi rosicchiati che corrono sulle uniche quattro zampe... La cacofonia governa l’organizzazione degli elementi, spiazzando l’osservatore.

Gli oggetti disegnati di nero costruiscono lo spazio, galleggiando nei confini tridimensionali dei riquadri di Malevič, sono presenze che muovono l’atmosfera, animano il vuoto; oggetti disposti su un campo d’azione definito, che rimandano alle figure magicamente gravitanti del Museo sull’Oceano e nella liquidità dell’allestimento per il MASP di Lina Bo Bardi, in cui il tempo del sogno non è lineare, ma anche nel *surrealismo* di Chagall e nelle composizioni di punti, linee e superfici di Kandinskij.²⁷

luci

Le luci sono sapientemente mosse da Malevič. “*I tentacoli dei riflettori traevano dalle tenebre ora un oggetto, ora un altro e, saturandolo di luce, gli davano vita [...]. La novità e la peculiarità del procedimento di Malevič consistevano anzitutto nell’impiegare la luce quale principio creatore di forme [...]. Le figure venivano tagliuzzate dalle lame luminose dei riflettori e private ora delle braccia, ora delle gambe, ora della testa, poiché per Malevič non erano altro che corpi geometrici.*”²⁸

il mondo alla rovescia

Come ci ricorda Di Milia, Matjušin, Kručënych, Malevič trascorrono un periodo nella casa estiva di Matjušin in Finlandia, a Uusikirko, nel luglio 1913. A questo periodo risalgono alcune *foto alogiche* in cui gli artisti sono ritratti davanti a mobili capovolti.

Malevič rappresenta un mondo alla rovescia nel secondo atto dell'opera, situato nelle *decime contrade*, un nuovo mondo del futuro utopico e alternativo in cui l'uomo è liberato da tutti i gravami fisici e condizionamenti psicologici. Sono abolite le leggi fisiche e le convenzioni sociali, sono scardinate le coordinate spazio-temporali e non vigono più le regole logico-causali, né le norme grammaticali. Il tempo scorre al contrario, la causa precede l'effetto, non c'è più forza di gravità, né proporzione, né direzione. Di fronte alla realtà capovolta mostrano i loro limiti il buon senso, la logica e la ragione, inadatti a intendere il nuovo ordine delle cose.²⁹ Il tempo scorre al contrario e *"la torre il cielo e le strade a testa in giù – come in uno specchio"*.

*"I passi appesi
alle insegne
corre la gente
con le bombette in basso."*

Nel mondo alla rovescia tutto è il contrario di tutto, gli opposti si toccano, non c'è nessun vincolo di spazio e tempo, non c'è nessuna direzione e nessuna gerarchia; nessuna logica può comprendere l'assoluta realtà a cui mirano i super-uomini, solo una conoscenza altra, che aspira all'assoluto.

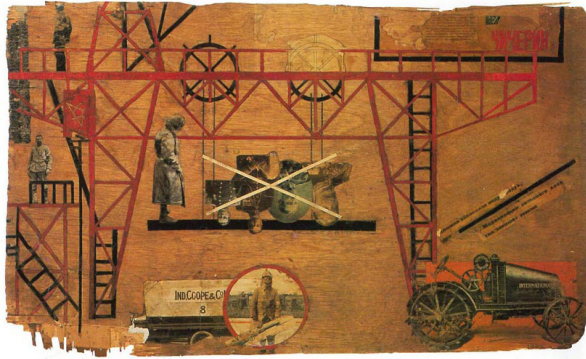
Si tratta di un *topos* del *futurismo* russo. Il *topos* deriva probabilmente da reminescenze del folklore e della tradizione carnevalesca, ma anche da alcuni testi pseudoscientifici su geometrie non euclidee, teosofia

e occultismo.

Kručënych teorizza la necessità di servirsi, per rappresentare il nuovo e il futuro, di parole nuove e di inedite loro combinazioni. Malevič tenta di rappresentare e incarnare plasticamente le visioni fantastiche e utopiche di una realtà superiore liberata dalle leggi spazio-temporali e logico-causali che soggiogano il mondo dei fenomeni. *"Solo una coscienza allargata e una logica superiore permettono all'uomo di abbracciar l'intero universo e di penetrare nella sfera del noumeno, dove le cose non si presentano nella loro apparenza, ma si rivelano nella sostanza, è allora che l'uomo si avvede che i contrari si toccano e tutto si fonde, che si uniscono il tempo e lo spazio, che si compenetrano causa ed effetto, passato e futuro, che proporzioni e coordinate si fanno relative in una generale indistinzione tra grande e piccolo, destra e sinistra, sopra e sotto" [...] l'arte nelle sue manifestazioni più alte apre l'accesso alla coscienza cosmica.*³⁰ Secondo Uspenskij la possibilità di allargare le facoltà fisiche e conoscitive dell'uomo risiede nell'"intuizione dall'alto."³¹ Il mondo capovolto di Malevič rimanda a un universo infantile, quasi fiabesco, carnevalesco e onirico. Malevič accoglie l'immaginario irrazionale tra i materiali della composizione³² che pertanto comportano la realizzazione di una nuova simbologia.

Il mondo capovolto è anche il soggetto di *The world upside down*, scenografia di Popova per Mejerchol'd del 1923, drammaturgia di S. Tret'jakov, andata in scena al Teatro Statale di Mosca e a Cracovia. La scenografia è formata da una grande struttura in legno che ricorda un carroponete; da due pulegge scendono i volti capovolti di quattro figure militari zariste e sulla struttura sta anche un operaio, un soldato e una bandiera ros-

sa. Sullo sfondo si proiettano scritte propagandistiche sulla costruzione di un nuovo mondo e fanno irruzione sulla scena oggetti d'uso comune, mezzi di locomozione, un telefono, una vera auto, un trattore. La scenografia evidenzia il ruolo del teatro rivoluzionario nella ristrutturazione della società di tutti i giorni. *"Sulla scena tornarono gli oggetti reali derisi e rifiutati, e quali oggetti! Un autocarro, una motocicletta, una cucina da campo, proiettori militari... Lo spettacolo risultò un montaggio di episodi di grande effetto emozionale e perfettamente calcolato."*³³



L. Popova
The world upside down, produzione di Mejerchol'd, 1923
(Collezione Costakis, Salonico)

Matjušin, Kručënych, Malevič
con Filonov e Shkol'nik, 1913
(Museo dell'Avanguardia, la casa di Matjušin,
S. Pietroburgo)

- 1 A. Kručënych, in *Op. cit.*, p. 84.
- 2 M. Böhming (a cura di), *La Vittoria sul Sole*, la mongolfiera, Cosenza 2003, p. 21.
- 3 V. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968, p. 62.
- 4 M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battafarano, *Scritti sul futurismo russo*, Peter Lang, New York, Bern 1991, pp. 43-44.
- 5 A. Kručënych, *Žisn' budetljan*, Mosca 1933, RO GLM (Museo di Stato della Letteratura), 15263, f. 13. Memorie inedite.
- 6 V. Chlebnikov e A. Kručënych, *Slovo kak takovoe*, in *Manifesty i programmy russkich futuristov*, p. 53.
- 7 E. Petrova, G. Di Pietrantonio, *Malevič*, Giunti Arte Mostre Musei, Milano 2015, p. 187.
- 8 S. Vitale, *Per conoscere l'Avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1979, p. 111.
- 9 D. Burljuk, *Kubizm*, in *Poščečina obščestvennomu vkusu*, M. 1912, p. 100.
- 10 M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battafarano, *Op. cit.*, p. 53.
- 11 A. Kručënych, *Kukiš prošlakam*, Tallin 1992.
- 12 M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battafarano, *Op. cit.*, p. 48.
- 13 V. Chlebnikov, *Zangezi*, in *Sobranie proizvedenij, III*, Izdatel'stvo pisatelej, Leningrad 1931, p. 333.
- 14 V. Chlebnikov, *O stichach*, in *Op.cit.*, p. 9.
- 15 V. Chlebnikov, *My chotim devy...* in *Neizdannye proizvedenija*, Moskva 1940, p. 334 e V. Chlebnikov e D. Burljuk, in *Sobranie proizvedenij, III*, cit., p. 289.
- 16 Testo riprodotto nella litografia in K. Malevič, *O novych sistemach v iskusstve*, Vitebsk, 1919.
- 17 A. Kručënych, "Vselenskaja vojna": *cvetnaja klej*, Petrograd 1916.
- 18 K. Malevič, *Pis'ma k M. V. Matjušinu*, p. 191-192.
- 19 M. Corradini, G. Cortenova, W. Guadagnini, L. Michelangeli, T. Vilibachova, E. Petrova, *Kazimir Malevič e le sacre*

- icone russe. Avanguardia e tradizioni*, Electa, Milano 2000, p. 69.
- 20 A. Kručënych, *Novye puti slova*, in *Troe*, Saint-Petersburg 1913, p. 70.
- 21 L. Michelangeli, *Il vuoto e il suo respiro*, in E. Basner, C. Casali, M. Corradini, G. Cortenova, W. Guadagnini, L. Michelangeli, T. Vilibachova, E. Petrova, *Op.cit.*, p. 71.
- 22 Ivi, p. 70.
- 23 Ivi, p. 73 e seguenti.
- 24 Ivi, p. 75.
- 25 B. K. Livšic, *L'arciere dall'occhio e mezzo*, in L. Michelangeli, *Il vuoto e il suo respiro*, in *Op. cit.*, p. 75 e seguenti.
- 26 L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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 of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, p. 29.
- 27 In relazione alla lezione di composizione architettonica di A. Gallo, 30/03/15, Università Luav di Venezia.
- 28 B. K. Livšic, *Polutoraglazyj strelec*, L. 1933. Trad. it. *L'Archiere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1968, p. 124.
- 29 M. Bohming (a cura di), *Op. cit.*, p. 49.
- 30 P. Uspenskij, *Tertium Organum*, San Pietroburgo, 1911, pp. 189-211, 301. (Il libro è poi ripubblicato: P. Uspensky, *Tertium Organum: The Third Canon of Thought: A Key to the Enigmas of the World*, Alfred A. Knopf, New York 1959.) Matjušin rileva nel *cubismo* la tendenza ad una quarta dimensione e associa i raggiungimenti di questo movimento agli studi delle matematiche pluridimensionali a cui fa riferimento il trattato di Uspenskij.
- 31 G. Di Milia (a cura di), *Scritti di K. Malevič*, Abscondita, Milano 2000, p. 132.
- 32 L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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), *Op.cit.*, p. 28.

33 J. Rakitina (a cura di), *Arte e Moda negli anni Venti. Bozzetti del teatro russo*, Mazzotta, Milano 1990, p. 14.

ESERCIZI DI LETTURA

Nella consapevolezza che la comprensione dell'opera risiede nella sua struttura più profonda, leggendola, misurandola e scomponendola,¹ la ricerca mira a dare una reinterpretazione critica ai bozzetti di Malevič per *La Vittoria sul Sole*. Si intraprende una lettura plastica degli schizzi di scena, rimasti in forma bidimensionale per la prima teatrale del 1913, poiché lasciano trasparire forti intenti di tridimensionalità attraverso la rappresentazione di uno spazio definito, in cui galleggiano gli elementi più disparati, come parole alogiche in un testo di Kručënych.

Secondo L. Michelangeli² i bozzetti di Malevič alludono ad uno spazio che potrebbe rappresentare:

- cubi disegnati in prospettiva, in cui l'occhio dello spettatore è rivolto verso il fuoco centrale;
- sezioni di piramidi in cui la base minore fa da sfondo e l'osservatore rivolge lo sguardo verso il fondale;
- sezioni di piramidi in cui la base minore è rivolta verso l'osservatore, mentre le quinte si allontanano in prospettiva.

Sembra interessante comprendere le diverse interpretazioni spaziali di questi bozzetti, in cui svariati oggetti neri si affastellano spazialmente dentro gli involucri, alludendo ad una spazialità da decifrare, proprio perché, nel mondo alla rovescia, spazio e tempo non hanno più alcun senso e la lettura dei bozzetti diventa necessariamente uno sforzo di interpretazione.

Ma non solo: in questi bozzetti lo spazio, o il vuoto o il "bianco" si costruisce attraverso gli oggetti, i pieni, il "nero", elementi posti a diverse distanze tra loro rispetto all'occhio dell'osservatore, danzando entro i confini tracciati da Malevič, dando luogo a possibili letture

compositive che mettono in luce riflessioni sulla "trasparenza letterale e fenomenica" di cui parlano Rowe e Sluzky: lo spettatore è catapultato in un nuovo universo di segni, figure e forme, che acquisiscono sostanza e tridimensionalità; ha la simultanea percezione di differenti piani e figure, lo spazio bianco va oltre e fluttua tra gli oggetti.

Un'ulteriore lettura vede nel bianco l'assoluto, il tutto, la perfezione a cui si aspira, e nel nero la concretezza degli oggetti quotidiani, che fanno capolino nella nuova opera cubofuturista, al cui termine il *Quadrato Nero* cala sulla scena e la nuova icona spiazza i tradizionali valori illuministici della ragione. "L'irrazionale (trasmentale) ci è dato con la stessa immediatezza del razionale." (Kručënych, 1913).

Malevič sembra aver colto la chiave di comprensione dell'universo a cui aspira attraverso la quotidianità, acquisendo piena consapevolezza che gli opposti si compenetrano tra loro fino a ritrovarsi in un ordine altro, superiore.

L'arte assume una dimensione metafisica e spirituale. La ricerca dell'arte affronta la profondità dell'animo umano, fa scaturire quello che c'è sempre stato dentro, rivela quello che è sempre stato celato: "l'opera d'arte viene da dentro, e verso dentro va a cercare."³

Gli esercizi di lettura dei bozzetti prendono in esame il *secondo quadro* dell'*agimento* primo, in relazione alle dimensioni del Luna Park di San Pietroburgo, andato distrutto. Dalle immagini storiche, le dimensioni del fondale del teatro si aggirano attorno ai 10 m di lunghezza per 5 m di altezza.

Una prima riflessione riguarda la forma dell'invaso, del *campo d'azione* bianco in cui sono collocati gli oggetti,

interpretabile come un cubo o un tronco di piramide rovesciato; una successiva lettura si sofferma sugli oggetti stessi, protagonisti delle scatole sceniche.

lettura dell'invaso, campo d'azione

Il bozzetto scelto è stato ricostruito, grazie a dei modelli di studio in scala, sia come un cubo di lato 5 m, sia come una sezione di piramide, la cui base quadrata maggiore ha lato 5 m. In questi tentativi di ricostruzione spaziale, i segni diventano forme che acquisiscono tridimensionalità e si rapportano alla scatola che li contiene.

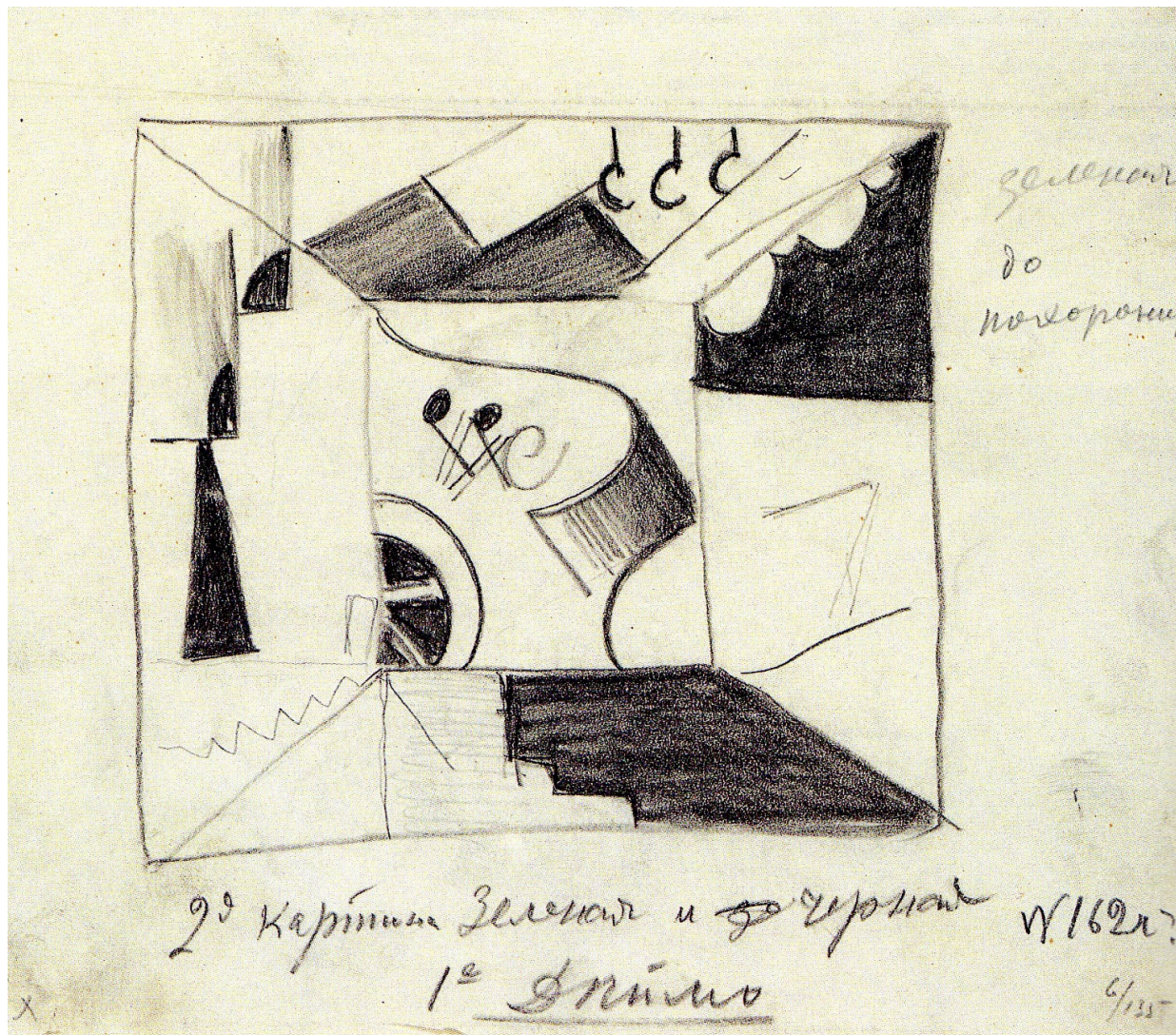
Le due ricostruzioni di involucro a cubo e a tronco di piramide permettono una diversa percezione visiva degli oggetti contenuti nei campi d'azione.

lettura degli oggetti contenuti nell'invaso

Un'ulteriore lettura riguarda gli oggetti contenuti nell'invaso, riflettendo:

- per superfici: diversi elementi in conflitto tra loro, posti su piani diversi, individuano linee forza e direzioni
- per pesi: la densità dei pieni e dei vuoti, in base alla forma, alla dimensione e alla posizione degli oggetti, guida lo sguardo dell'osservatore nello spazio scenico tra compressioni e distensioni percettive.

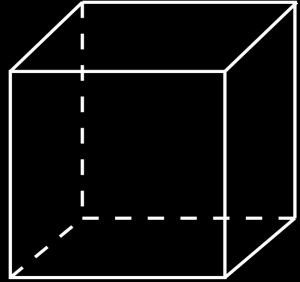
Queste sperimentazioni, che mirano a mettere in luce la trasparenza letterale e fenomenica, la tecnica dello *sdvig* cubista dalla pittura alla parola, il montaggio e riassetto di elementi, la tecnica compositiva della proiezione simultanea di porzioni e corpi diversi che porta alla cacofonia e allo spaesamento dell'osservatore,⁴ attraverso un'interpretazione plastica di



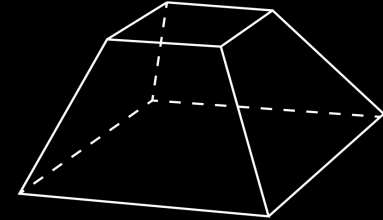
lettura dell'invaso,
campo d'azione

K. Malevič
agimento primo,
quadro secondo, 1913

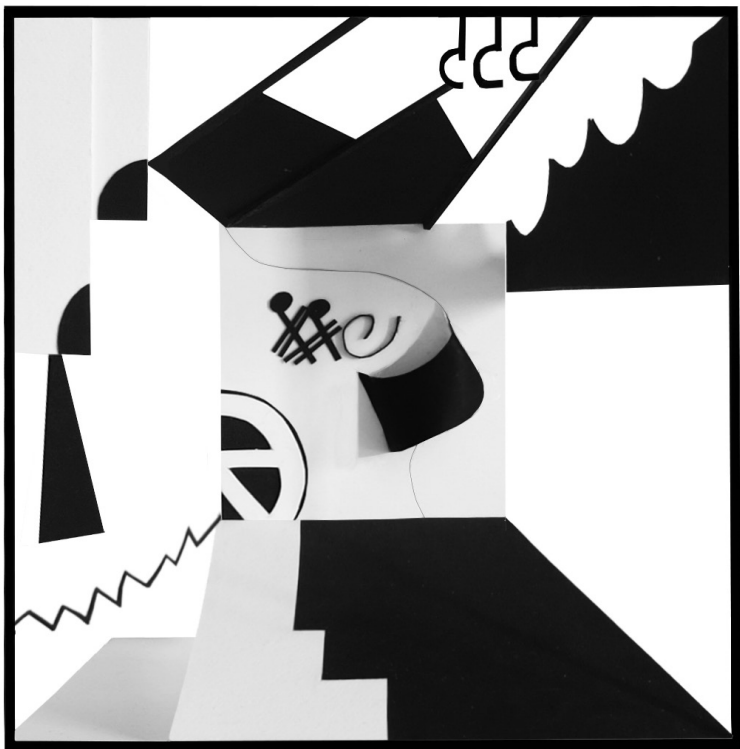
plastico
interpretativo
contenitore cubico
mda



plastico
interpretativo
contenitore tronco di piramide
mda



lettura degli oggetti contenuti nell'invaso
per superfici
mda



lettura degli oggetti contenuti nell'invaso
per pesi
mda



bozzetti bidimensionali, rientrano nell'idea che ci sono delle leggi che regolano l'attrazione e il contrasto delle forme e si rifanno agli esercizi di individuazione e classificazione delle linee-forza generatrici delle forme, che Malevič impone ai suoi allievi quali analisi della struttura dei dipinti di Paul Cézanne o di Fernand Léger e che Hejduk fa sviluppare alla Cooper sui dipinti di Paolo Uccello;⁵ permangono attraverso i millenni i principi di esistenza formale, di logiche di strutturazione interna che costituiscono l'essenza compositiva della figura. Si tratta di esercizi sulla materializzazione di una superficie astratta bidimensionale. La manipolazione delle strutture del linguaggio compositivo e delle sue parti rende leggibile la pratica, cosciente o meno, della esplicitazione del contenuto.⁶

Come gli esercizi della Cooper University con John Hejduk, anche queste interpretazioni mirano ad avere valore di esercizio. Per Hejduk e collaboratori i pittori cubisti lottano per conferire al piano quella tridimensionalità che gli è negata, trasferendo al piano quello che era stato dominio dello spazio, negando la profondità a cui ci abitua la visione prospettica. Il disegno dovrebbe cercare di cogliere quegli attributi formali che caratterizzano l'oggetto, senza che esso perda il suo carattere di oggetto con una vita propria e completa. Questo sforzo si esemplifica nei bozzetti di Malevič. *“La rappresentazione dell'architettura, come già avveniva nei quadri cubisti, è 'già' architettura, realtà, dato che non si tratta della riduzione di un oggetto bensì di una nuova, ma autentica, apparenza di un fenomeno: l'architettura costruita o il disegno architettonico sono due apparenze altrettanto reali.”* Anche lo spazio architettonico può avere diverse den-

sità, in base alla forma e alla dimensione e in esso si possono determinare empaticamente certe forze gravitazionali, forze molto sottili capaci di guidare i movimenti degli individui nello spazio architettonico mediante la sua specifica densità.

Si mira ad una lettura, *“millimetro quadrato per millimetro quadrato, delle relazioni interne tra gli elementi formali che sono il contenuto compositivo dei progetti”*, individuando gli elementi e definendo le proprietà che rendono i segni dei pieni e dei vuoti, all'interno della scatola tronco-piramidale costituita dalla scena, appropriati all'intenzione espressiva che è diversa di scena in scena.⁷

Ogni bozzetto può essere letto individuandone:

-il *campo d'azione*, ovvero il sito, l'invaso da animare, definito da linee e piani che alludono ad un cubo o ad un tronco di piramide rovesciato;
-gli *oggetti*, i protagonisti, gli elementi dello spazio scenico, forme e volumi che organizzano il set nelle sue componenti formali. Questi oggetti sembrano danzare, galleggiare nell'invaso secondo profonde leggi di attrazione e contrasto tra le forme,⁸ norme silenziose, traiettorie e tracce che regolano analogamente i movimenti e le espressioni degli attori sul palcoscenico, le movenze e i rapporti tra i corpi dei ballerini in teatro, la densità di pieni e vuoti negli spazi architettonici. Se ne ricavano tensioni e compressioni, relazioni tra forze visuali e fisiche; la percezione di questi elementi coinvolge lo

spettatore, catapultato dentro la scatola scenica, attraverso i sensi.

*“The object must be examined relative to its conscious position against the background of architecture.”*⁹

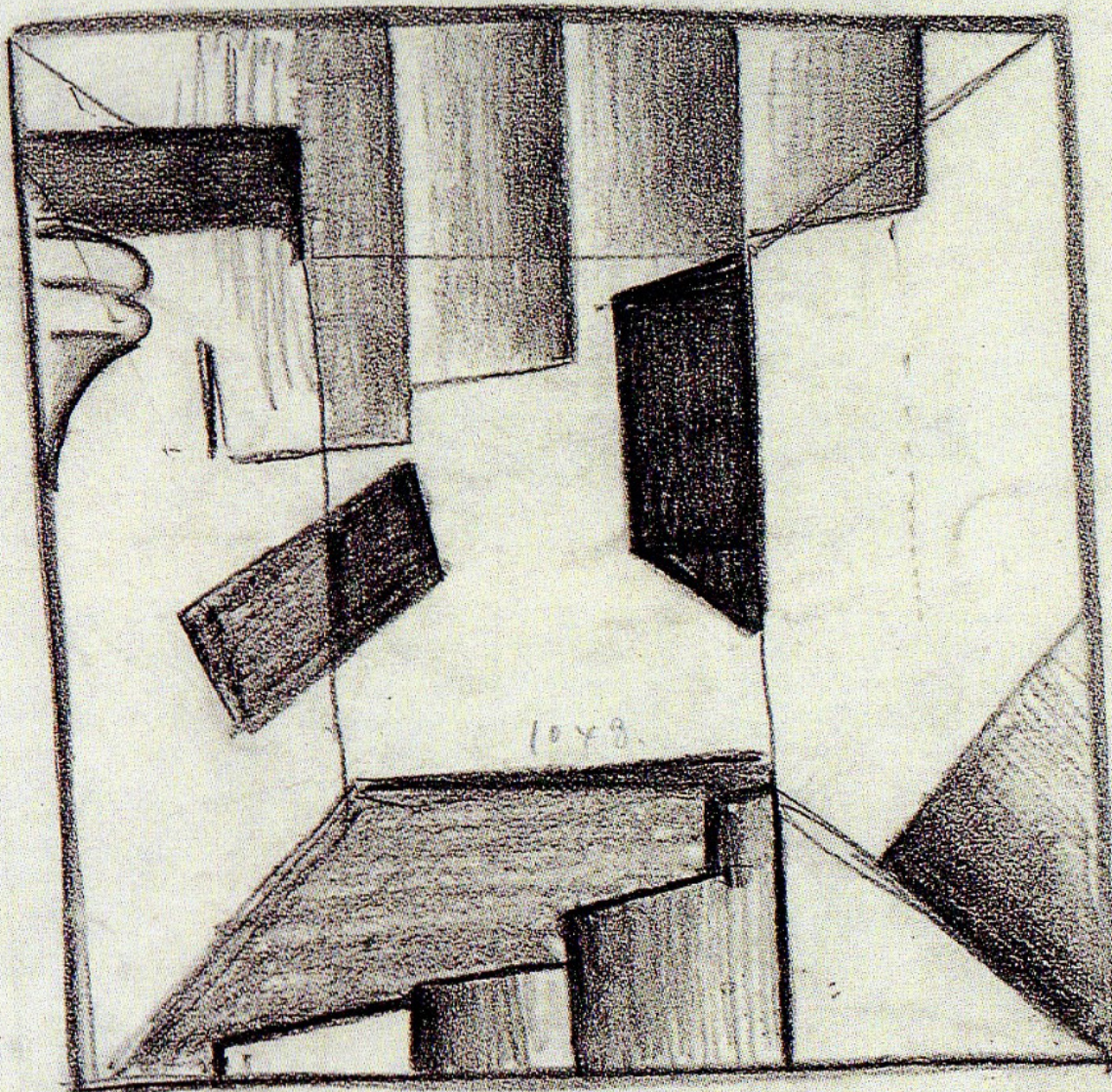
-gli *elementi del set*, a inquadrare il campo d'azione, Malevič disegna alcuni elementi scenografici, che individuano le quinte e il piano di calpestio, definendo i limiti del campo d'azione, l'ambito in cui si collocano gli oggetti: sipari, palchi e strutture che si pongono davanti allo sguardo dello spettatore e ne convogliano l'attenzione, ora in un punto ora in un altro. Su quei palcoscenici rivolti verso lo spettatore, si inerpicano strutture nere e bianche, colonne e scale ripide, e si insinuano avvallamenti e conche; ma sono superfici calpestabili? Il palcoscenico si calpesta oppure teatranti e spettatori restano sospesi a loro volta in questa danza vorticoso di oggetti? Ne emerge l'ossimoro della *staticità dinamica* degli elementi neri, penetrati nell'involucro bianco. L'analisi dei bozzetti diventa così uno strumento di ricerca e di esplorazione degli elementi delle relazioni che intercorrono tra questi all'interno del campo d'azione e delle leggi che ne regolano le relazioni: *“ANALISIS: is a beginning – an instrument of search, a seed for exploration, a natural ground for discovery.”*¹⁰

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

bianco e nero - le pareti sono bianche, il pavimento nero.
Due forzuti futuristi strappano il sipario.

Due forzuti futuristi strappano il sipario e annunciano guerra al Sole, entrano in scena Nerone e Caligola, simbolo del passato, il viaggiatore di tutti i secoli, un malintenzionato con fucile, un attaccabrighe e il nemico. Il nemico è vinto. In questo quadro si descrive, più o meno frammentariamente, la lotta vittoriosa dei forzuti futuristi e uomini nuovi contro il Sole.

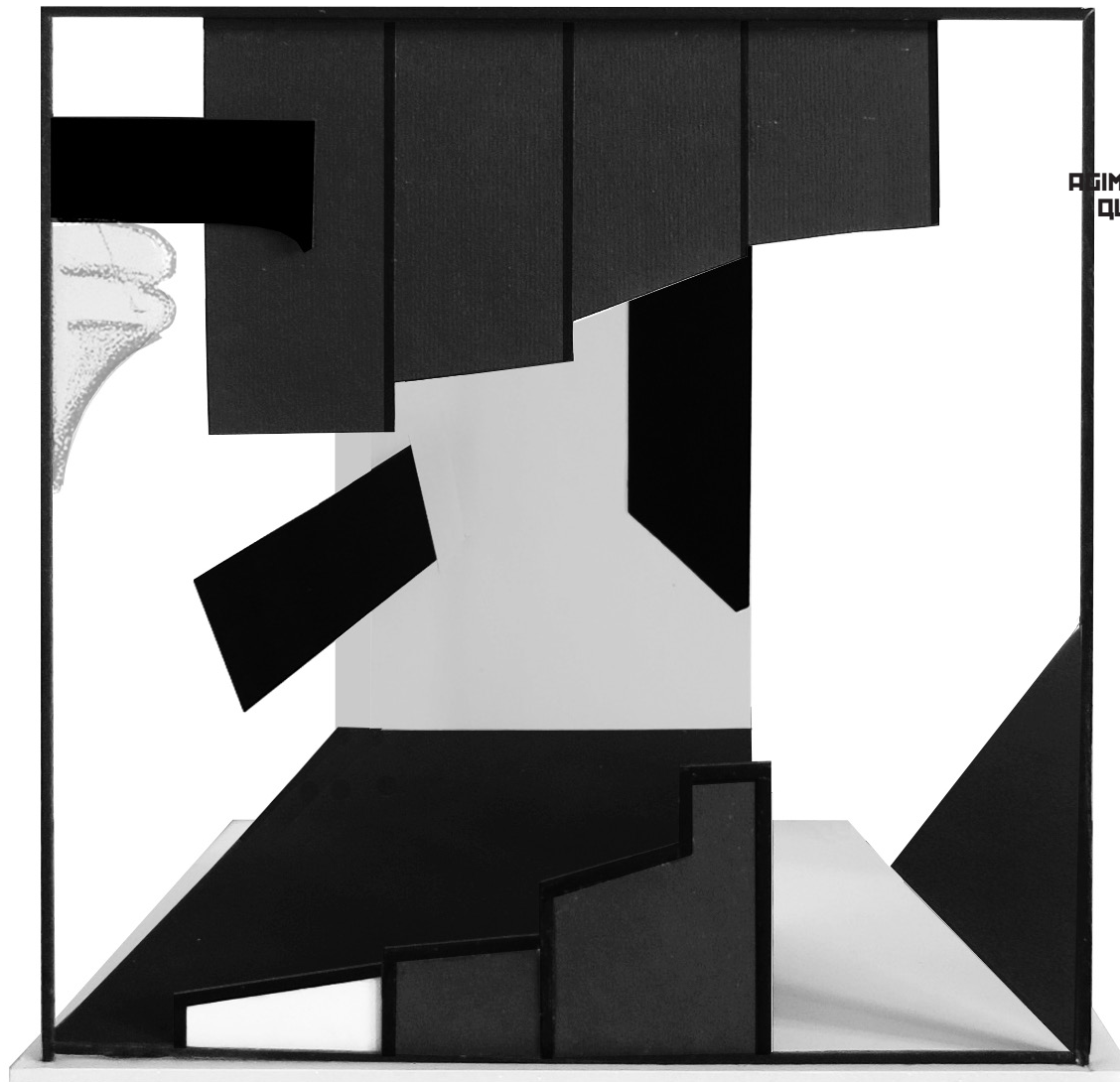
bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



Opuscolo di teatro

1^o Cyclico

ricostruzione della scenografia,
lettura degli oggetti contenuti nell'invaso
per superfici
mda



**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

oggetti

L'osservatore rivolge l'attenzione ai due oggetti neri centrali: sembrano *schegge*, frammenti contundenti e pericolosi; uno è appoggiato al fondale e rivolge la sua punta verso il basso, l'altro è incastrato sulla superficie bianca di fondo ed è rivolto verso lo spettatore. Questo frammento quadrangolare direziona lo sguardo in diagonale, dall'angolo in basso a sinistra all'angolo in alto a destra, verso il centro del fondale.

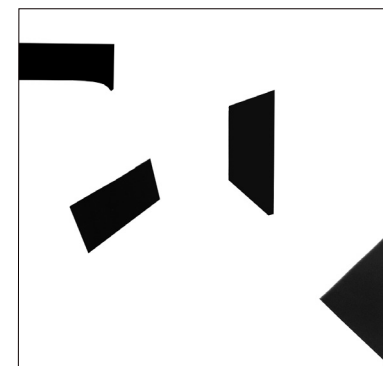
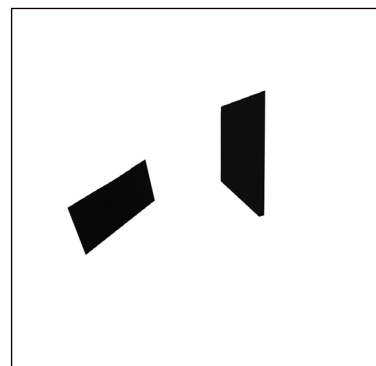
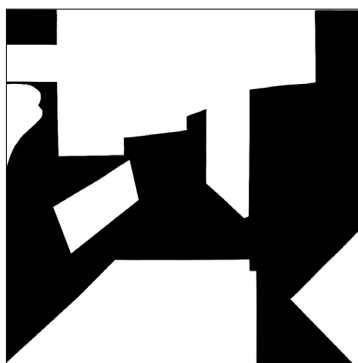
Davanti a queste due scaglie nere, che sembrano essersi conficcate nel tronco di piramide come frammenti di vetro, è posto un altro frammento nero, in alto a sinistra e un triangolo nero, in basso a destra, che sembra una vela. (*"infuria il tempesto / vacilla il velone"* dice il viaggiatore di tutti i secoli)

La durezza delle scaglie nere rimanda alla forza e alla fermezza dei forzuti futuristi che combattono contro il nemico e il Sole della razionalità.

Personaggi solo maschili non lasciano possibilità a debolezze: *"il tutto si è fatto maschile / più duro del ferro è il paludo"* (il viaggiatore); *"su costole nere passate di corsa"* (secondo forzuto, secondo quadro)

Le parole pungenti di Kručënych, le azioni di scena, gli spari e le grida confermano questa durezza: *"noi colpiamo l'universo / aizziamo il mondo contro di noi"* gridano i forzuti futuristi.

l'invaso in negativo;
e gli *oggetti schegge*
sullo sfondo e in primo piano

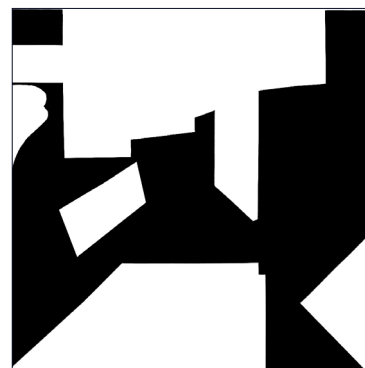
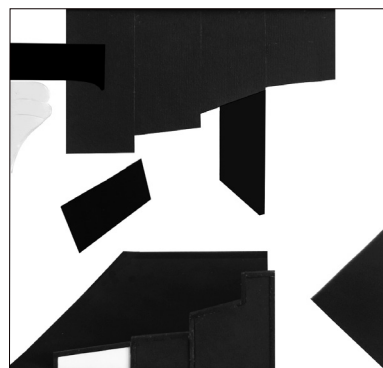


elementi del set

Sulla pavimentazione nera è disegnata una figura che sembra un'impalcatura composta di tre pezzi, di altezza crescente da sinistra a destra, ma di cui si ignora le profondità. Potrebbe anche essere un disegno sul pavimento. Malevič ne marca i contorni, descrivendo una traiettoria dal basso all'alto, che si rivolge verso la punta della scaglia nera sullo sfondo.

Sotto il frammento nero in alto a sx c'è un rimasuglio di colonna classicheggiante, che potrebbe rimandare al personaggio di Nerone e Caligola in uno e al viaggiatore di tutti i tempi. Le quinte sono rappresentate da una sorta di sipario nero, composto di quattro tende

scure, pendenti da destra verso sinistra, che direzionano lo sguardo nella diagonale dall'estremo in basso a sinistra, all'estremo in alto a destra. Il sipario nero simboleggia l'inizio della vittoria, viene strappato dai due forzuti futuristi all'inizio del primo *agimento*. Sembra un velo che lascia intravedere quanto accade sotto: *"il sole ha figliato passioni... veliamolo dietro la polve / tappiamolo dentro al cemento"* (il secondo forzuto). Le tende non celano l'attacco, la collisione dei frammenti neri nello spazio bianco, scagliati nell'invaso come schegge, o forse sparati dalla mitragliatrice futurista o dal malintenzionato con il fucile.

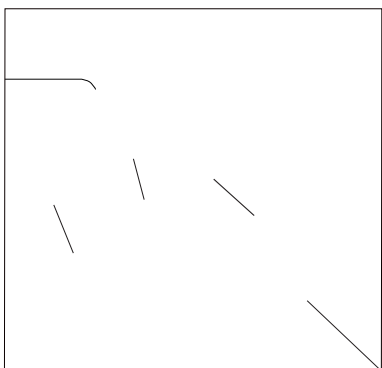


gli *elementi del set*:
palco, impalcatura, sipario e
colonna

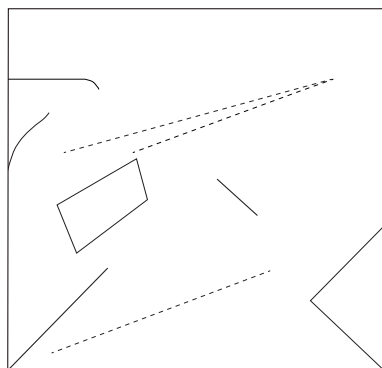
gli *elementi del set* e gli *oggetti
schegge* sanciscono il rapporto
bianco/nero/pieno/vuoto

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

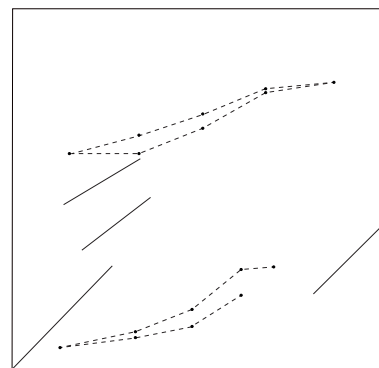
direzioni diagonali verso il basso



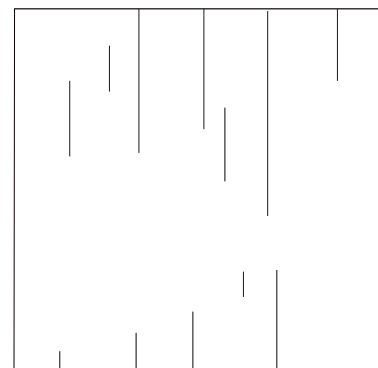
direzioni diagonali verso il basso
e verso l'alto



lo sguardo dell'osservatore
segue le tracce diagonali verso l'alto

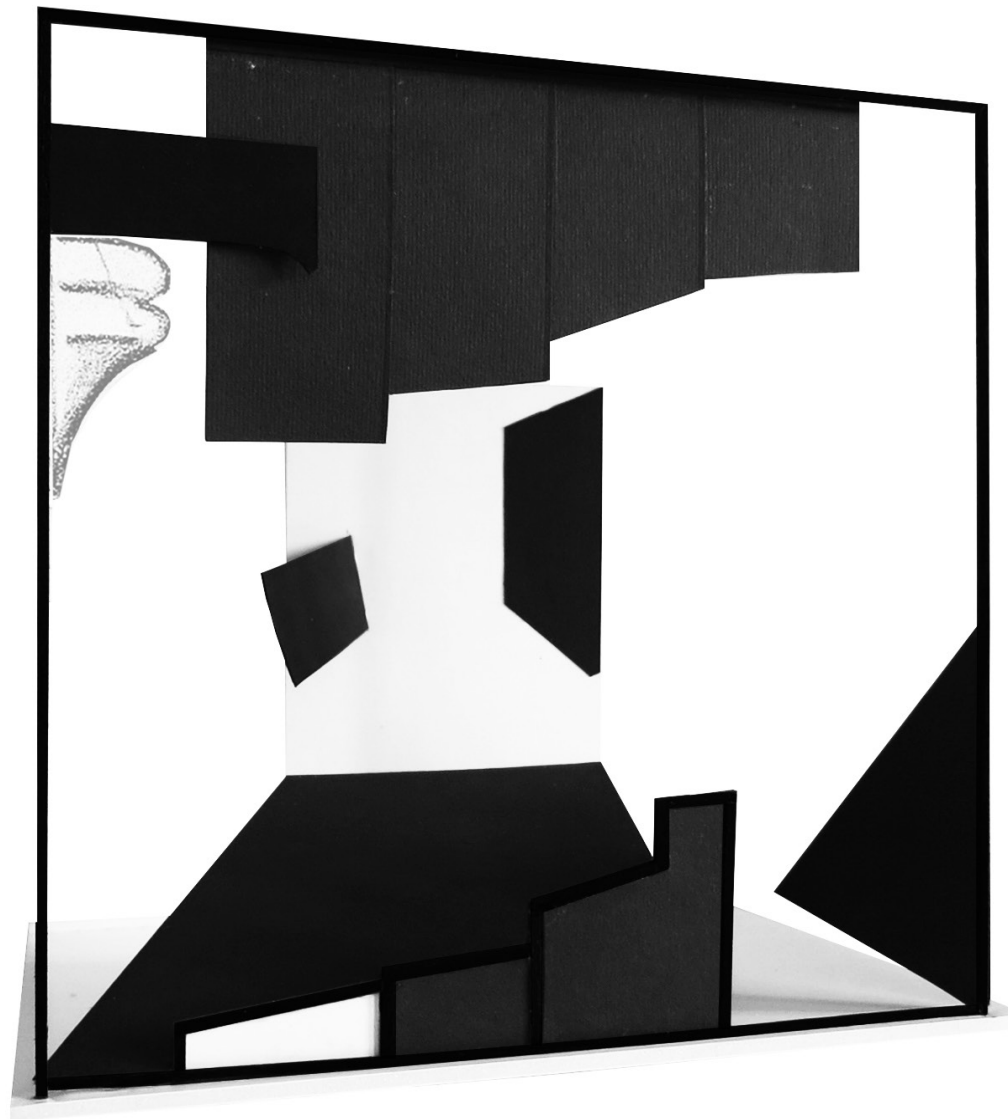


segmenti verticali:
seguono le tracce diagonali verso l'alto



Malevič sceglie segmenti duri e poche linee curve ad indicare l'asprezza della lotta.

“La Superficie, docile e resa felice, accoglie gli elementi giusti, nell'ordine giusto.” (V. Kandinskij, Punto Linea Superficie, Adelphi, Milano 1968.)¹¹



**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO PRIMO**

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO SECONDO

"pareti e pavimento verde" in concomitanza con il trionfo
sul Sole

bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



ricostruzione della scenografia,
lettura degli oggetti contenuti
nell'invaso per superfici;
con o senza impalcatura;
mda



**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

oggetti

Oggetti bianchi e neri si affastellano nell'invaso, posti a diverse distanze dall'osservatore.

L'attenzione si rivolge verso gli oggetti centrali, posti più in profondità:

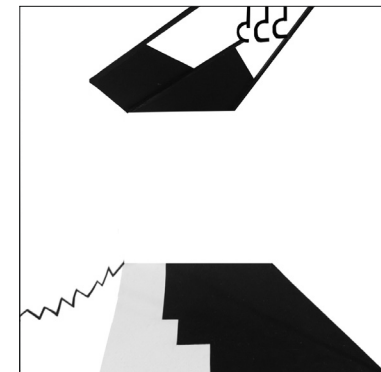
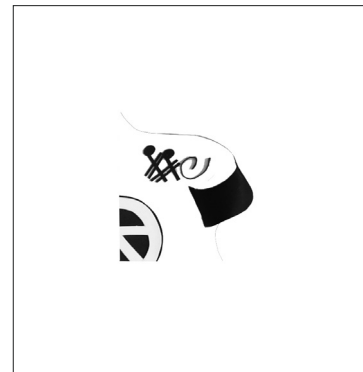
-una mezza ruota bianca e nera in basso a sinistra del quadrato di fondo, probabilmente è la ruota dell'aeroplano del viaggiatore di tutti i tempi, o la ruota di cui parlano i cantori "stridore di ruote e di carri", o quella del carro trionfale che segna la vittoria sul Sole;

-una curva che si avvolge, una specie di telo, di coperta, che sembra rivolgere il lato nero verso lo spettatore e descrive una diagonale dall'angolo in alto a sinistra

all'angolo in basso a destra del quadrato di fondo; la coperta sembra voler oscurare di nero l'invaso bianco, segnando la vittoria imminente del Sole della ragione; -2 crome e una chiave di basso, sopra la ruota e sulla coperta nera; queste probabilmente alludono all'entrata in scena dei cantori.

Alle linee curve possiamo associare il coro dei cantori, alle schegge nere del quadro primo la lotta contro il nemico.

l'invaso in negativo;
gli *oggetti*
e il set senza i sipari

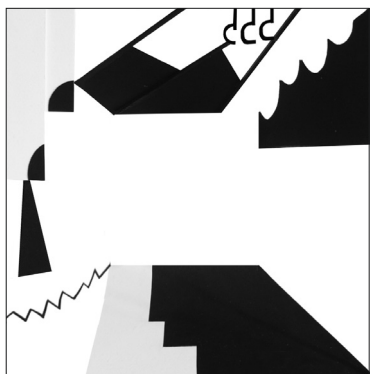


**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

elementi del set

Sulla pavimentazione nera è disegnata una forma grigia, su tre livelli; si ignora se sia un disegno oppure un'impalcatura, di cui non si conosce la profondità. Potrebbe essere una costruzione scenica su cui i personaggi possono camminare e accedervi da una scaletta a zig zag posta sulla sinistra. Malevič descrive una diagonale opposta a quella del precedente quadro, dal basso a destra all'alto a sinistra. Sul soffitto incombe una figura nera a sette lati, con 3 ganci a c appesi sulla metà di destra, sembra un uccello che vola e osserva la scena. Le *quinte* sono rappresentate da due tende bianche e nere poste sulla sinistra, alle quali

rimane aggrappato un frammento nero trapezoidale, mentre sul lato destro un sipario nero si dischiude come ali di pipistrello, forse una probabile allusione ad alcuni versi del secondo quadro: *"copritevi cieli di marcio"* (i cantori), *"alzano un gran polverone"*; *"si aggira in volo un uccello di ferro"*; *"il buio intorno è fitto"* (forzuti futuristi). La collocazione degli elementi sembra rimandare ad una lotta, *"una gran zuffa... aprite la zuffa col mitra"* (forzuto futurista). La polvere domina la scena *"alzano un tal polverone"* *"in mezzo a fumo e vapore"* (forzuto futurista). Alla fine del secondo quadro il Sole è sconfitto e cala il sipario.

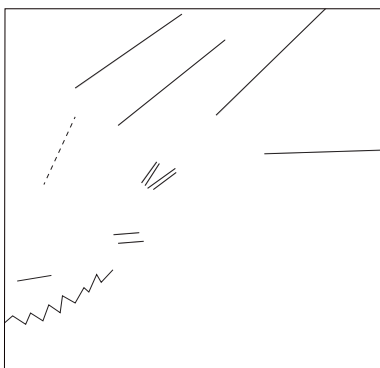


gli *elementi del set*: palco, impalcatura e sipari;

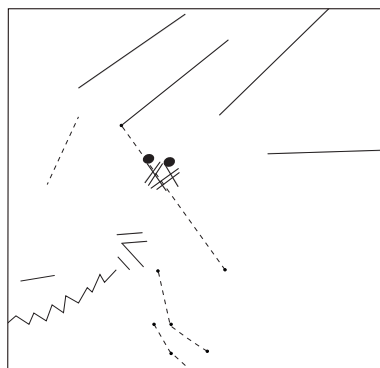
gli *elementi del set* e gli *oggetti* sullo sfondo sanciscono il rapporto bianco/nero/pieno/vuoto

**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

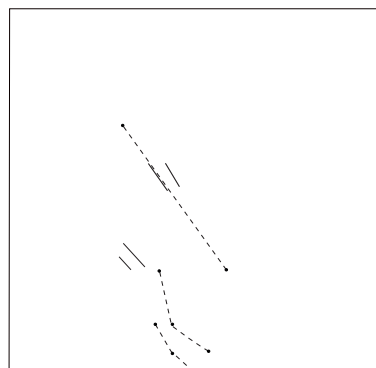
direzioni diagonali verso l'alto



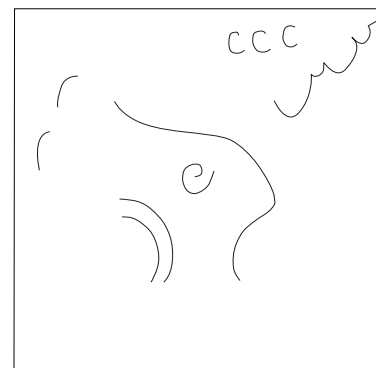
punti focali, segmenti diagonali verso il basso e verso l'alto

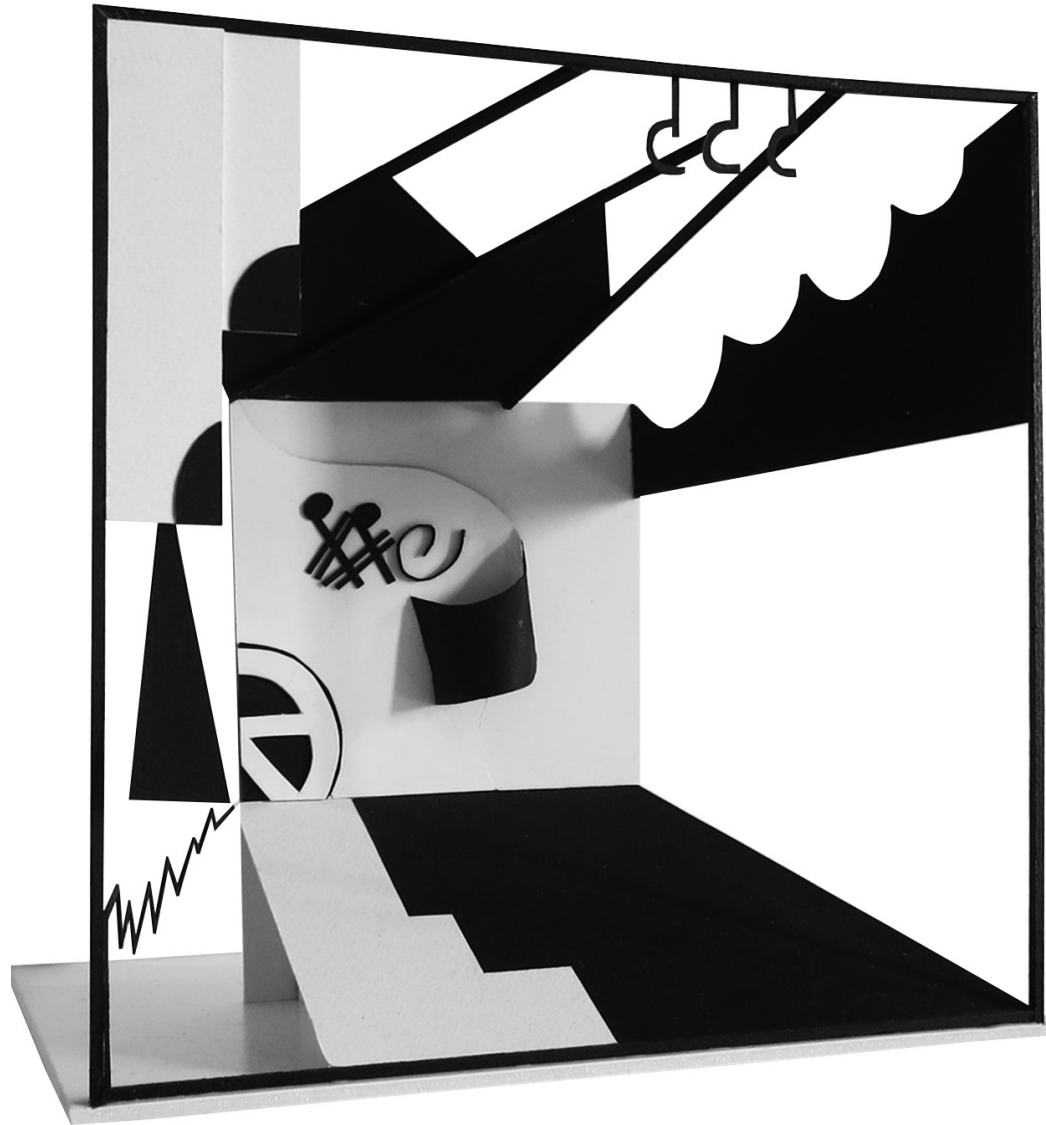


lo sguardo dell'osservatore segue le tracce diagonali verso il basso



linee curve





**AGIMENTO PRIMO,
QUADRO SECONDO**

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

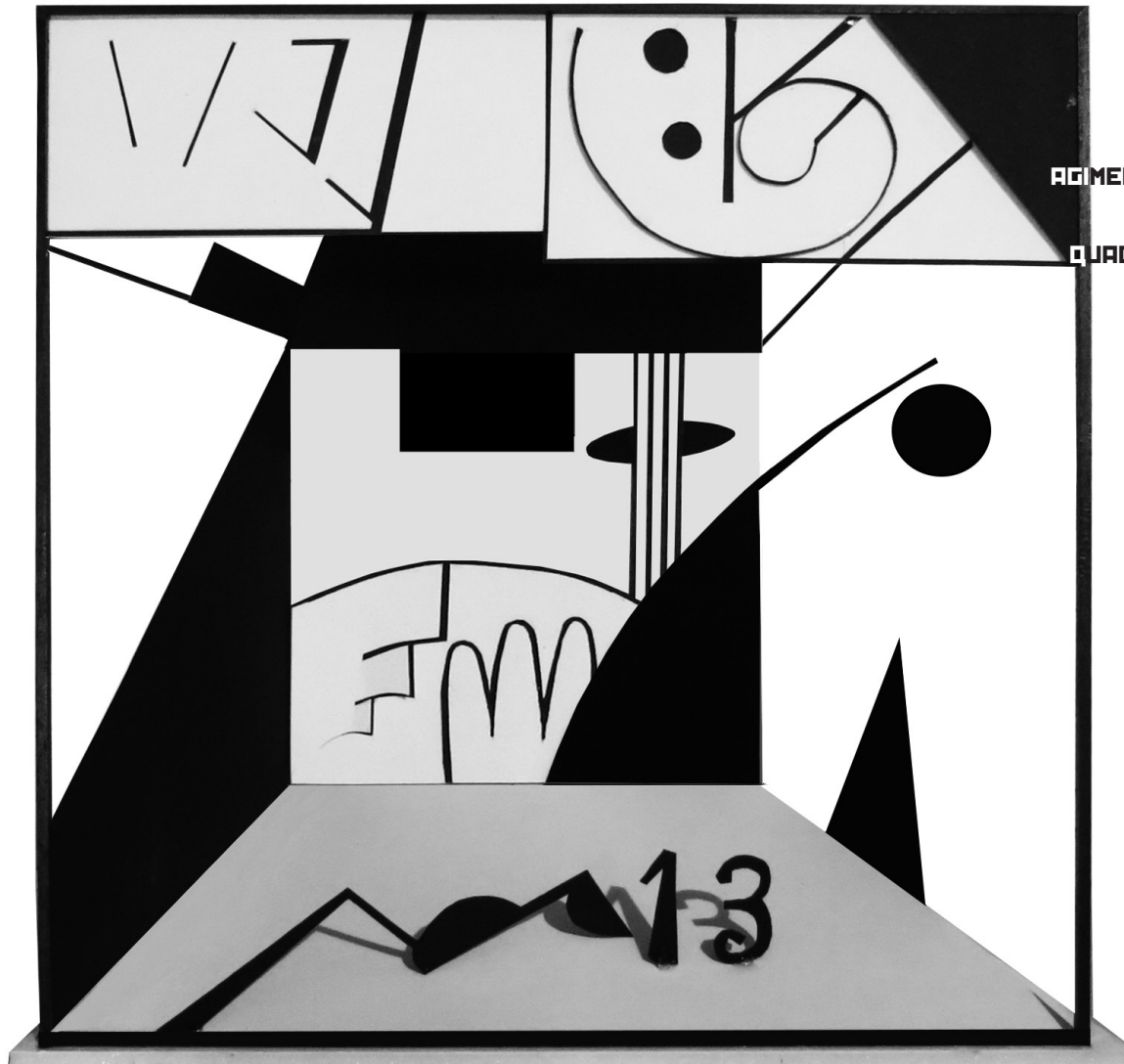
pareti e pavimento neri

Non sempre ci sono evidenti legami tra lo scritto di Kručënych e i quadri di Malevič: a volte lo scritto precede la scenografia, a volte il contrario. In questo quadro entrano in scena i becchini cantando per la morte del Sole, non succede altro, ma il bozzetto è un affastellamento di punti, linee e superfici bianche e nere che lasciano presagire un mondo nuovo.

bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



ricostruzione
della scenografia
mda



AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

oggetti

Catturano l'attenzione sei figure campite di nero, poste a diversi livelli rispetto all'osservatore.

Una figura nera è collocata nell'angolo in basso a destra del fondale, sembra un triangolo con un lato che si ricurva e si allunga verso un piccolo cerchio nero, sulla faccia laterale destra.

Una croce nera sembra calare dal soffitto, potrebbe indicare la morte del Sole.

Altri elementi neri sono posti sulle facce laterali, sulla superiore e inferiore. Un trapezio nero colora quasi la metà della faccia laterale sinistra tagliandola a metà, rivolgendo la punta verso la croce nera.

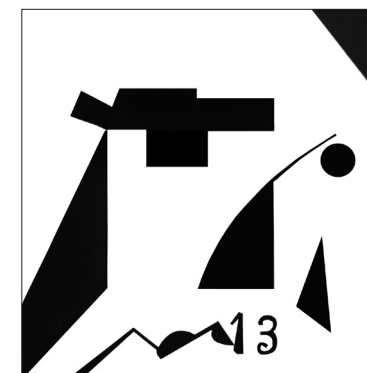
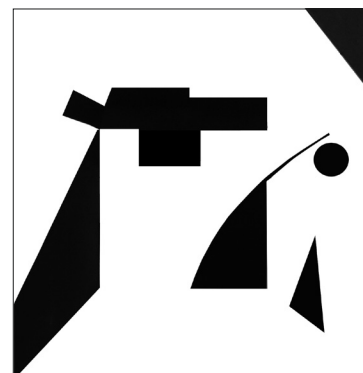
Un triangolo e un cerchio nero disegnano la faccia laterale destra. Un altro triangolo nero è appeso all'angolo in alto a destra del quadro.

Il resto sono punti, linee curve, verticali, diagonali, riccioli e numeri che costellano il fondale e il soffitto.

Sulla pavimentazione si muove una figura, un insetto a due zampe o una croma roversciata, e sembra ergersi il numero 13 (nella tradizione russa indica sfortuna).

La difficoltà sta nel capire se questi segni siano tatuati sulla superficie e calpestabili, oppure abbiano un'altezza e una profondità, interagendo così con i personaggi di scena.

*l'invaso in negativo;
gli oggetti neri*



elementi del set

Sul fondale domina il triangolo nero con il lato ricurvo, dietro il quale si intravede un paesaggio di linee curve e verticali.

Sul soffitto sembrano calare dei drappi bianchi con dei segni neri: segmenti diagonali e verticali e una chiave di basso, disegnati sui sipario bianco. I segni neri sembrano solchi, pieghe delle tele.

Lo sguardo segue le direzioni diagonali dal basso verso l'alto, sancite dal quadrilatero nero, che divide in due la faccia sinistra, dalla linea ricurva del triangolo sul fondale, che spinge verso l'alto a destra, dalle due

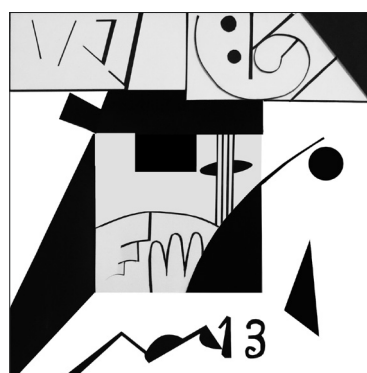
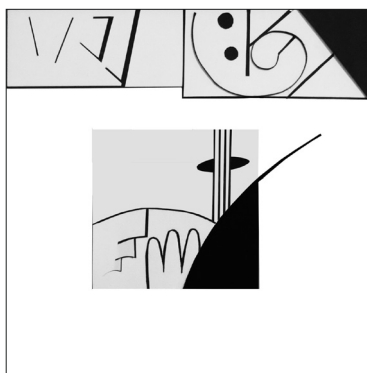
zampe dell'insetto in primo piano, e dai segmenti sul drappo a destra.

Le diagonali e le verticali sono addolcite dalle curve del fondale, dal cerchio nero, dal ricciolo che si attorciglia sul drappo di destra.

I segni neri sanciscono la costruzione dello spazio, slegandosi talvolta dalle regole del disegno in prospettiva: la curva rivolta verso il cerchio nero solca lo sfondo e il piano laterale di destra, come se il valore del segno superasse ogni logica prospettica permessa.

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO



gli *elementi del set*: sipari bianchi e fondale;

gli *elementi del set* e gli *oggetti* sanciscono il rapporto bianco/nero/pieno/vuoto

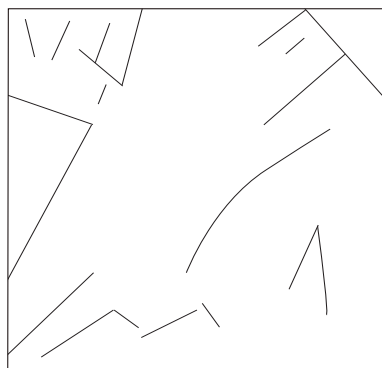
AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

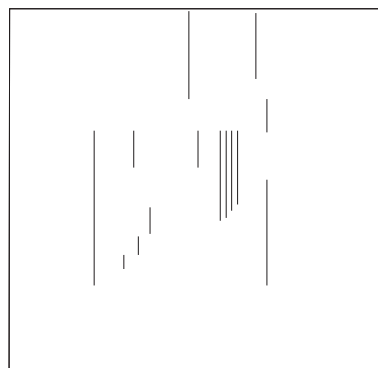
direzioni diagonali verso l'alto



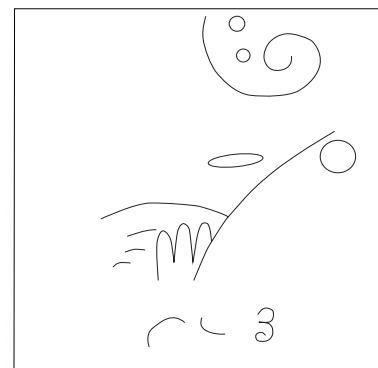
diagonali verso il basso e verso l'alto

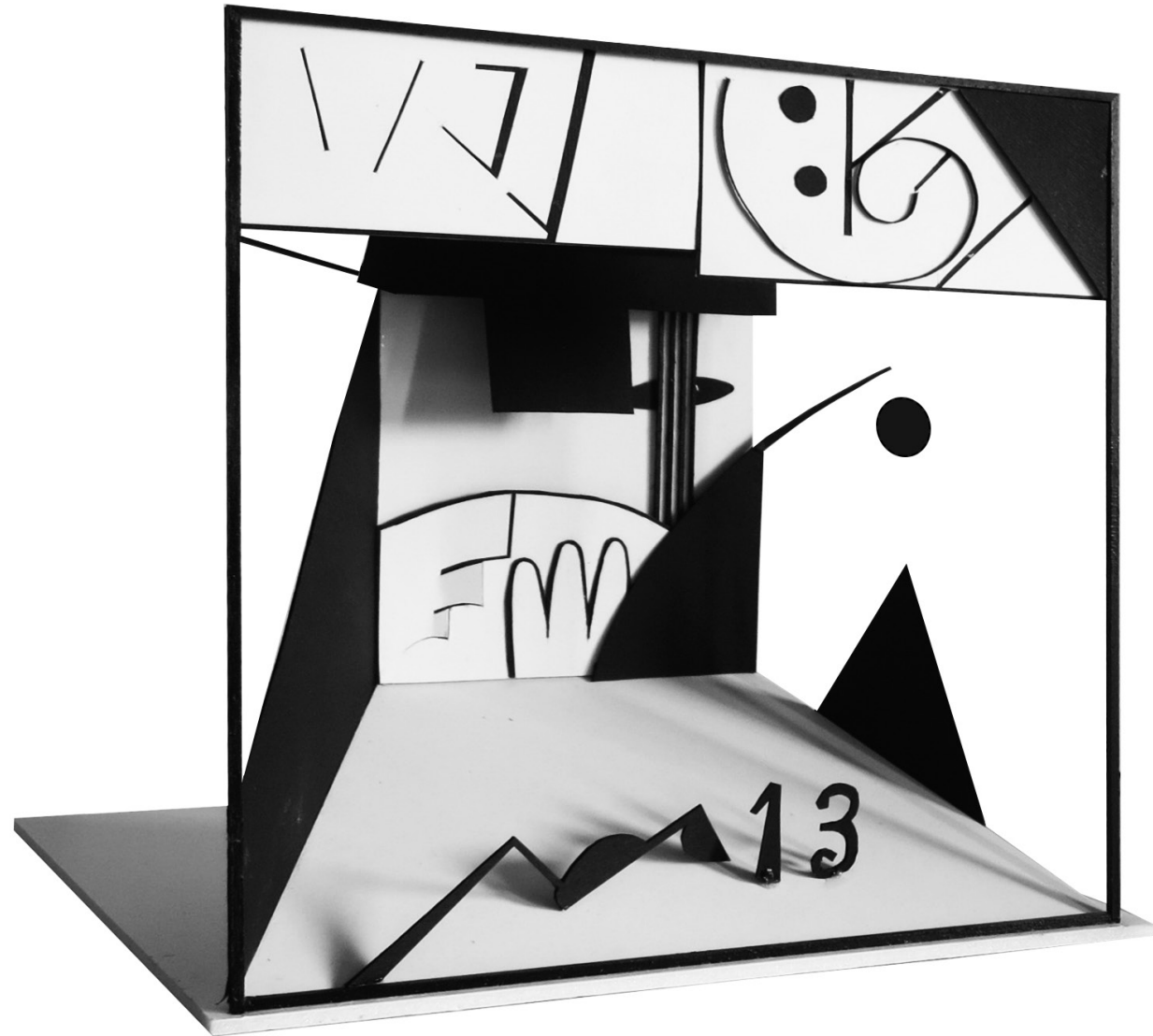


segmenti verticali



linee curve





AGIMENTO PRIMO,

QUADRO TERZO

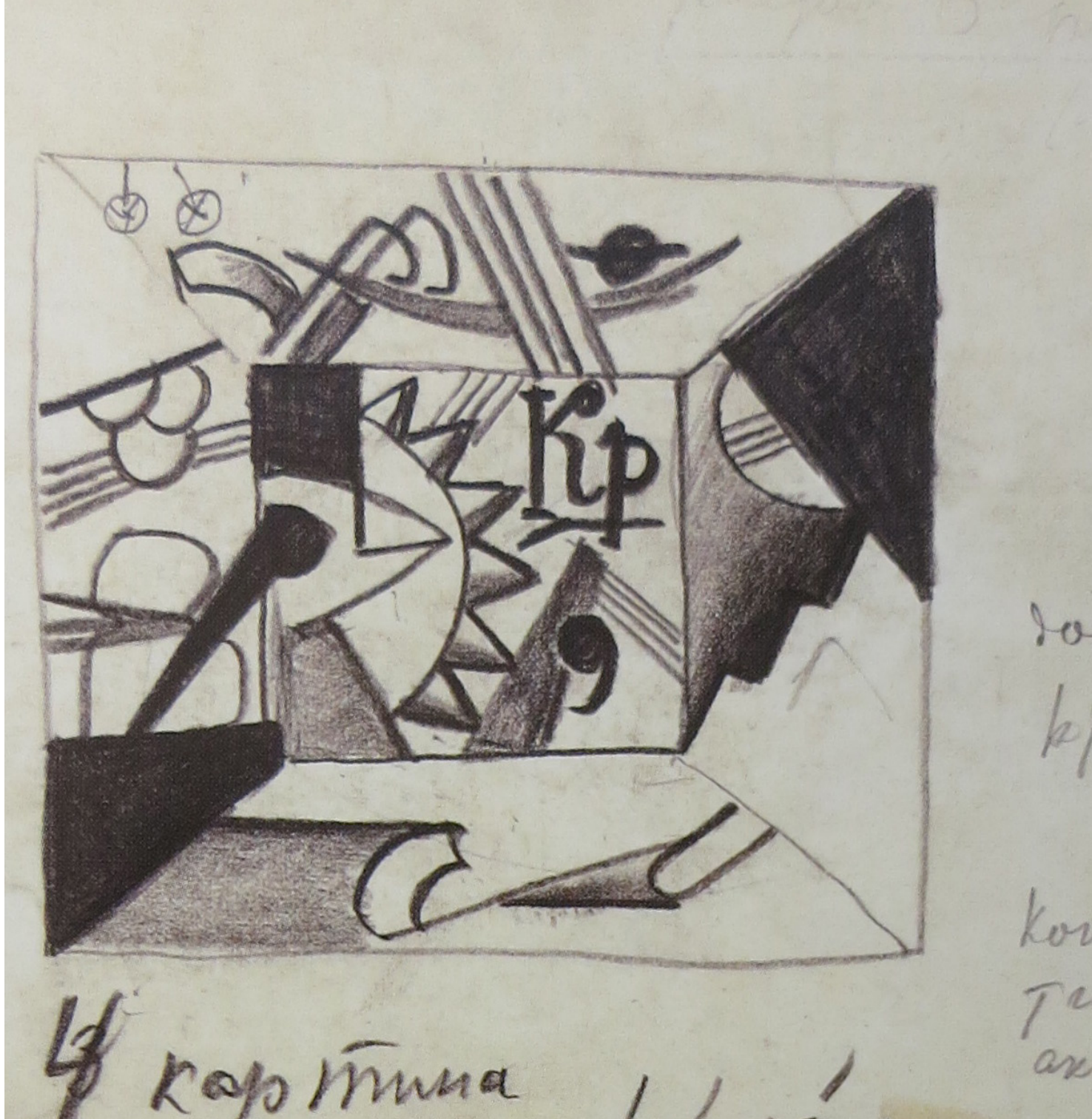
AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

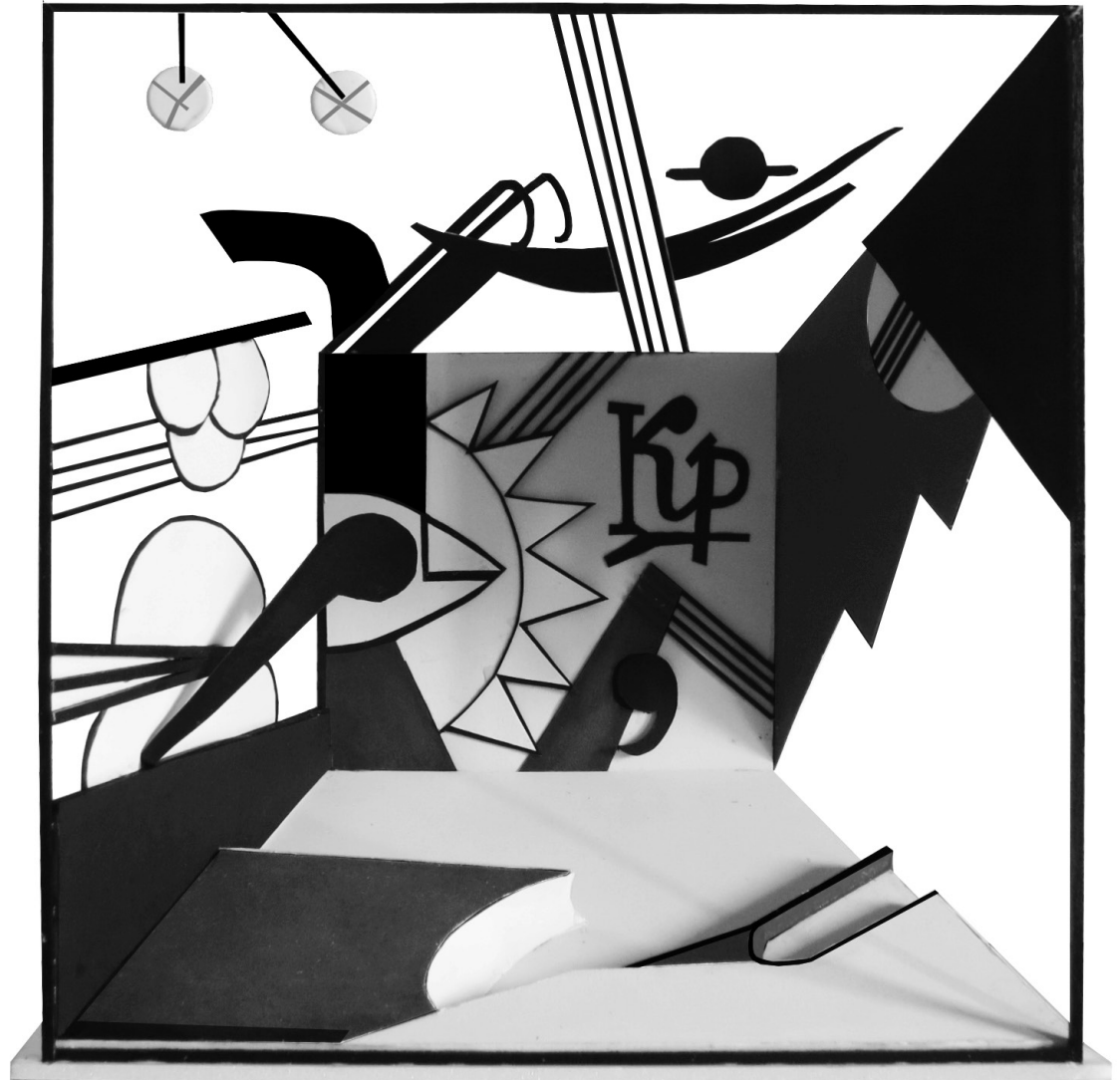
*"Siamo giunti alle decime contrade,
sappiate che la terra non gira"
(quelli che portano il Sole)*

Compare il chiacchierai al telefono, quelli che portano il Sole prigioniero giungono alle *decime contrade* e annunciano la morte del Sole cantando.

bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



ricostruzione della scenografia
mda



AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

oggetti

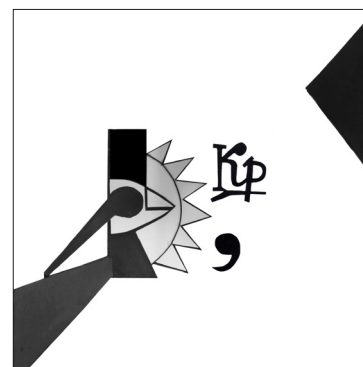
Sullo sfondo a sinistra compare un grande Sole a metà, (*quelli che portano il Sole si sono stretti al punto che il sole non si vede*); due lettere **Kp** marcate e sottolineate in alto a destra, e una **,** una virgola nera. Sulla sinistra fa capolino il muso dell'aeroplano (del viaggiatore di tutti i secoli?) rivolto verso il Sole. Tutti questi oggetti sul fondale ricordano il passato lontano, che è stato vinto giungendo alle *decime contrade*.

Figure triangolari e quadrangolari e pianeti neri catturano l'attenzione dell'osservatore: da un quadrilatero in basso a sinistra si erge una sorta di manico o marcia; un triangolo nero è appeso in alto a destra e un

altro quadrilatero di dimensioni inferiori è collocato nello spigolo in alto a sinistra del fondale (si tratta probabilmente di un'ala dell'aeroplano); sul soffitto un pianeta nero oscilla tra diagonali, curve, drappi e ganci con le ali.

La marcia nera sembra un cannone, un pugno chiuso rivolto verso il Sole del fondale, che esce con prepotenza dalla parete laterale di sinistra.

Tutte le facce dell'invaso sono disegnate, con linee curve, segmenti diagonali più o meno paralleli tra loro, ganci e zig zag.



elementi del set

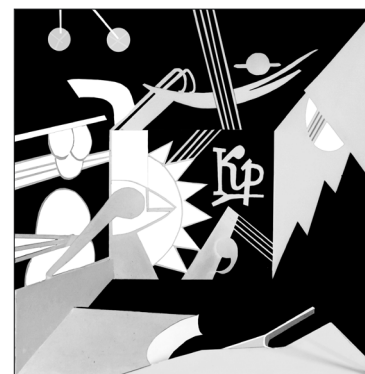
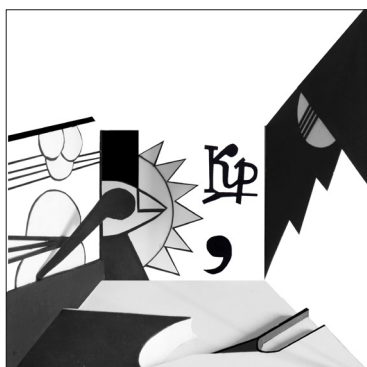
L'occhio dell'osservatore inciampa su una sorta di avvallamento ricurvo gradonato sulla pavimentazione, che ricorda il passo del libretto "*i pneumatici si contorciano come cera davanti agli sguardi*".

Oggetti ed elementi del set sembrano competere in questo bozzetto, quello che cogliamo attraverso lo sguardo potrebbe essere disegnato o potrebbe avere uno spessore e una profondità: il drappo curvo, i ganci con le ali sul soffitto, due bottoni che pendono dall'angolo in alto a sinistra, il triangolo nero e il sipario a zig zag sulla parete di destra, le diagonali disseminate sul-

la parete di sinistra, costituiscono un tutto unico con il Sole, le lettere, la virgola, i pianeti e il cannone nero, tanto che non si capisce più effettivamente cosa stia in primo piano e cosa no.

AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

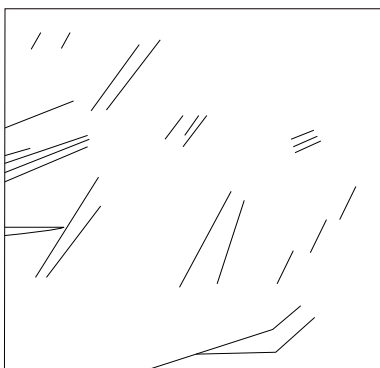


gli *elementi del set* e gli *oggetti* sanciscono il rapporto bianco/nero/pieno/vuoto

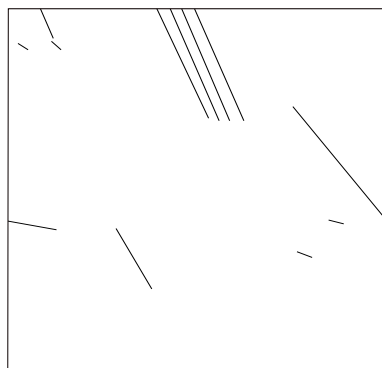
AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

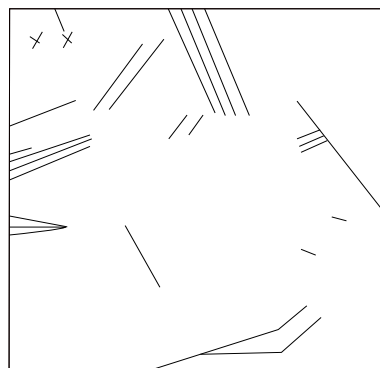
diagonali verso l'alto



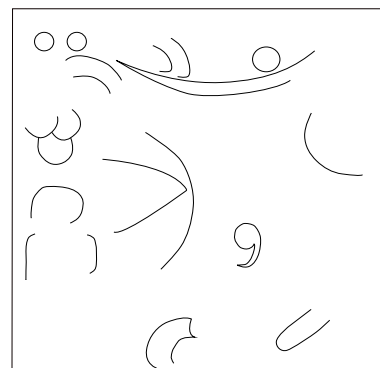
diagonali verso il basso



diagonali verso l'alto e il basso



curve, cerchi, ellissi





AGIMENTO PRIMO,

QUADRO QUARTO

AGIMENTO SECONDO,

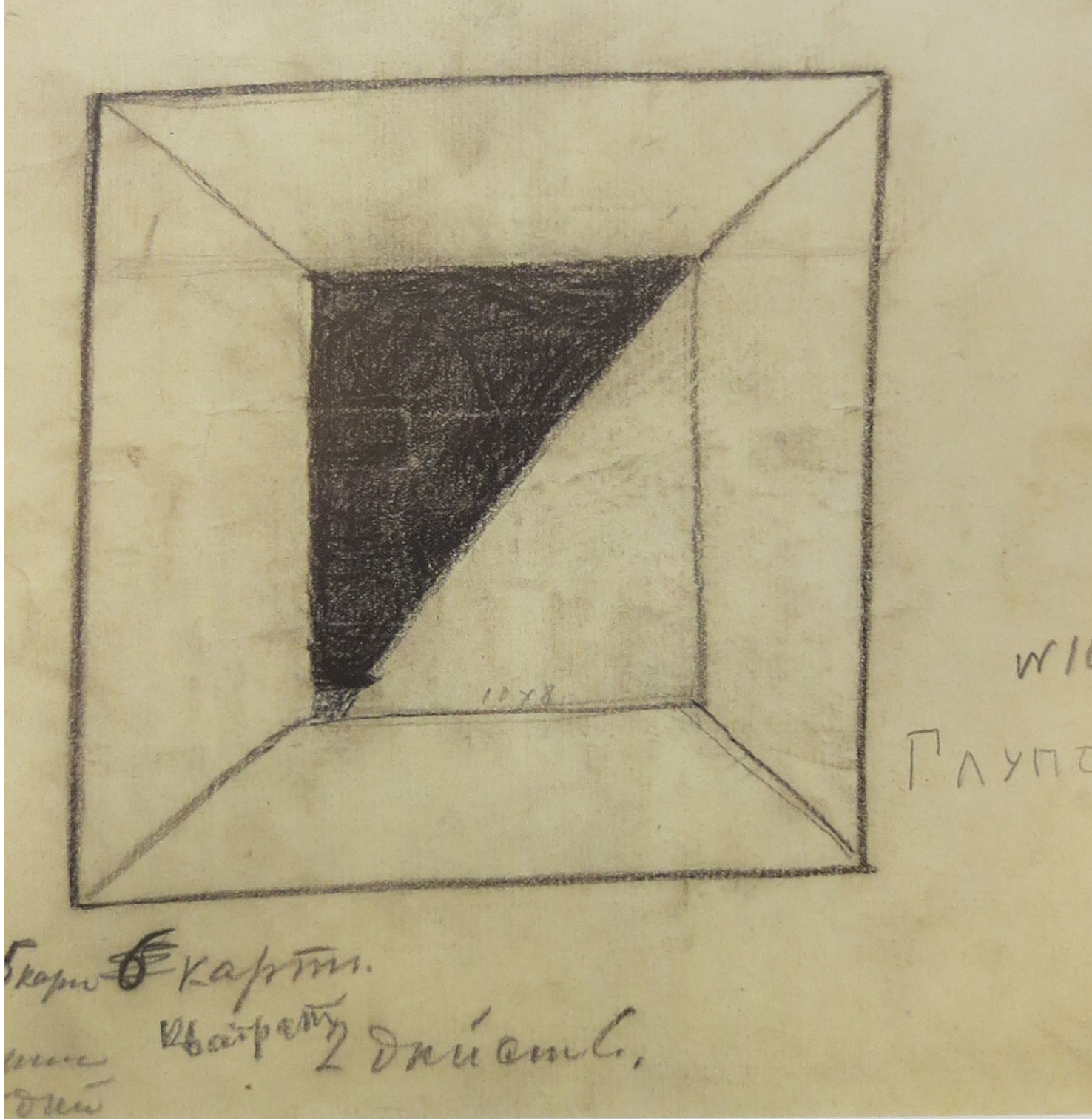
QUADRO QUINTO

“Ricordate il passato pieno di angoscia di errori.. di smancerie e genuflessioni.. ricordiamolo e confrontiamolo con il presente... c'è da rallegrarsene: liberati dal peso della gravità universale disponiamo a capriccio le nostre cianfrusaglie come se stesse traslocando un ricco regno.+” il declamatore

“è profondo il vuoto?

*-arieggia tutta la città. Il respiro di tutti si è fatto leggero e molti non sanno cosa fare per la straordinaria leggerezza. Certuni hanno tentato di affogarsi, i deboli sono usciti di senno, dicendo: dopotutto possiamo diventare terribili e forti. Questo ha pesato loro.”
i nuovi ai codardi*

bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



“Sono raffigurate case con le pareti esterne ma le finestre danno stranamente verso l'interno come tubi forati molte finestre, disposte in file irregolari e sembra che si muovano in modo sospetto.”

Questa descrizione sembra corrispondere al bozzetto del sesto quadro. In questo quadro compare invece un quadrato sullo sfondo, tagliato a metà in due triangoli, di cui quello sovrastante è nero. Questo quadrato rappresenta l'eclisse parziale, poi totale, del sole, la vittoria sulla luce, sul passato e la ragione. Di tutto questo discutono i personaggi del quadro: Occhio screziato dice: “via via il passato / veloce vapore”; i nuovi spiegano ai codardi di aver sparato al passato, il declamatore ricorda il passato al grassone e si rallegra del presente.

La linea che divide il bianco dal nero sullo sfondo in realtà è una curva, che interseca il quadrato di fondo, ed è interpretabile come una piccola porzione di un enorme sole bianco, che va via via eclissandosi di nero.¹² Sembra che il sole, presenza incombente del libretto, non possa essere visibile completamente dal nostro occhio umano, per questo il quadrato di fondo potrebbe rappresentare proprio una piccola sezione del sole. Questa ambigua vicinanza dello spettatore al sole potrebbe farci pensare inoltre che esso sia stato confinato non troppo lontano da noi, sulla terra, o che ci siamo spostati nello spazio: la sensazione d'essere senza limiti e volare leggeri è uno dei Leitmotif suprematisti di Malevič.

Questo quadro rivela l'interesse dell'artista per sezioni di piani curvi entro piani rettangolari, presenti anche in altre sue opere suprematiste. Nei disegni *Suprematis* (1914-1917), ad esempio, è rappresentato il “passaggio del Supremo sulla superficie di un disco bianco” e il disco è indicato da una singola linea curva che si estende dall'alto al basso.

In *Study Suprematis 52 System a4* (1918), l'angolo in basso a sinistra è occupato da una sezione di disco rosa su sfondo bianco, una composizione che rimanda alla *Vittoria sul Sole*. Questa forma geometrica è una porzione di un disco tridimensionale. Il quadrato dentro al quadrato rimanda alla nascita del famoso *Quadrato Nero* di due anni dopo (dipinto nell'estate 1915, esposto alla fine dello stesso anno) ma retrodatato 1913; vuoto di oggetti e pieno di sensazioni, appare come una finestra verso l'universo che si rivolge ad una nuova realtà; non c'è ragione di dubitare che il quadrato nero suprematista nasca con questo quadro: è la metà della sua realizzazione, quello che resta è eliminare le quattro diagonali che rappresentano la terza dimensione nella scatola scenica ed attendere l'eclisse totale.¹³ Malevič lo appende tra due pareti, nella stessa posizione in cui si appendono le tradizionali icone russe nelle case. Così facendo, trasferisce nel suo *Quadrato Nero*, tutta la carica metafisica e spirituale dell'icona.

Nella lettera di Malevič a Matjušin del maggio 1915,

AGIMENTO SECONDO,

QUADRO QUINTO

AGIMENTO SECONDO,

QUADRO QUINTO

egli spiega: *“Il sipario rappresenta un quadrato nero, il germe di tutto il potenziale che, sviluppandosi, acquisirà una terribile potenza. È all’origine del cubo e della sfera e nella sua disintegrazione porterà alla pittura una mirabile cultura.”*

Il *Quadrato Nero* diventa il manifesto pittorico di un nulla che cancella tutto il caos delle cose e si impone come l’immagine unica comprensiva di tutti i significati, in quanto è l’essere non figurativo più assoluto. (G. Di Milia). Malevič scrive a Benois nel maggio 1916: *“il volto del quadrato”, “l’icona nuda e senza cornice”* (come la mia tasca), *“l’icona della mia epoca”* che apre ad una nuova spiritualità. Malevič è devoto come un contadino, ma il suo dio non è quello tradizionale, è una entità invisibile, di cui egli crea una icona mistica. La fine del mondo, e l’inizio del mondo nuovo, è il simbolo di un nuovo inizio.

L’immensità del fondo su cui poggia il *Quadrato Nero* raccoglierà le successive geometrie suprematiste, superfici di colore puro, senza peso. Come per Kandinskij, il colore è espressione di energia spirituale.

Nei suoi testi Malevič manifesta un percorso intimo arduo: *“mi sono trasfigurato nello zero delle forme e mi sono trascinato fuori lo stagno dei rifiuti dell’arte accademica.”*

“Il quadrato non è una forma subcosciente. È la creazio-

ne della ragione intuitiva. È il volto della nuova arte. Il quadrato è un infante regale vivo. È il primo passo della creazione pura in arte.

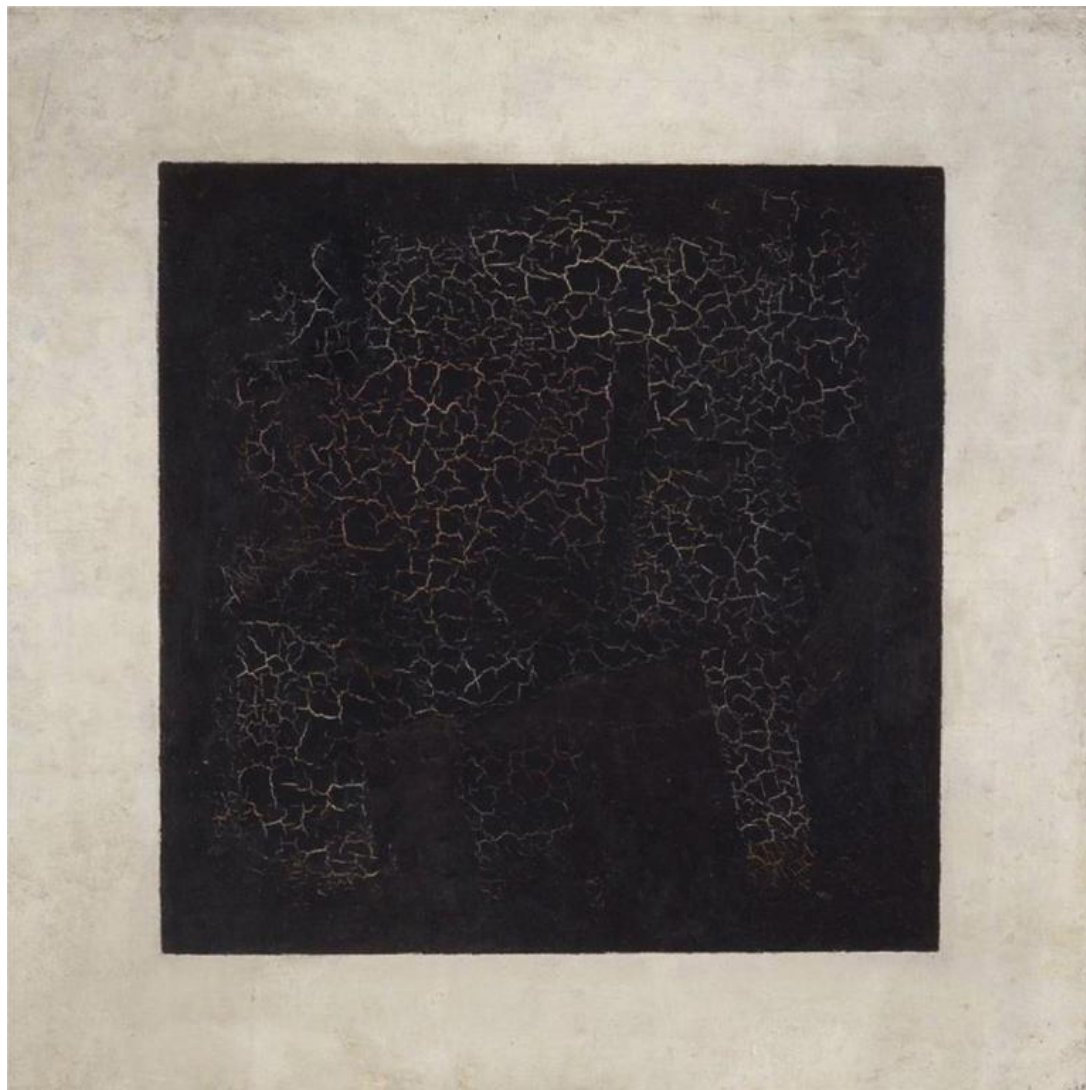
Il nostro mondo dell’arte è diventato nuovo, non oggettivo, puro. Tutto è scomparso, è rimasta la massa di materiale a partire dal quale si costruirà la nuova forma. Nell’arte del suprematismo le forme vivranno come tutte le forme vive della natura.”

“Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico”, 1915, pubblicato in occasione dell’Ultima Mostra Futurista 0,10 inaugurata il 17 dicembre 1915.)

“Navigate! Il bianco libero abisso, l’infinito sono dinanzi a voi.” (Suprematismo, catalogo della X Mostra di stato: Creazione non oggettiva e suprematismo, Mosca 1919)

“Mi sono aperto faticosamente una strada attraverso l’azzurra cortina delle costrizioni cromatiche. E, uscendone, sono arrivato al bianco. Seguitemi, compagni aviatori. Tuffiamoci nell’abisso.”

Dal 1920 al 1923 Malevič progetta congegni architettonici a struttura cubica, di colore bianco e neri, detti *Planity* e *Architektony*, da inserire nello spazio reale del cosmo, dove avrebbero dovuto abitare i futuri terrestri. Infatti la fase ultima del suprematismo deve essere affidata ai giovani architetti.



AGIMENTO SECONDO,

QUADRO QUINTO



Quadrato Nero, 1915
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)

Study Suprematis 52 System a4,
1918
(Stedelijk Museum, Amsterdam)

AGIMENTO SECONDO,

QUADRO SESTO

“le finestre sono tutte costruite verso l'interno la casa è recintata vivici come puoi... tocca starci chiusi a chiave”

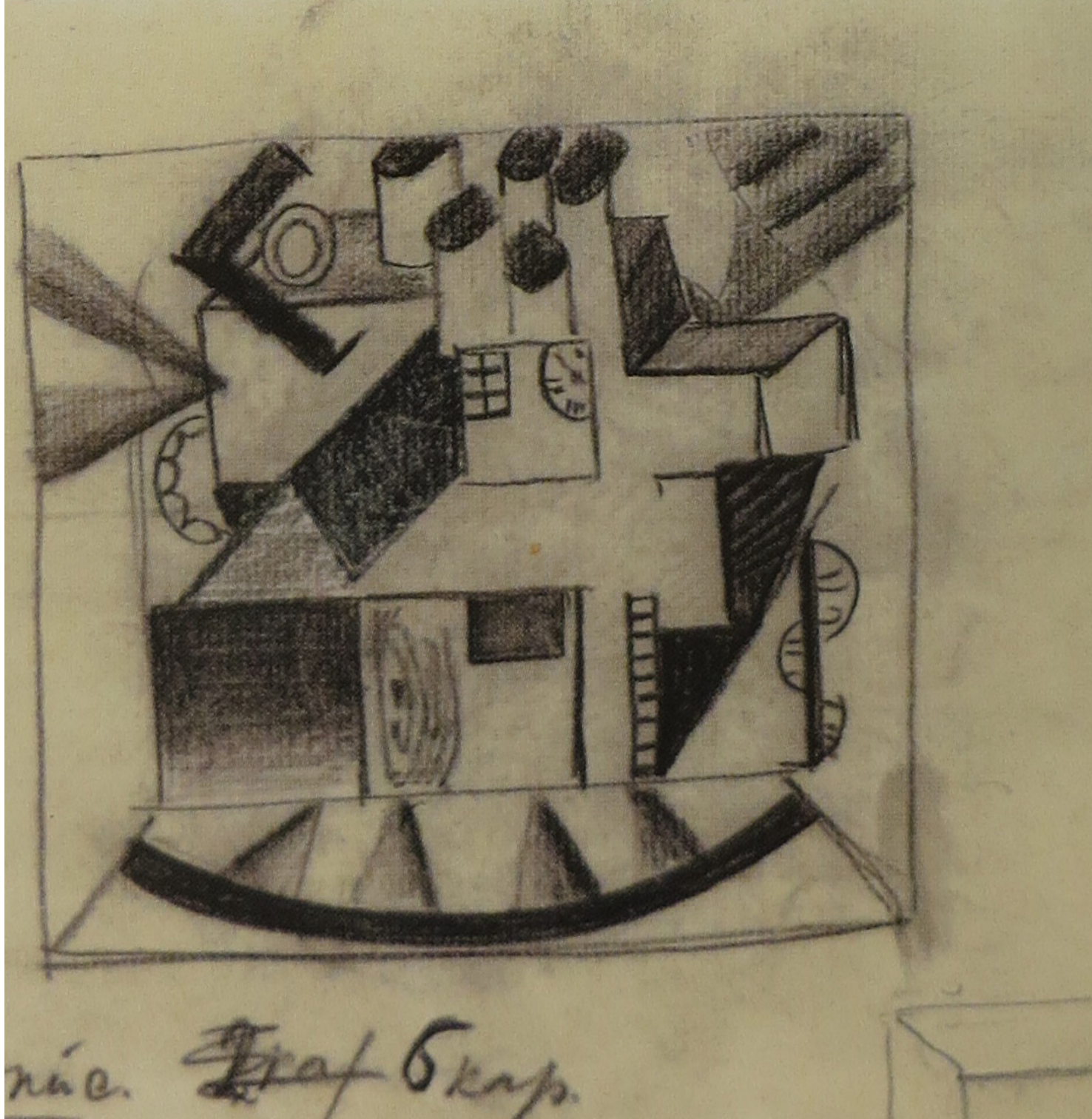
“se invece ci si inerpicasse sulla scala per entrare nel cervello di questa casa e là si aprisse la porta N° 35 - oh che cose mirabili! sì qui tutto non è poi così semplice sebbene dall'aspetto sembri un comò - ma ecco che vaghi e vaghi”

*“no non è qui tutte le vie si sono ingarbugliate e vanno in alto verso la terra e non vi sono uscite laterali...”
il grassone*

*“se volete l'ingresso uscirete direttamente all'indietro...
oppure direttamente in alto verso la terra”
un vecchio abitante*

*“Ora ci sono solo una torre, delle ruote - vedi?”
il lavoratore attento*

bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)



“la torre il cielo le strade a testa in giù - come in uno specchio”

il grassone

“sì sì se volete ecco ieri c'era qui un palo del telegrafo e oggi c'è un buffet, bè e domani ci saranno probabilmente dei mattoni. questo succede da noi ogni giorno nessuno sa dove sia la fermata e dove pranzeranno” [...] (esce attraverso la finestra verso l'alto)”

il grassone dalla finestra

“arrivano gli sportivi al ritmo delle linee degli edifici... qua si dirigono da tutte le direzioni le strade”

“dall'alto dei grattacieli come incontenibili fluiscono gli equipaggi”

*“I passi appesi alle insegne corre la gente con le bombette in basso”
i contradi futuristi, cantando*

oggetti

Il fondale, che ha dimensioni maggiori rispetto ai precedenti, diventa vera e propria costruzione (“*dall'aspetto sembra un comò*”), composta di pezzi cubofuturisti e di figure nere: un quadrato in basso a sinistra, un triangolo centrale che origina un prisma, una falce nera in alto a sinistra, una figura a 5 lati in basso a destra, forse un'ombra, forse un'indicazione di profondità. Alcuni di questi segni alludono ad una spazialità, altri sono puri espedienti pittorici, che sanciscono l'equilibrio tra le forme bianche e nere. Da questa scatola, prodotta da un afastellamento di pezzi, che hanno uno spessore, si stagliano 5 camini verso l'alto, o 5 canne d'organo (“*i tubi nella poltrona*”), si intravede un orologio da una finestra, si raggiungono quote diverse e ignote mete da una scaletta a pioli e da una scala a chiocciola in basso a sinistra (“*se invece ci si inerpicasse sulla scala per entrare nel cervello di questa casa...*” il grassone).

AGIMENTO SECONDO,

QUADRO SESTO

Questo schizzo comporta uno sforzo di interpretazione: è necessaria un'operazione opposta a quella che compie il pittore, che dipinge sulla tela bidimensionale corpi tridimensionali: si cercherà di passare così dalla tela al corpo, ovvero dal bozzetto cubofuturista a ciò che aspira a rappresentare, dal piano al solido, conferendo una dimensione corporea alla scena, considerando tutte le potenzialità della rappresentazione multi-prospettica e priva di un orizzonte fisso, che qui Malevič sperimenta: ogni faccia dell'invaso potrebbe essere una rappresentazione bidimensionale di una realtà a più dimensioni, una proiezione di un mondo altro, di cui possiamo intravedere solo una porzione. Se il punto è la rappresentazione di una linea che attraversa perpendicolarmente un piano, la linea è la rappresentazione unidimensionale del piano, il piano la rappresentazione bidimensionale dello spazio e lo spazio la rappresentazione tridimensionale del tempo, il tempo sarà qui la rappresentazione quarta di un'ulteriore quinta dimensione, che Malevič chiama economia in *On New Systems in Art* (1919).

Questa operazione di lettura multi-dimensionale è affrontata per il *sesto quadro del secondo agimento*, che si presta più degli altri disegni ad una ricostruzione architettonica. Leggere il bozzetto in chiave plastica significa elaborare delle ipotesi spaziali. Prendere delle decisioni su questa spazialità multi-prospettica e in divenire, comporta inevitabilmente il tralasciare altre possibilità: si tratta, infatti, di una scatola scenica in

cui tutto è il contrario di tutto ed esiste contemporaneamente.

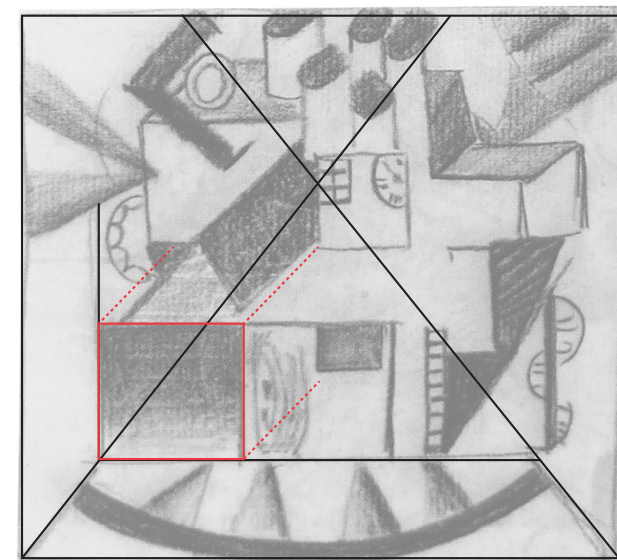
spazialità

Ci troviamo nelle *decime contrade*. Sul fondale osserviamo una costruzione molto complessa, in cui è difficile comprendere ingressi e uscite e i protagonisti rimangono chiusi a chiave "no non è qui che tutte le vie si sono ingarbugliate e vanno in alto verso la terra e non vi sono uscite laterali..." (il grassone). Un vecchio abitante dice a quest'ultimo: "se volete l'ingresso uscite direttamente all'indietro... oppure direttamente in alto verso la terra"; "i passi appesi alle insegne corre la gente con le bombette in basso". L'orologio della finestra rimanda al dialogo tra il lavoratore attento e il grassone, il lavoratore attento dice che le lancette giravano all'indietro prima di pranzo. Il grassone prova a salire nel "cervello della casa", cerca invano di regolare il suo orologio e si ritrova confuso, senza punti di riferimento. La spazialità a cui si allude nel *quadro sesto* rimanda ad una città cubofuturista, incastrata dentro un cubo scenografico, di cui è difficile delineare i confini, una sorta di casa-comò dalle finestre costruite al contrario, in cui l'uomo grasso si trova imprigionato. Dalla finestra si scorge l'interno della casa, con un orologio e una grata metallica. Un posto senza memoria, un ambiente confinato, non confortevole, in cui solo piccoli movimenti sono permessi e non si trova via di uscita. Questo mondo del futuro non è collocato in un luogo chiaro nel tempo e

nello spazio, ma di sicuro non è la terra.

Lo spettatore è spiazzato, percepisce una realtà non dalla ragione.

Di seguito ci poniamo questioni sulla *rappresentazione* e sulla *forma dell'invaso*, in relazione a questa.



il fondale e l'invaso

La casa sembra disegnata proprio sul fondale, che qui risulta essere più largo rispetto agli altri schizzi, ed è posizionata leggermente più avanti dei fondali degli altri quadri. Questo quadro appare più denso e più complesso dei precedenti, ma si apre verso una più profonda spazialità.¹⁴

Secondo la rappresentazione assonometrica a cui allude la costruzione, questo oggetto non potrebbe essere contenuto dentro un cubo di 5*5*5 m, perché sforerebbe per profondità e estensione. E non è chiaro dove inizia effettivamente la costruzione rispetto alla base dell'invaso.

Quali sono quindi effettivamente le dimensioni di questa scatola scenografica? Dove comincia l'involucro, dove finisce e a cosa allude? Cosa sta dentro e cosa sta fuori?

la base della scena

Come è rappresentata la base del cubo? Si tratta di un piano calpestabile e dipinto, o possiede anch'esso una propria profondità spaziale?

Quelle lame rappresentate, che potrebbero alludere ai raggi del sole, sono disegnate sulla faccia, oppure sprofondano verso il basso?

Malevič conosce le leggi della rappresentazione prospettica e assonometrica, ma le manipola a suo piacimento, utilizzando la quarta dimensione per raggruppare la quinta e per rappresentare porzioni della

scena, costruita come un vero e proprio corpo, attorno al quale il suo occhio ruota nel tempo e nello spazio, apportando continue modifiche del punto di vista e disorientando così lo spettatore. Questo smarrimento viene reso anche dalle luci, che l'artista proietta magistralmente durante la prima teatrale, inquadrando ora porzioni di corpi, ora stralci di scenografia. Secondo Benedikt Livšic, Malevič utilizza la luce per confermare l'esistenza degli oggetti nello spazio. Per questioni economiche l'artista è costretto a dipingersi le scene e riesce a conferire tridimensionalità al set solo attraverso la distribuzione di forme geometriche libere, che colloca nella scena, e all'uso delle luci durante la prima. *"Out of the primordial night the tentacles of projectors seized on parts now of this object, now of that, and saturating it with colour, gave it life."*¹⁵ Dalle descrizioni di Benedikt, le forme geometriche presenti sulla scena corrispondono a quelle dei fondali dipinti e dei costumi. L'intenzione di Malevič è quella di rendere tridimensionali i fondali dipinti.

"The novelty and distinction of Malevič's method lay primarily in the utilization of light to create form..." *"Painterly stereometry was created within the confines of the scenic box for the first time. These figures were cut up by the blades of lights and where deprived alternately of hands, legs, head, ecc. because for M. they were merely geometric bodies subject not only to disintegration, into their component parts, but also to total dissolution in painterly space."*¹⁶

Il *cubismo* rifiuta il ritrarre l'oggetto secondo le tre dimensioni che vediamo e lo delinea in base a tutto ciò che conosciamo: se combiniamo ciò che sappiamo e ciò che vediamo, otterremo una rappresentazione veritiera dell'oggetto. Il *cubismo* così comincia a costruire gli oggetti come se tutti i loro lati fossero visibili¹⁷ nel tempo.

*"Cases of 'graphic multiplicity' portray the motion not of the object, but around the object or inside the object or a combination of these motions. For example, the famous 'violin' of Picasso belongs to the last category of 'four dimensional portrayal.'"*¹⁸

Apollinaire scrive in *The Cubist Painters*:

*"Regarded from a plastic point of view, the Fourth Dimension appears to spring from the three known dimensions: it represents the immensity of space externalizing itself in all directions at any given moment. It is space itself, the dimension of the infinite: the Fourth Dimension endows objects its right proportions on the whole."*¹⁹

In generale il *modernismo* russo, nonostante apprezzi la semplicità e le verità nascoste che si manifestano nell'arte primitiva e popolare, non crede che il *cubismo* dia nuove risposte di rappresentazione del mondo visibile, ma crede che sia invece un mezzo per descrivere tutto ciò che non è immediatamente percepibile.

Il fondale sembra appartenere ad una dimensione altra, di cui il disegno bidimensionale riflette solo una sua piccola porzione che rimanda a un mondo, uno spazio e un tempo non tangibile. Per rappresentare,

quindi, questo apparato scenografico è necessario fare delle scelte di interpretazione, cercando di dare risposta ai punti critici del disegno e alle questioni che catturano la nostra attenzione.

profondità paradossale

Uno dei punti critici, poiché spazialmente paradossali, è lo spazio bianco tra la scala a pioli, il prisma a base triangolare nero, che irrompe nella costruzione bianca, la figura nera a 5 lati in basso a sinistra e la finestra che dà sull'interno. Se osserviamo l'oggetto da destra, sembra che si tratti di una superficie unica, ma se prestiamo attenzione alla profondità del prisma non può trattarsi di un unico piano, perché dovrebbe stare sulla superficie del fondale e, contemporaneamente, ad una distanza x dal fondale, pari alla profondità del prisma nero. Questo punto è poi ripreso e risolto nel dipinto *Instrumental Lamp* della fine del 1913, opera particolarmente importante per la comprensione della spazialità qui espressa e per la risoluzione di questa incongruenza. Malevič pone in questa posizione un corpo curvo, che funge da raccordo tra i diversi piani su cui giacciono le superfici piane e i grandi tubi o canne d'organo, che si stagliano sulla costruzione.

Instrumental Lamp e il *quadro sesto* di Malevič sono rappresentazioni di una spazialità complessa, in cui l'artista utilizza analoghi elementi e leggi di composizione.

In entrambe le composizioni sono presenti *oggetti* si-

mili:

-gli elementi tubulari, che si stagliano su diverse altezze, rimandano a dei grandi camini di una nave, alle ciminiere di una fabbrica, o alle canne d'organo (Malevič sostiene che il suono e il ritmo racchiudono un grande potenziale di energia per liberare l'arte, per costruire "suoni cilindrici" e "cubi musicali" sulle rovine delle vecchie forme, come i suoi amici compositori. La nuova musica può creare un'arte del puro suono, analogamente alla pittura suprematista)²⁰

-il quadrato in primo piano nel centro della composizione

-la grande scatola sullo sfondo, la cui profondità è data rispettivamente dal colore viola e nero

-il prisma a base triangolare nero che perfora il volume e i corpi tubulari

-l'elemento verticale che allude ad una scaletta molto ripida, accostato al quadrato in primo piano

-il piccolo elemento circolare nello sfondo a sinistra, uno specchio o una cornice

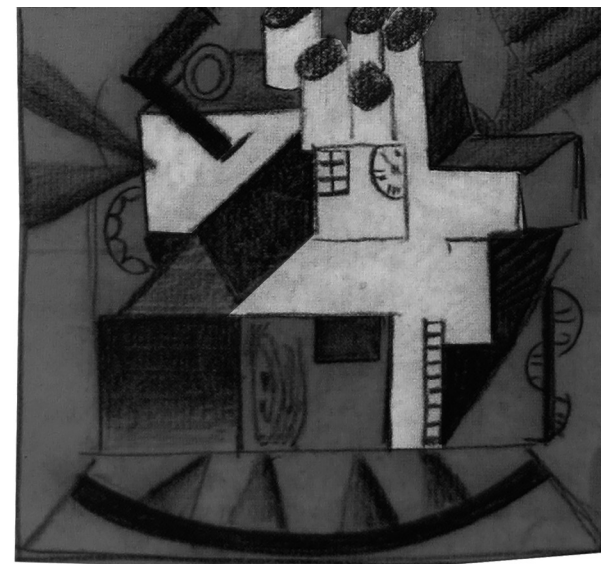
-la falce che si rivolge verso l'angolo in alto a sinistra riprende le note musicali che spuntano dal prisma nero

-la voluta bianca inserita nel quadrato centrale rimanda invece alla voluta marrone di *Instrumental Lamp* in basso a sinistra

-la scala a chiocciola del *quadro sesto* ricorda la scaletta dell'angolo in basso a destra

-la figura nera a 5 lati, che sembra sostenere, come

Malevič, *quadro sesto* e
Instrumental Lamp o
Musical Instruments, 1913
(Stedelijk Museum, Amsterdam)



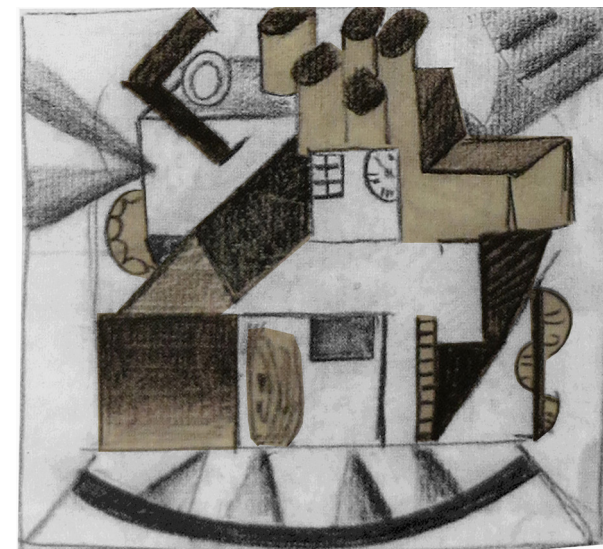
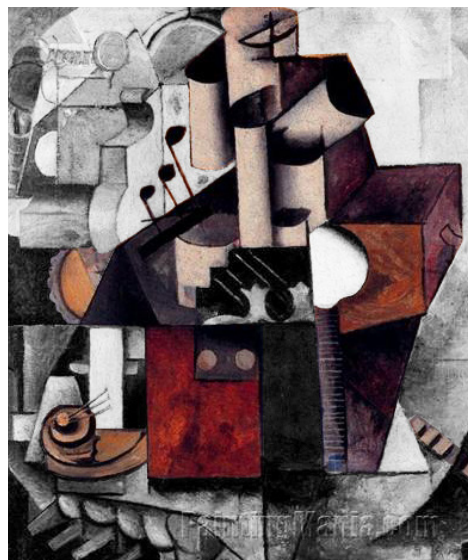
un costolone, la figura sovrastante, è analoga al setto viola che regge il prisma marrone e, a entrambi, sono accostati elementi di risalita.

Si tratta di un mondo sottosopra in cui, come Alice, l'osservatore è costretto ad accettare le posizioni ambigue degli oggetti che lo animano e, poiché questi non sono necessariamente legati tra di loro, ognuno di essi viene accettato come un elemento a sé. Alcuni

oggetti del *quadro sesto* sono presenti anche nell'opera *Englishman in Moscow*, come il cono luminoso in alto a sinistra e il cappello. Un cucchiaio rosso in cima al dipinto ci ricorda la performance di Malevič con Michail Men'kov sul ponte di Mosca, una passeggiata del 1913 nel centro della città, con un mestolo di legno nell'occhiello del "cappotto di tutti i giorni."²¹ Come nello *zaum'* di Kručënych, Malevič mostra viste parziali degli oggetti, attraverso sezioni e prospettive

distorte. "We have to cut the object!" urla Kručënych, "we have begun to see through the world."²²

Anche le *tecniche di composizione* sono le stesse: -è evidente un ribaltamento continuo del punto di vista, come se l'artista volesse rappresentare la costruzione degli oggetti nel tempo e nello spazio: Malevič deforma il prisma sullo sfondo, usando in modo arbitrario leggi assonometriche e prospettiche: in "New



Ways of the Word” Kručënych ricorda come l’uso di una prospettiva arbitraria sia un mezzo per giungere all’universo trascendente.²³ L’ambiguità delle relazioni spaziali e la percezione della profondità è aumentata dall’”effetto tunnel” della scatola scenografica;

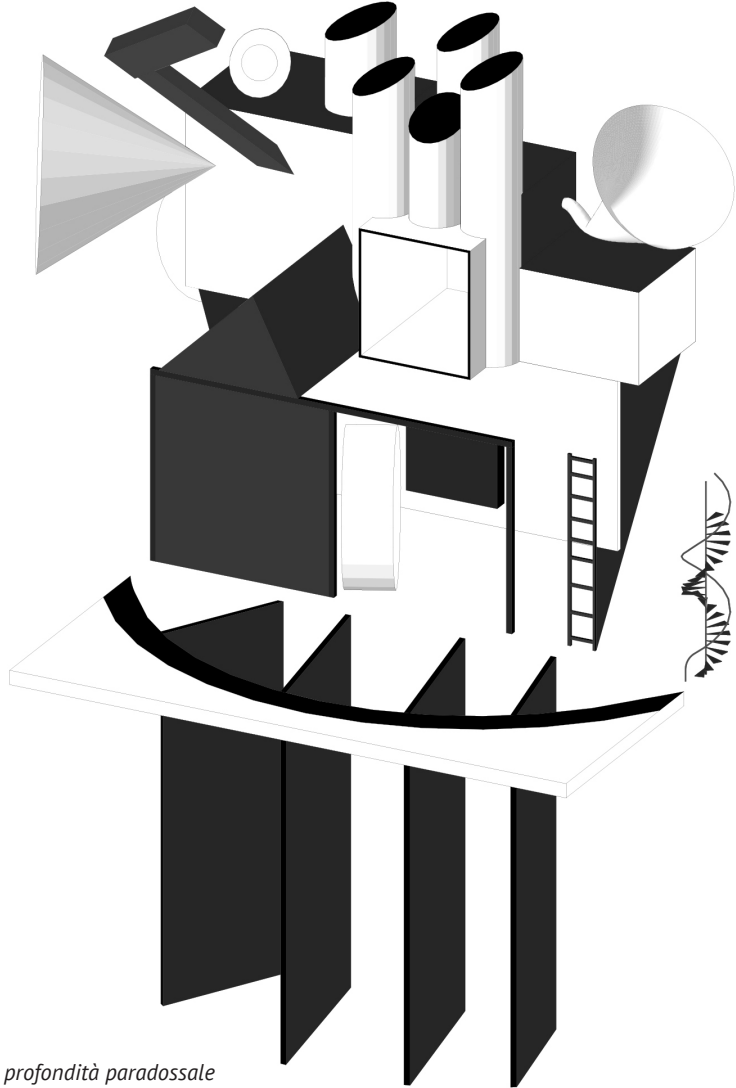
- la costruzione dell’oggetto avviene per composizione di pezzi, attraverso la manipolazione plastica e scultorea degli elementi, con operazioni di smembramento, perforazione, addizione e sottrazione di corpi (coni, prismi...);
- convivono oggetti di dimensioni, proporzioni, ambiti e mondi completamente differenti, la contaminazione tra queste diverse realtà crea una realtà nuova, dove tutto è concesso e possibile: immagini non relazionate tra loro e incongrue fanno capolino nel quadro come oggetti auto-sufficienti; alcuni di questi oggetti, che ritornano in altri quadri di Malevič, come il cappello e il cucchiaino, possono essere considerati *archetipi figurativi*;
- è presente l’allusione al mondo della fabbrica, della macchina e della velocità (i camini, le scale, la falce), ma anche alla musica (volute di violino, note musicali, canne d’organo, un corno musicale...).



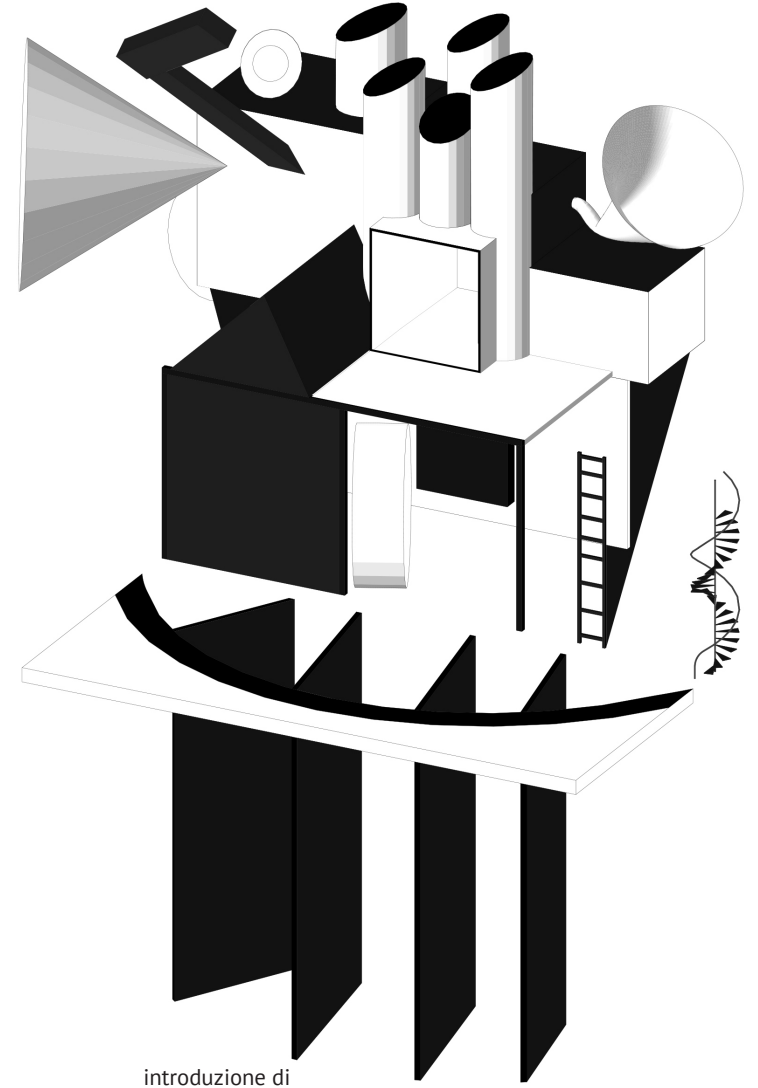
Malevič con M. Men'kov sul ponte di Mosca con un mestolo nel cappotto, 8 febbraio 1913. La foto è pubblicata nel giornale "Rannoe Utro" (archivio del Museo Statale Russo, S. Pietroburgo)



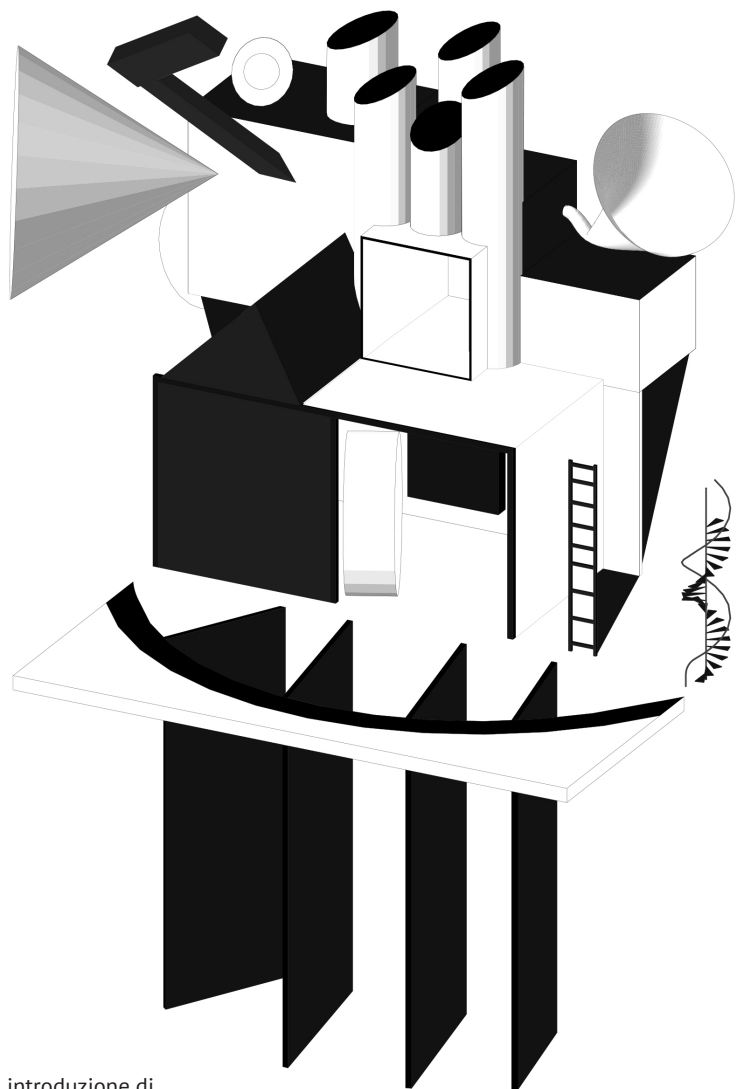
Malevič
English man in Moscow, 1914
(Stedelijk museum, Amsterdam)



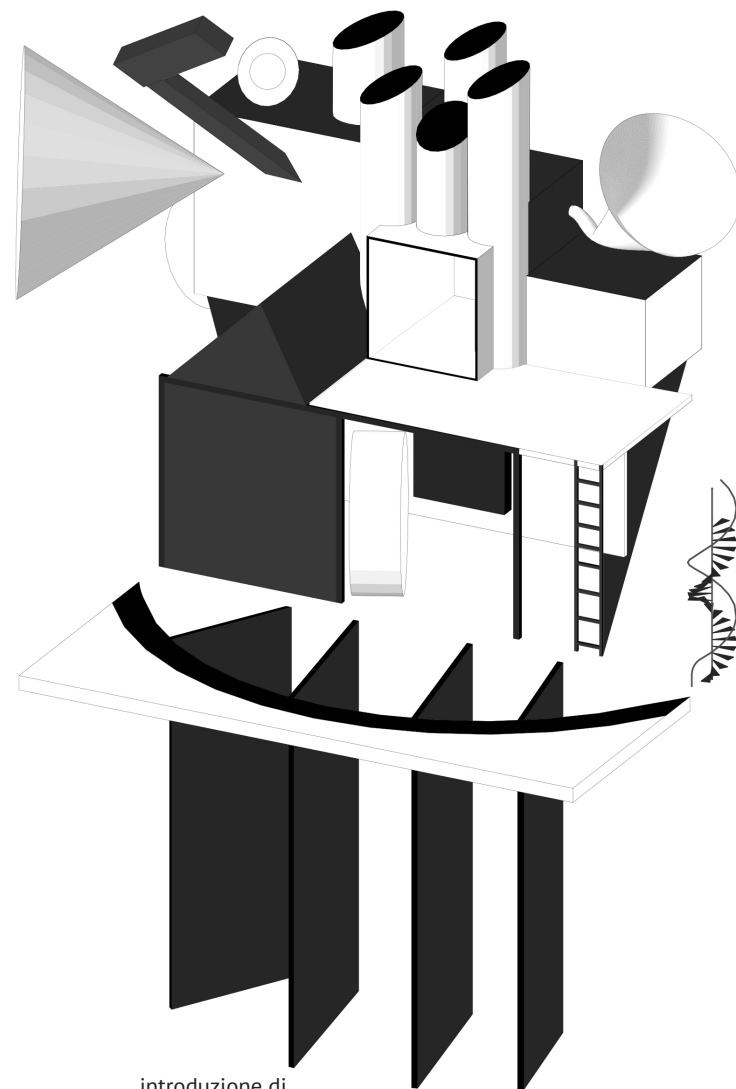
profondità paradossale
dda



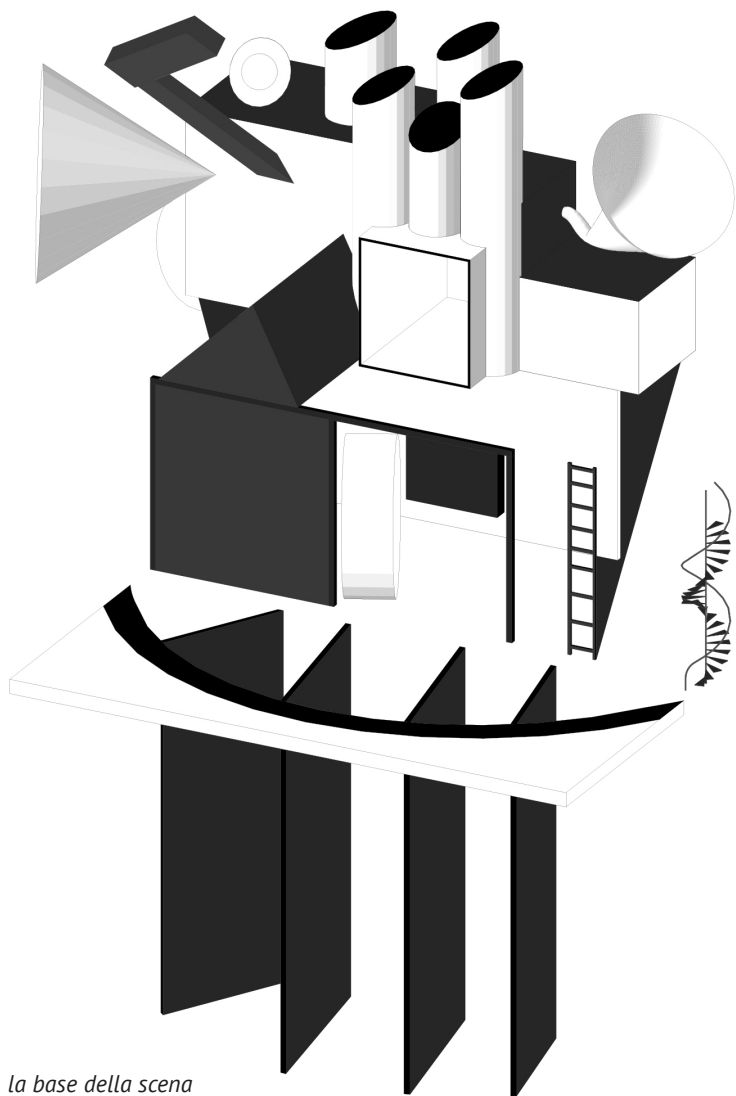
introduzione di
un piano orizzontale



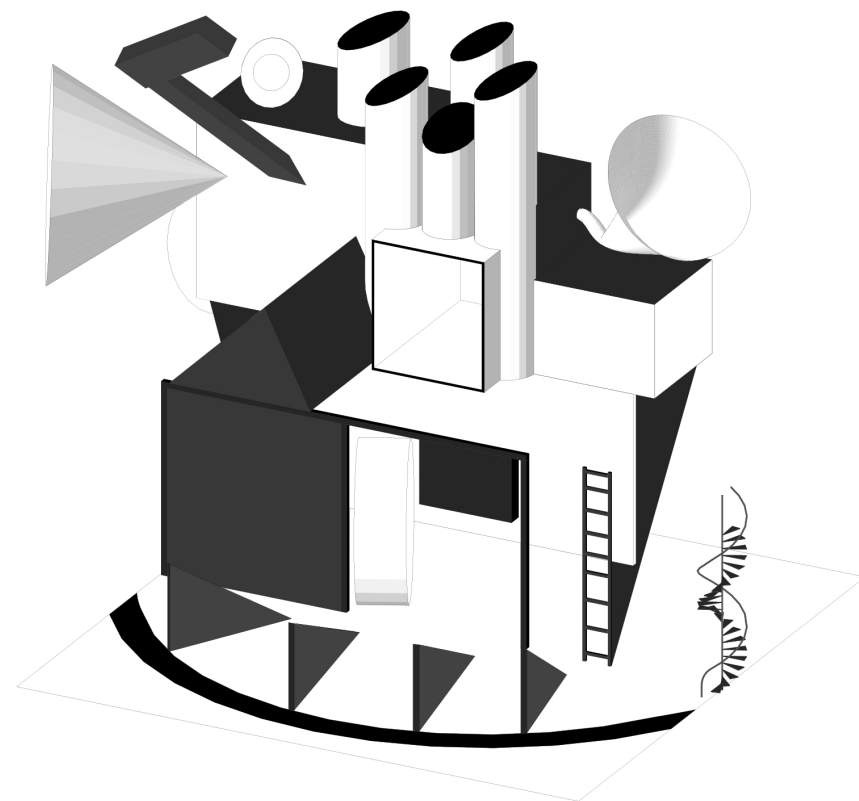
introduzione di
un piano orizzontale e verticale di raccordo



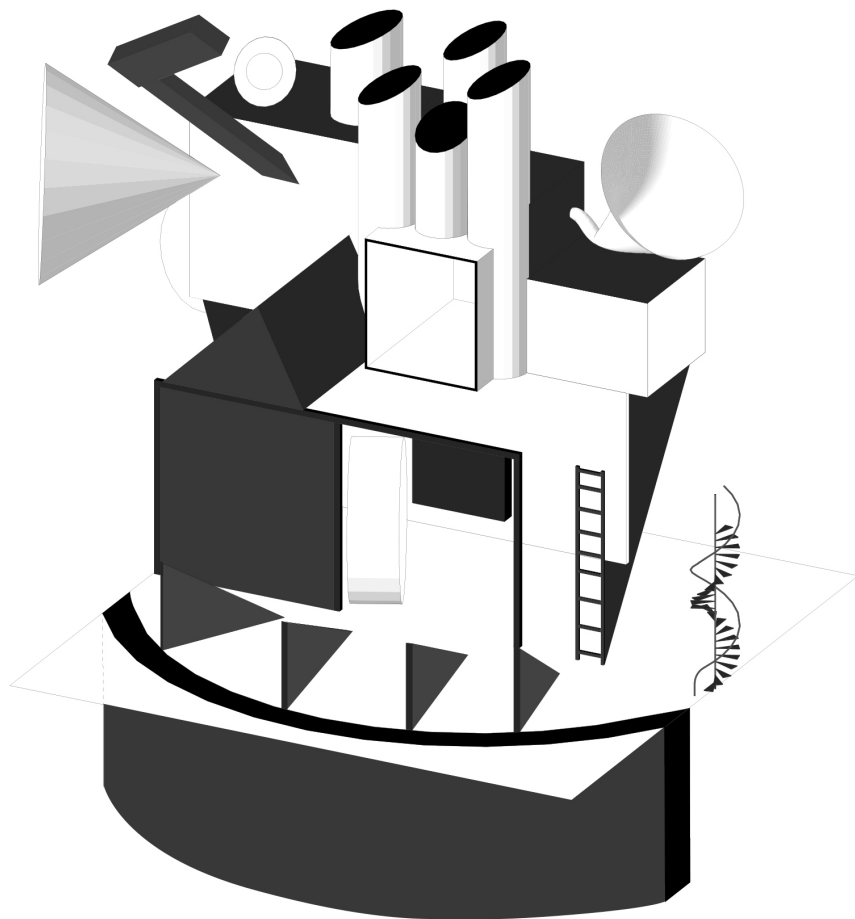
introduzione di
un piano orizzontale a cui si appoggia la scala a pioli



la base della scena
delle lame sprofondano verso il basso



degli "spicchi" spuntano dalla base



degli "spicchi" spuntano dalla base
 la curva nera è proiezione di un cilindro che attraversa la base

interpretazione dello spazio

La spazialità del *quadro sesto* può essere letta per diversi livelli:

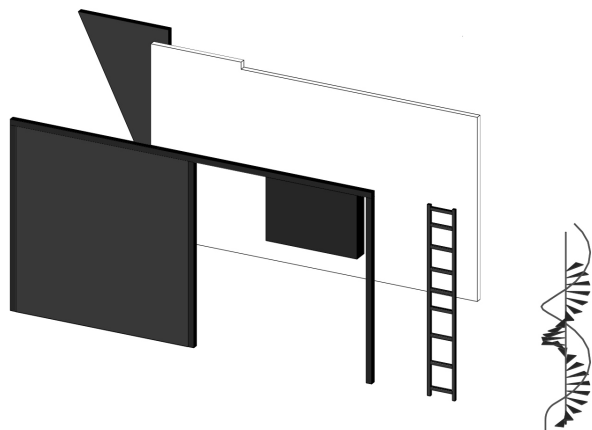
- appoggiato su piani verticali, posti a diverse profondità, un volume scatolare assume le sembianze di una macchina o di una nave;
- questa struttura complessa è pervasa di svariati oggetti che la attraversano: un cono, un corno musicale, un grande prisma nero a base triangolare, una falce, cinque canne d'organo. La costruzione che Malevič costruisce sembra uscire dal programma del congresso dei poeti cubofuturisti, detto "*The First All-Russian Congress of Poets of the Future (The Poet-futurists)*" del luglio 1913, in cui nel punto 6) si dice: "*better to sweep away the old ruins and erect a skyscraper as tenacious as a bullet!*"

Questo nuovo e futuro mondo è associato inevitabilmente al linguaggio di Kručënych, una manifestazione di una nuova coscienza. "*The psyche gives birth to strange senseless combinations of words and letters, and these produce a new perception of the world.*"²⁴

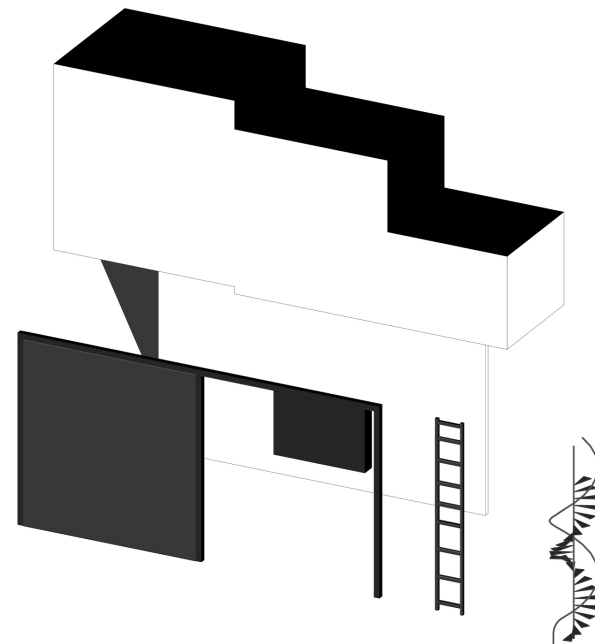
Il linguaggio, tanto in Kručënych quanto in Malevič, è quello della dissonanza nella forma e nel colore. La dissonanza per Kručënych è specchio dell'anima. Vladimir Markov nel saggio *Principles of the New Art* del 1912 dice "*often it seems that the absurd forms are not the echo and translation of Nature, but the echo of the creator's inner psychology. They are the swans of other worlds.*"²⁵

Kručënych elenca una serie di dispositivi che producono slittamenti temporali e percettivi applicabili al cubofuturismo nella pittura: la struttura non corretta di una frase, la ricercata confusione grammaticale,

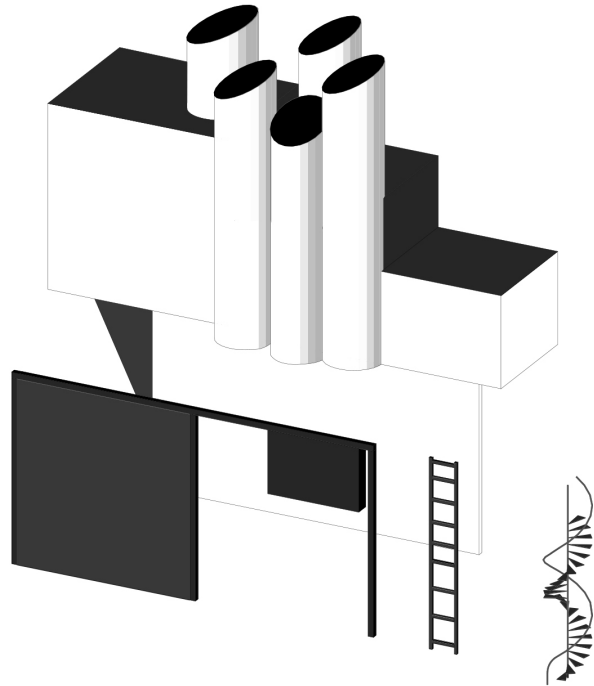
interpretazione dello spazio per livelli



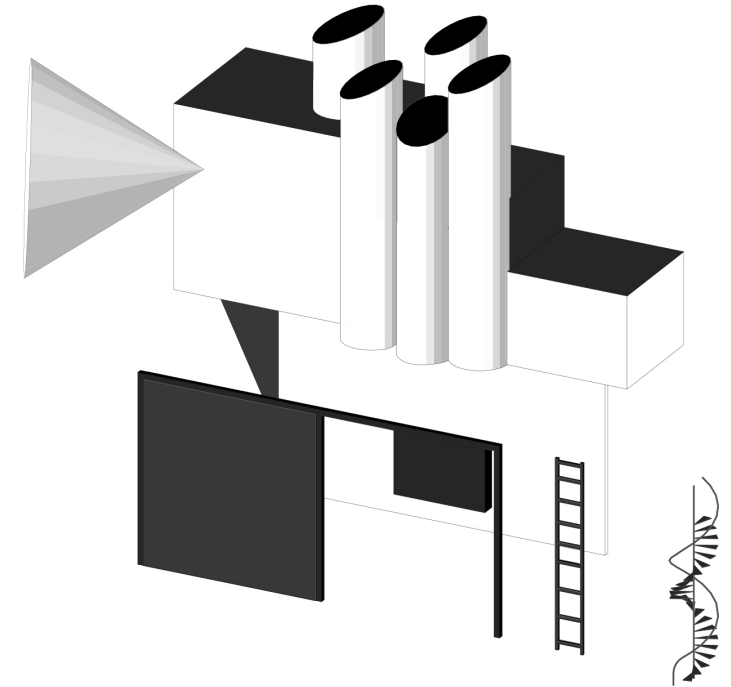
piani verticali



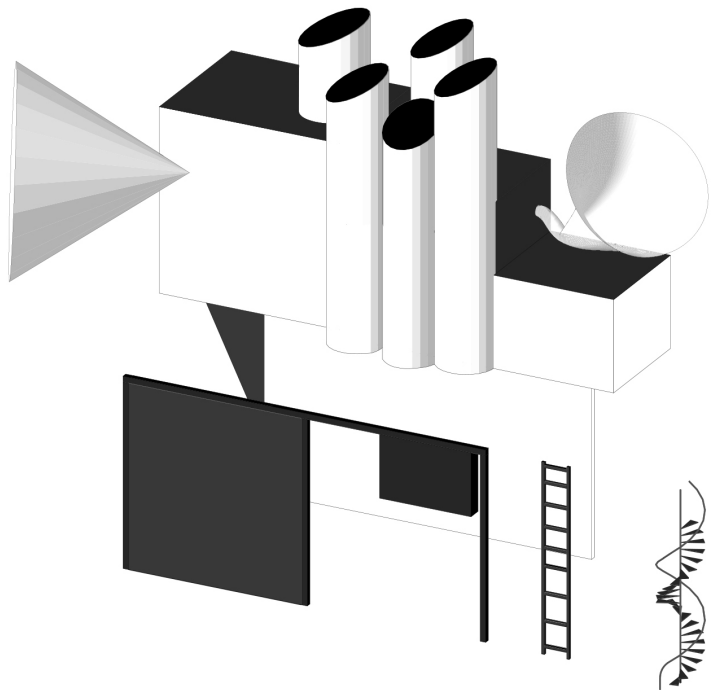
piani verticali bianchi e neri, sistemi di risalita
"costruzione macchina"



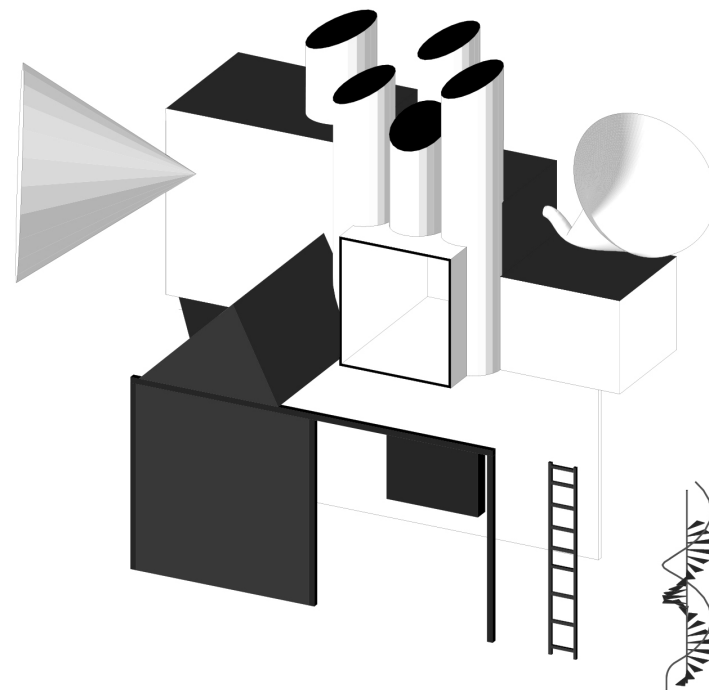
piani verticali bianchi e neri, sistemi di risalita
"costruzione macchina"
tubi cilindrici



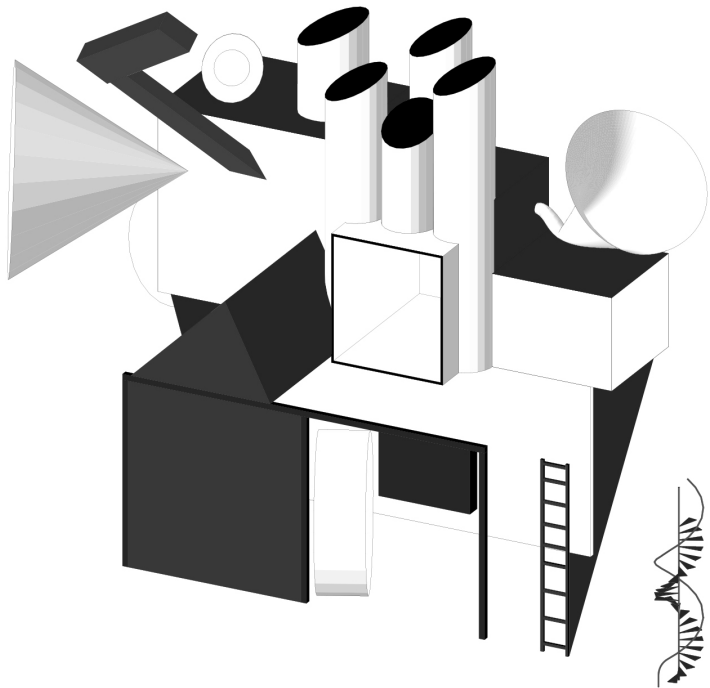
piani verticali bianchi e neri, sistemi di risalita
"costruzione macchina"
tubi cilindrici
cono



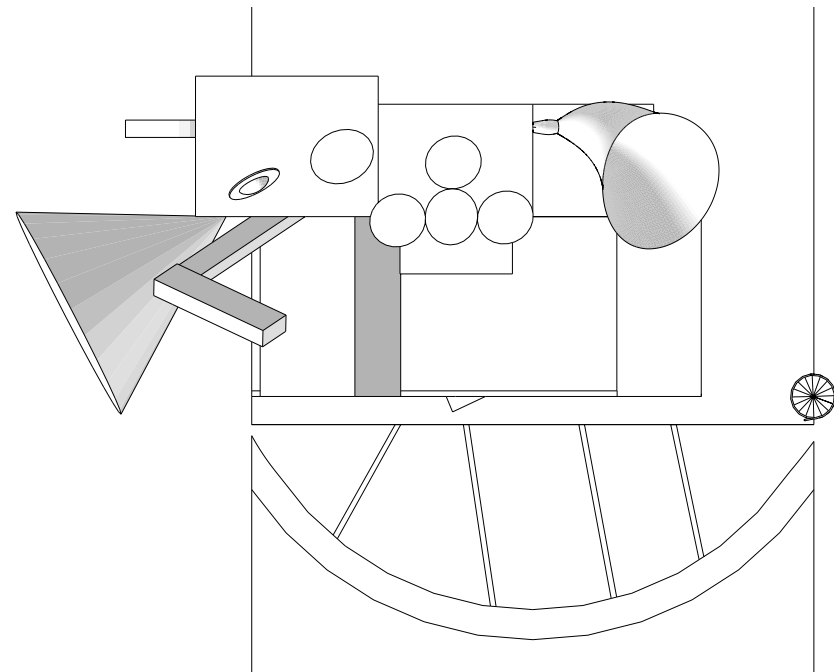
piani verticali bianchi e neri, sistemi di risalita
 "costruzione macchina"
 tubi cilindrici
 cono
 corno



piani verticali bianchi e neri, sistemi di risalita
 "costruzione macchina"
 tubi cilindrici
 cono
 corno
 prisma nero e finestra

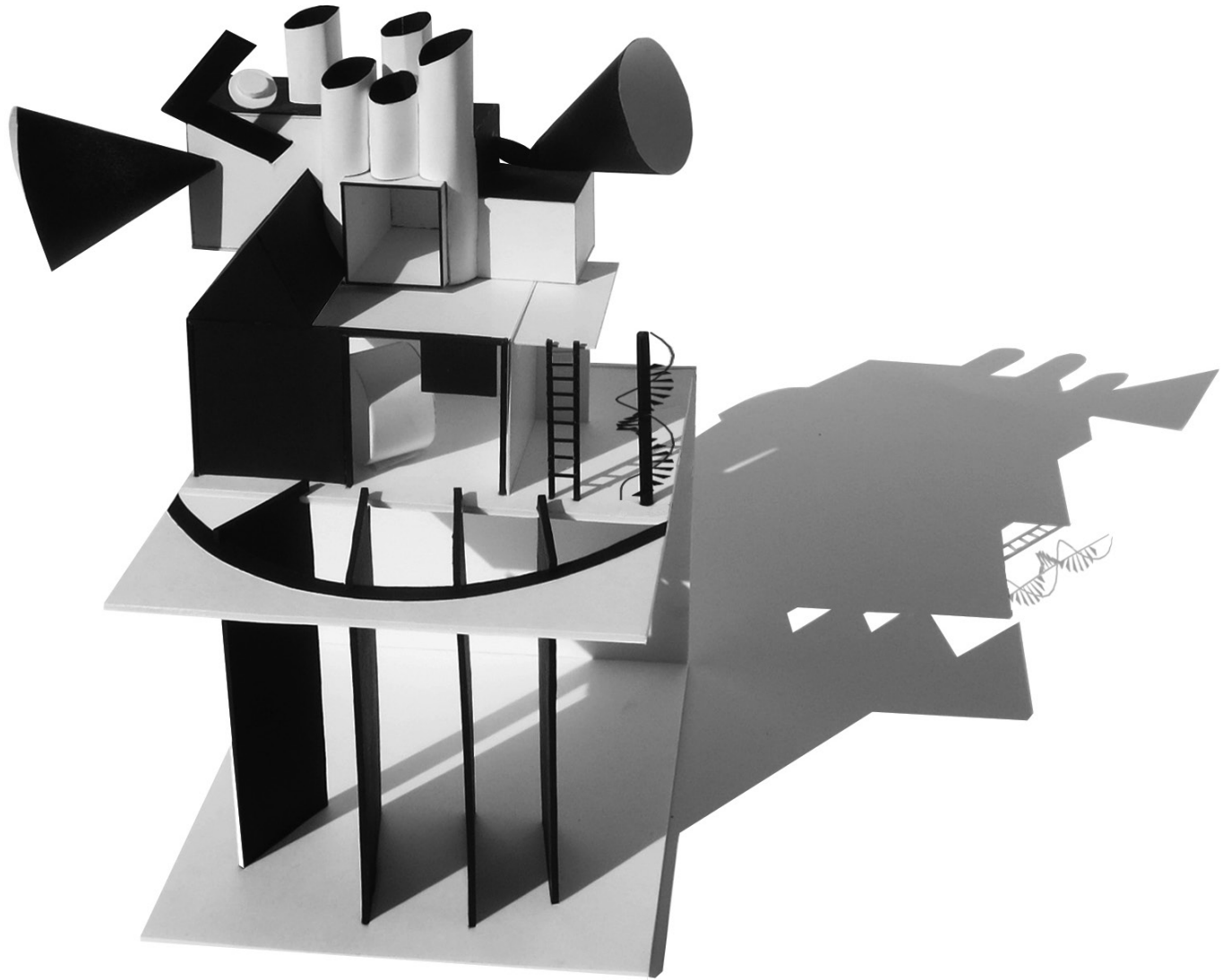


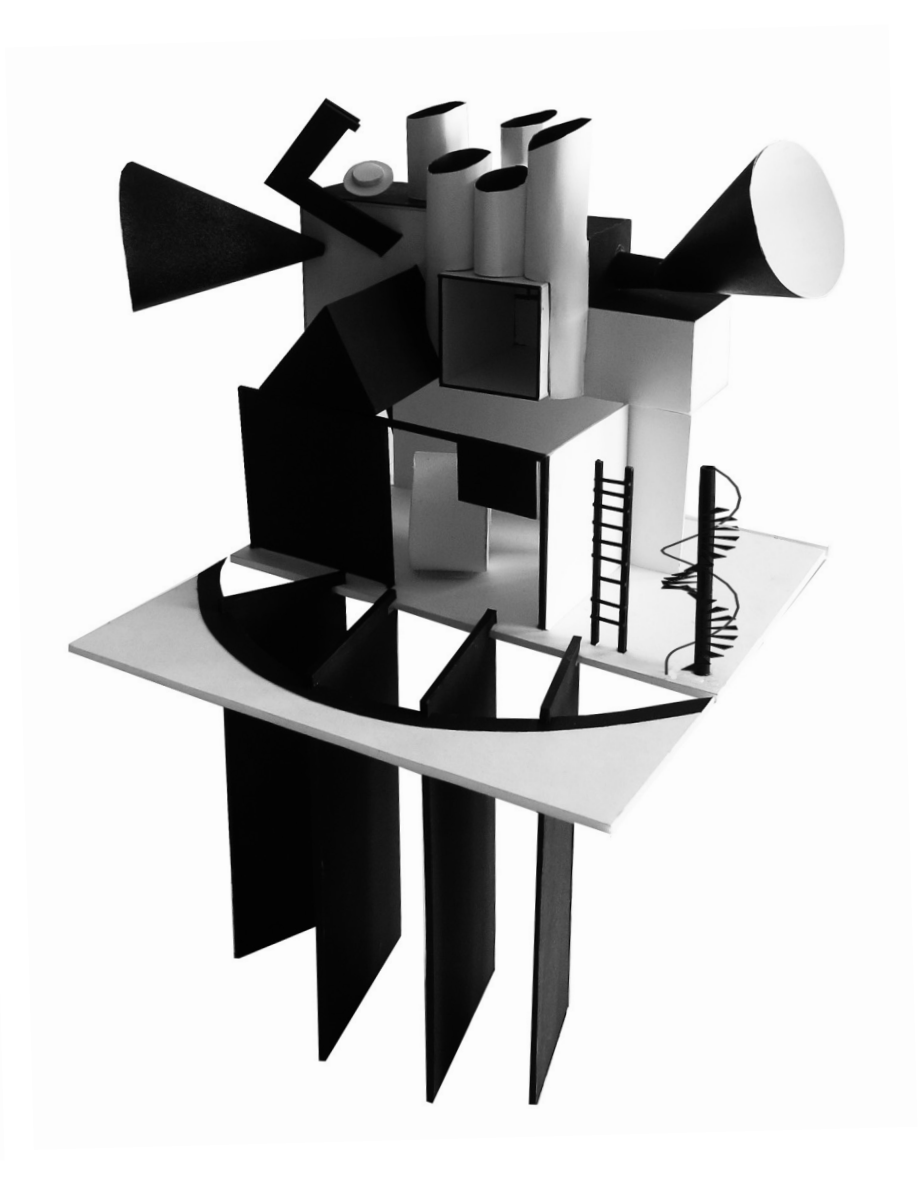
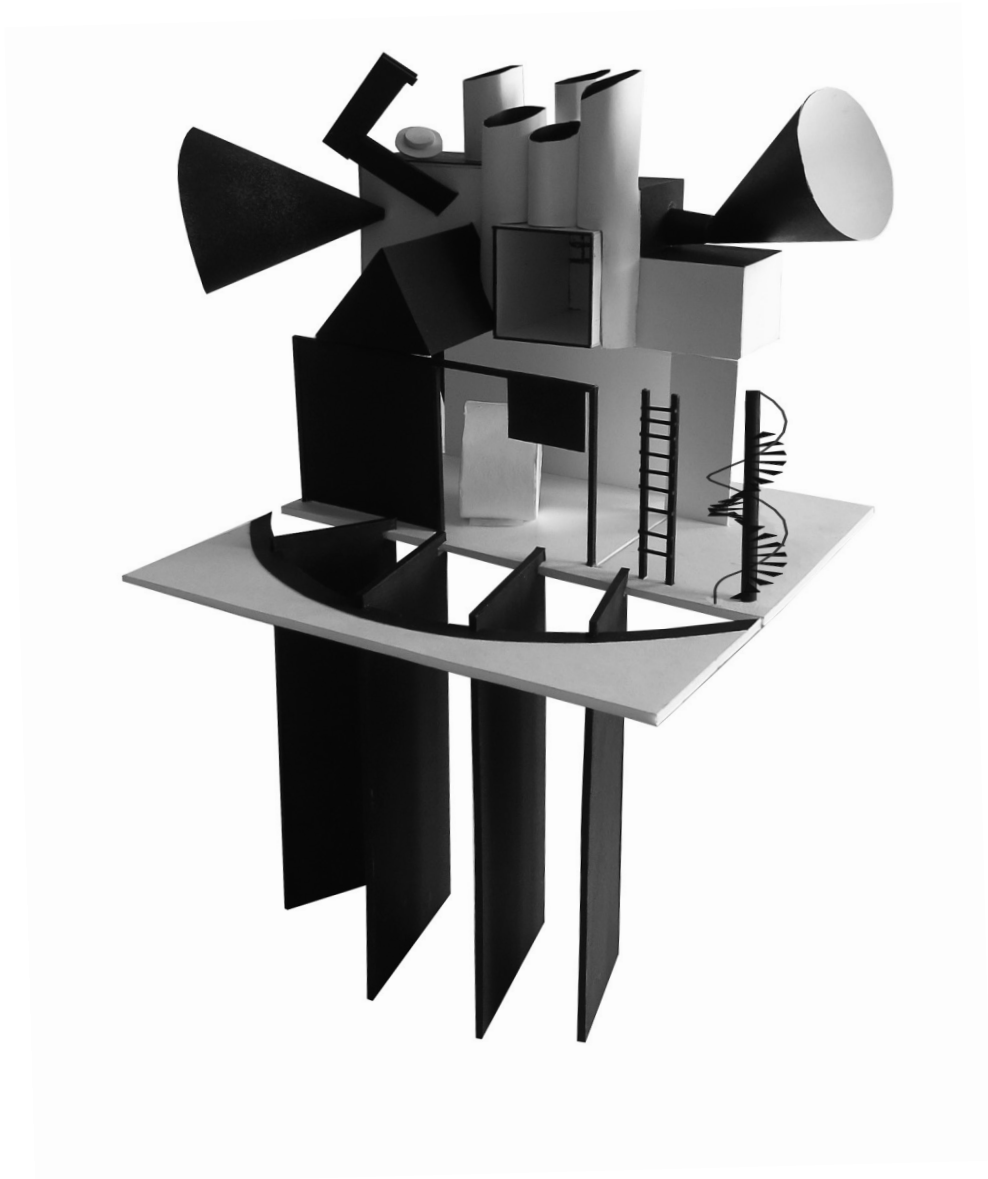
piani verticali bianchi e neri, sistemi di risalita
 "costruzione macchina"
 tubi cilindrici
 cono
 corno
 prisma nero e finestra
 raccordo nero

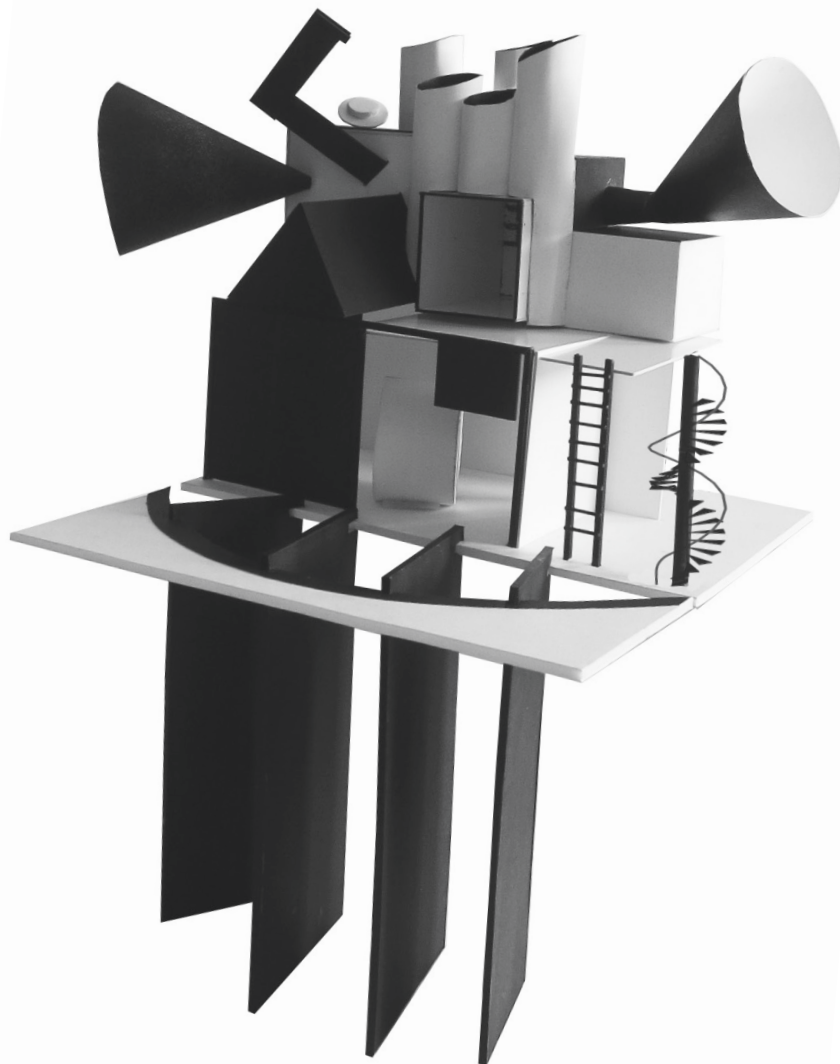


rappresentazione in pianta della scenografia
 dda

nelle pagine successive: plastico di studio
 mda







l'utilizzo di neologismi, esempi di suoni inaspettati, strane comparazioni, ecc. Nello stesso tempo, Malevič sviluppa i suoi dipinti assurdi e alogici.

Le Avanguardie come il *cubismo*, il *costruttivismo*, il *sur-realismo* e *dada* ci hanno abituato alla percezione del contrasto e della dissonanza tra gli oggetti. Si riparte dal conferire nuovi significati agli oggetti, tessendo nuove relazioni tra questi e costruendo nuovi morfemi. Così in architettura il *montaggio* di vecchi e nuovi manufatti si colloca all'interno di una cultura della metamorfosi che le altre arti hanno sperimentato per tutto il XX secolo e che solo alcuni hanno applicato nell'invenzione architettonica, " *facendo della ricomposizione del frammento un campo di indagine utile a sondare l'efficacia di tecniche e logiche di approccio che [...] potessero trovare nell'accettazione del contrasto, nel meticciamiento dei linguaggi, nel collage delle figure e dei tipi, i mezzi per esprimere la complessità e la ricchezza dell'impegno alla 'rigenerazione urbana.'*"²⁶

La molteplicità di punti vista, i continui stimoli visivi suscitati dal *quadro sesto del secondo agimento* di Malevič, ci ricordano quella civiltà della metropoli che è per Semerani la " *coscienza simultanea dei molti luoghi*"²⁷ e l'eterogeneità di cui parla de Solà Morales: " *ogni giorno ci sono più luoghi.[...] Ogni giorno ci sono più contatti. E più attività, usi, costruzioni, movimenti, aree, immagini urbane. Il numero degli oggetti urbani si sta moltiplicando. Abbiamo bisogno di nuove prospettive per abituarci a questa molteplicità.*"²⁸

Nelle parole di Breton, " *l'analogia poetica trasgredisce le leggi deduttive al fine di far apprendere alla mente l'interdipendenza di due oggetti di pensiero situati su*

piani differenti.” Il termine “analogia poetica” si riferisce all’arte del collage, che trova origine nel cubismo sintetico (1911-1912), ma si afferma soprattutto tra i dadaisti e poi i surrealisti.

Il collage è diventato un testo visivo non diverso da un testo poetico.²⁹

Max Ernst vede nel “collage la possibilità dell’incontro casuale di due realtà distanti su un piano sconosciuto, o per usare un termine più breve, la cultura del dislocamento sistematico e il suo effetto.”

“Lo strumento che ci consente di muoverci attraverso la foresta di simboli e segni è l’analogia. L’analogia può rivelare la relazione profonda tra realtà distanti che non possono essere tenute insieme dal pensiero logico. Nell’esplorare l’analogia, i surrealisti scoprono l’anonimità della creatività naturale e anche, senza esserne pienamente consapevoli, del mondo latente, nel quale la nostra immaginazione e il suo potere organizzativo trovano le proprie risorse.”³⁰

1 L. Semerani, *Iconicità e astrazione*, conferenza del 14/05/14.

2 L. Michelangeli, *Il vuoto e il suo respiro*, in E. Basner, C. Casali, M. Corradini, G. Cortenova, W. Guadagnini, L. Michelangeli, T. Vilibachova, E. Petrova, *Kazimir Malevič e le sacre icone russe. Avanguardia e tradizioni*, Electa, Milano 2000, p. 71.

3 L. Semerani, *Iconicità e astrazione*, conferenza del 14/05/14.

4 L. Semerani, *Tramandare e tradire*, conferenza del 04/04/2014.

5 L. Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, teca, Napoli 2013, p. 101.

6 G. Zuliani, *Una, nessuna e centomila. Note sulla Cooper Union di John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman... e molti altri*, in A. Gallo, (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, p. 103.

7 L. Semerani, aprile 2015.

8 L. Semerani, *Op.cit.*, p. 101.

9 The Cooper Union, *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union/John Hejduk, Richard Henderson*; editori Elizabeth Diller, Diane Lewis, Kim Shkapich, Rizzoli, New York, 1988, p. 63.

10 The Cooper Union, *Op. cit.*, p. 70.

11 L. Semerani, *Stati d’animo, 1911-2014, ovvero la scelta delle forme espressive*, in *La mia età è l’età del mondo*, dcp, dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, dicembre 2014, pp. 11-13.

12 C. Douglas, *Swans of other worlds, K. Malevich and the origins of Abstraction in Russia*, UMI Research Press, Ann Arbor 1980, p. 45.

13 Ivi, p. 45.

14-15 B. K. Livšič, *Polutoraglaznyj strelec*, L. 1933. Trad. it. *L’Arciere dall’occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo*

russo, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1968, p. 124.

16 K. Malevič, *O novych sistemach v iskusstve, (On New Systems in Art)*, scuola di Vitebks, 1919.

17 S. Makovskii, *Novoe’ iskusstvo i ‘chertvertoe izmerenie’, Apollon 7 (1913)*, in C. Douglas, *Op. Cit.*, p. 31.

18 E. Fry, *Cubism*, New York 1966, p. 116.

19 E. B. Basner, *Kazimir Malevič, una retrospettiva*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 24 settembre - 5 dicembre 1993, Artificio, Firenze 1993, pp. 216-217.

20 J. E. Bowlit, *Il piano supersonico, Kazimir Malevič e le figure del suono*, in *Op. cit.*, p. 213 e seguenti.

21 A. Kručënych, “*Novye puti slova*” (*New ways of the word*), in V. Markov, *Manifesty i programmy russkix futuristov* Fink Verlag, Munich 1967, p. 68.

23 V. Markov, *Op. cit.*, in C. Douglas, *Op. cit.*, p. 45.

24 Ivi, p. 32.

25 Ivi, p. 29.

26 A. Gallo, *L’arte da sola non consola, l’economia con la poesia sì*, in S. Marini (a cura di), *Esercizi di Postproduzione*, DPCP, Università IUAV di Venezia, Aracne editrice, Roma 2014, p. 49.

27 L. Semerani, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 20.

28 M. de Solà Morales, *A matter of things*, NAI Publishers, Rotterdam 2008, p. 26.

29 A. Gallo, *L’arte da sola non consola, l’economia con la poesia sì*, in S. Marini (a cura di), *Op. cit.*, p. 57.

30 D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press - Cambridge, Massachusetts - London, England, 2004, p. 342 - 342, in A. Gallo, *L’arte da sola non consola, l’economia con la poesia sì*, in S. Marini (a cura di), *Op. cit.*, p. 57.

**LA SINTASSI DELLO SPAZIO
ARCHITETTONICO,
IL CONFLITTO TRA LA NUOVA
SPAZIALITA' D'AVANGUARDIA E
LO SPAZIO URBANO OTTOCENTESCO**

**LA SINTASSI DELLO SPAZIO
ARCHITETTONICO,
IL CONFLITTO TRA LA NUOVA
SPAZIALITA' D'AVANGUARDIA E
LO SPAZIO URBANO OTTOCENTESCO**

“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 bizzarie architettoniche di Chlebnikov corrispondono alle invenzioni dei costruttivisti: ai progetti dei Vesnin, al modellino di Tatlin per un *Monumento alla Terza Internazionale*, ai *Planity* di Malevič, [...] ai *Prouny* di El Lisitckij” (A. M. Ripellino, 1968)

Y. Annenkov
Storming the Winter Palace,
scenografia per la ricorrenza
della presa del Palazzo d'In-
verno, S. Pietroburgo, 1920 (in
V. Tolstoy, I. Bibikova, C. Cooke,
Street art of the Revolution.
Festivals and celebrations in
Russia, 1918-33, Thames and
Hudson, London 1990)

DAL TEATRO ALLA CITTA'



“Dalla scenografia teatrale alla teatralizzazione dello spazio urbano il passo è molto breve.”¹ Le tecniche e i principi estrapolati dalle sperimentazioni sullo spazio scenico d'Avanguardia sono riconducibili ad esperienze architettoniche e urbane, che trovano riscontro nelle principali città russe: finita la guerra civile, iniziata l'emigrazione dei *bianchi*, si sfrutta ogni possibilità per la costruzione di un nuovo mondo, frutto della *Rivoluzione d'Ottobre*, in cui l'arte sia strumento di sviluppo e crescita della società. Le prime occasioni concrete di dare un nuovo volto allo spazio urbano post-rivoluzionario, sulla scia delle ricerche compositive sperimentate nel teatro d'Avanguardia² sono le *manifestazioni di massa*, in cui progetti di allestimenti scenici coinvolgono in prima persona artisti e architetti, come Vesnin e Popova: lo spazio urbano è inteso come palcoscenico e luogo d'azione di grandi masse.

Questa volontà di appropriazione dello spazio nella sua interezza, dalle strade che quotidianamente si percorrono fino al cielo, trova espressione anche nelle nuove teorie sviluppatesi nelle varie scuole (Vchutemas, Asnova-Osa...), ed è estremizzata nelle architetture di Krutikov ed El Lisickij che, negli anni Venti, sfidano la forza di gravità per costruire città volanti ed edifici sospesi: lo *spazio urbano* diventa *teatro quotidiano della percezione*.

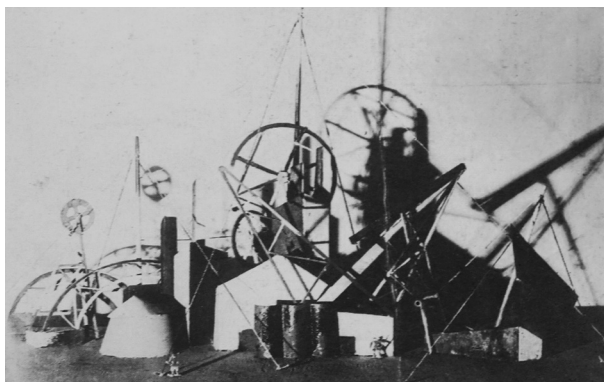
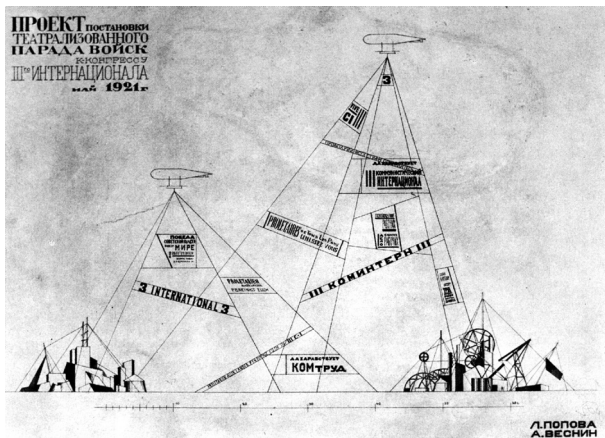
Nuovi edifici manifesto, che anticipano modelli di insediamenti futuri, si impongono all'interno di tessuti urbani assodati.³ *L'asse attrezzato sulla Tverskaja* di Mosca, che si sviluppa dalla Piazza Rossa fino a San Pietroburgo, rappresenta il prototipo di *Leninskij Prospekt* che “accoglie sedi di rappresentanze politiche e sindacali [...] e attrezzature collettive”.⁴ Si attestano nuovi modelli nella scena urbana, si progettano prototipi di futuri

edifici pubblici, tra cui si distingue il *Palazzo del Lavoro* (1922-23) pensato dai fratelli Vesnin, ma anche club operai dei sindacati, palazzi Agit Prop, teatri di massa, case comuni, palazzi dei Soviet...

Tra questi edifici simbolo, il *teatro sintetico* si conferma come altro prototipo di luogo di aggregazione di massa, caratterizzante i vari *Leninskij Prospekt* di Mosca e di molte città russe: meccanismo e ingranaggio che collega spazio interno ed esterno, il teatro sintetico trova una variante, in piccola scala, nei progetti per i club operai, “*condensatori della vita sociale*”.⁵

A partire dagli anni Trenta, le sperimentazioni teatrali che interessano strade e piazze e il cielo della città, irrompono nel sottosuolo con la costruzione di un'efficace *rete metropolitana*, che comporta un lavoro scenografico di allestimento del mondo sotterraneo, in cui anche gli esercizi sulla *profondità spaziale* del Vchutemas⁶ trovano applicazione.

Sono quindi molteplici gli effetti delle sperimentazioni teatrali d'Avanguardia nello spazio urbano delle principali città russe, e in particolare a Mosca, a partire dagli anni Venti-Trenta.



L. Popova e A. Vesnin
The struggle and Victory of the Soviets, Mosca, 1921
 (Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca, dono di G. Costakis, foto: Arts Council of Great Britain)

gli eventi di massa

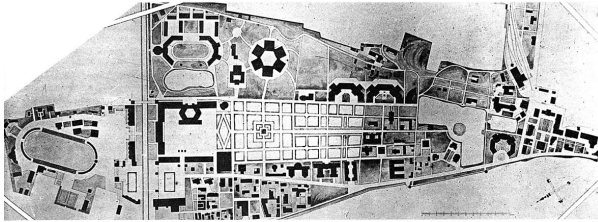
*“Le strade siano i nostri pennelli, le piazze le nostre tele.”*⁷

Nella Russia di Majakovskij, El Lisickij e Rodčenko, ci si riappropria della città facendone oggetto di celebrazione collettiva. Le ricorrenze storiche diventano occasione per sperimentare nuove forme di attività artistica e dare nuovi significati agli spazi urbani.⁸ L'appello lanciato da Majakovskij a scendere nelle strade sembra affermare la ricerca di un'opera d'arte totale e ritorna nei moniti di Boris Arvator, (1922): *“Assimilate non i metodi estetici, ma i metodi di costruzione socialista e sociale. Siate ingegneri, siate gli assemblatori della vita quotidiana.”* La lotta contro il passato e i valori pre-rivoluzionari scende nelle piazze di Mosca e San Pietroburgo, per le celebrazioni delle ricorrenze della *Rivoluzione d'Ottobre*. L'ambiente urbano viene completamente trasfigurato da scenografie mobili che si spostano insieme ai manifestanti. *“Questa città virtuale, fatta di allestimenti e azioni di massa temporanei, diventa il primo habitat della nuova città sovietica.”*⁹

Nel progetto *Storming the Winter Palace* di Annenkov per il terzo anniversario della *Rivoluzione d'Ottobre* del 1920 a San Pietroburgo, l'artista progetta uno stage distinto in due parti: la città rossa, con le fabbriche industriali e la città bianca, simbolo del *Palazzo d'Inverno*. I protagonisti della parte bianca rappresentano l'antico regime, le banche, i mercati, i soldati del governo, mentre nella città rossa si identifica la massa popolare. Alla fine il *Palazzo d'Inverno* viene preso dall'Armata Rossa. Popova, Vesnin e Mejerchol'd progettano nel 1921 il grande evento di massa per la Piazza Rossa di Mosca, *The struggle and Victory of the Soviet*: una parata di enormi dimensioni, che prevede la costruzione di due città modello, quella cubista (del passato) e quella

costruttivista (del futuro), sopra le quali si stagliano motti sulla rivoluzione; i solidi cubi della città capitalista del passato contrastano con le ruote, i tralicci, le aste, i puntoni, le travi a sbalzo e gli elementi dinamici della città costruttivista del futuro, citazione della città industriale. Così, anche negli spazi urbani re-immaginati dalla coppia Popova-Vesnin, e trasfigurati dalle scenografie mobili, che conferiscono un nuovo volto alle città, come maschere sulle facciate ottocentesche, si procede al riassetto di pezzi, al collage, all'accostamento di elementi inconciliabili, rimandando allo *sdvig* cubista: dislocazione e collisione illogica di singole unità di senso, che comportano un effetto di *nonsense*, caos, spaesamento e fuori luogo nell'osservatore e fruitore quotidiano.

Anche l'esposizione è terreno fertile in cui sperimentare nuovi metodi costruttivi e congegni tipologici: emblematica è la *Prima Esposizione Pansovietica dell'Agricoltura e dell'Artigianato* del 1923, a cui partecipano i più famosi architetti russi del momento, guidati da Žoltovskij, autore del piano. La fiera mira a rappresentare la modernizzazione e la riorganizzazione delle attività produttive. L'allestimento generale si configura come un nuovo brano di campagna modernizzata dentro la città e i padiglioni sono accumulati dall'utilizzo di assi in legno, a formare strutture a traliccio, come fosse metallo. In questa occasione Mel'nikov esordisce con il *Padiglione della fabbrica di tabacco Makhorka*, inteso come messa in scena del processo produttivo della sigaretta, forma alla quale allude la scala a chiocciola che conclude il percorso espositivo.¹⁰



*Prima Esposizione Pansovietica
1923*

K. Mel'nikov
*Padiglione della fabbrica di
tabacco Makhorka, 1923* (in M.
Meriggi, *Procedimenti com-
positivi nell'architettura delle
Avanguardie Sovietiche*, in F.
Lambertucci, M. Meriggi, C.
Pallini, L.A. Pezzetti, P. Posocco,
*Cinque interventi sulla compo-
sizione architettonica*, Lampi di
stampa, Milano 2010)

*May Day, Mosca 1933
(in V. Tolstoy, I. Bibikova,
C. Cooke, *Street art of the Revo-
lution. Festivals and celebrations
in Russia, 1918-33*, Thames and
Hudson, London 1990)*

La città, teatro della percezione

Tutto è in fermento: si avverte la necessità di intervenire con oggetti nuovi negli spazi urbani reali; architetture costruttiviste sono pensate come punti di riferimento e aggregazione: significativo è il progetto di El Lisickij e collaboratori per la *Tribuna di Lenin*, nella Piazza di Smolensk per il centro di Mosca (1920), in occasione del terzo anniversario della *Rivoluzione d'Ottobre*: questa struttura leggerissima, sulla cui cima trionfa la scritta "Proletari", sembra sfidare le leggi della statica e conquistare il cielo.

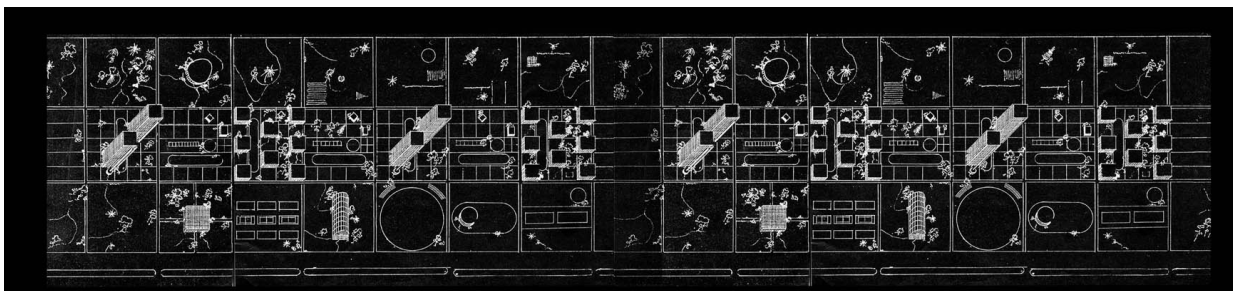
La città nuova, proposta dagli allievi e dai maestri dell'Asnova,¹¹ è vista come un grande teatro della percezione, nel quale lo sguardo viene continuamente stimolato: dalle *Staffe delle nuvole* di El Lisickij per Mosca (1925), all'utopica *Città sulle nuvole* di Krutikov (1928). "Vere e proprie sfide alla gravità e nuove soluzioni agli esercizi sulla messa in evidenza di massa e peso di una forma o messa in evidenza della costruzione".¹² Gli edifici sospesi di El Lisickij si ripetono per otto volte all'intersezione tra la circonvallazione interna di Mosca e direttrici principali, rivoluzionando il modo di pensare l'architettura: non più in pianta o in prospetto, ma vista da sotto in su.¹³ Questo progetto sembra librarsi leg-

gero su Mosca e trovare seguito nella *Città sulle nuvole* di Krutikov (1899-1941) che, "superata la forza di gravità, si libra sulla terra."¹⁴

Come i *Proun*, anche i *Planity* di Malevič lievitano dalla superficie terrestre: agglomerati bi- o tri-dimensionali di forme suprematiste concepite come costruzioni di aero-città, case volanti del futuro per abitanti terrestri. Sin dal 1913 Malevič afferma che sarebbe venuto il tempo in cui "grandi città e studi di artisti contemporanei saranno sostenute nell'aria da enormi zeppelin" (*Lettera a Matjušin*, 9 maggio 1913). Krutikov, uno degli allievi più brillanti di Ladovskij, coglie questi spunti, ideando cellule abitative mobili che si possono agganciare e sganciare da strutture aeree fisse, tenute sospese da energia atomica.¹⁵

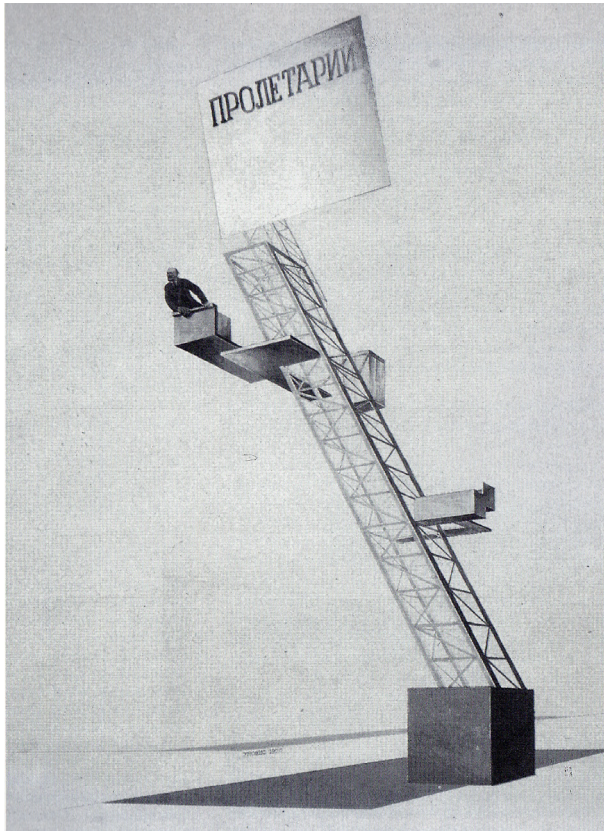
Una nuova visione di città costruttivista diventa leggera fino a librarsi nell'aria, ma si sperimentano anche città frutto di *montaggi urbani*, regolati da un rigoroso controllo della metrica compositiva alla scala del singolo edificio e della ritmica spaziale alla scala dell'*ensemble* architettonico urbanistico nelle sperimentazioni di Vesnin e Leonidov.¹⁶ Il cantiere principale per lo sviluppo dell'*ensemble* urbano sarà Mosca, con il piano

di ricostruzione del 1935, progettata per *montaggio* di citazioni architettoniche e impianti urbani, il cui risultato è la scenografica e multiforme città della ricostruzione, da percepire in corsa lungo le sue strade, o dai battelli sulla Moscovia, o dai finestrini dei treni, così come proposto nel film *Novaja Moskva* (1938). Questa città rappresenta ciò contro cui si scaglia Ėjzenštejn.¹⁷ "É la civiltà della metropoli, la civiltà dello spaesamento che qualcuno ha erroneamente definito 'non luogo', ma che è invece la 'coscienza simultanea dei molti luoghi'".¹⁸



I. Leonidov e allievi
progetto per Magnitogorsk, 1930
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

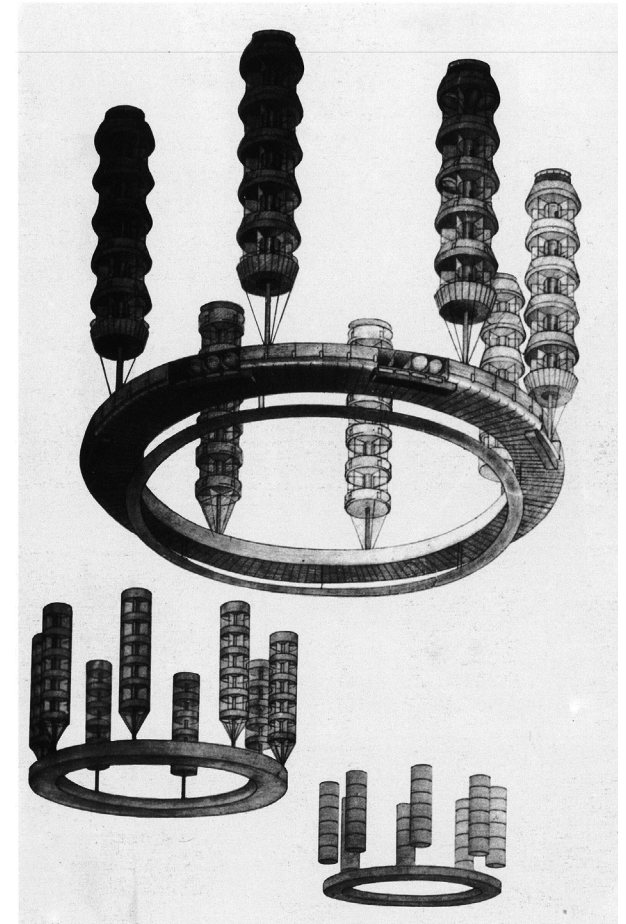
El Lisickij
Tribuna di Lenin, Mosca 1920
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)



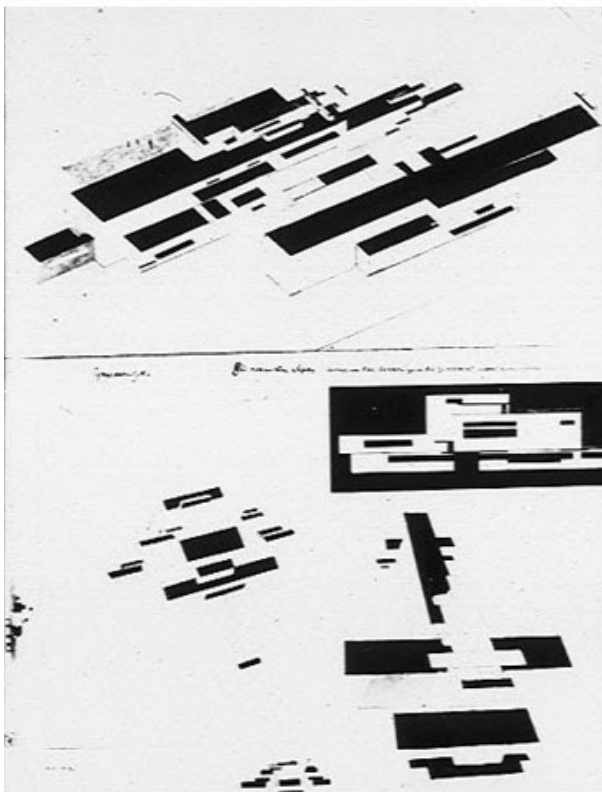
El Lisickij
Staffe delle nuvole, Mosca 1925
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)



G. Krutikov
La Ville Volante, 1928
Atelier Ladovskij
(Museo di Stato Ščusev di
Architettura, Mosca)



K. Malevič
*Planity, case del futuro per
abitanti della terra (persone),*
1923-24 (Museo di Stato
Russo, S. Pietroburgo)



L'asse attrezzato sulla Tverskaja

Il grande asse sulla *Tverskaja* e il sistema di piazze e strade anulari del centro di Mosca è oggetto d'attenzione del Vchutemas,¹⁹ a partire dal 1922; in particolare si tratta di quella sequenza di spazi che, dipanandosi dalla Piazza Rossa al sistema di piazze attigue (*Manežnaja, Ochotnij Rjad, Revoljucii, Tetral'naja*) si articola lungo la strada nord-ovest verso San Pietroburgo, con le relative piazze in corrispondenza dell'incrocio e circonvallazioni del nucleo centrale (*Bul'evárníj Kol'cò, Sadovoe Kol'co, Val'*). L'asse radiale sulla *Tverskaja* rappresenta il prototipo di *Leninskij Prospekt*, realizzato in numerose città russe. Qui si progettano edifici-manifesto, con forti connotati propagandistici, che devono stagliarsi, come balzando fuori dal fondale delle cortine edilizie, e mostrare un'anticipazione dell'insediamento futuro, come:

- i *club operai*
- il *Palazzo del Lavoro*, sede del governo proletario
- la sede del quotidiano *Leningradskaia Pravda*
- il *Club Zuev*.²⁰

Di tutti questi edifici, per i quali presentano proposte alternative Vesnin, Mel'nikov e Golosov in occasione di svariati concorsi, viene realizzato, su progetto di Golosov, solo il *Club operaio Zuev*.

Per Vesnin "il compito fondamentale che si presenta agli architetti sovietici è di individuare un'architettura che rappresenti i contenuti della nuova vita in via di edificazione."

La *tecnica del montaggio* è riscontrabile nel progetto di Vesnin per il *Palazzo del Lavoro* per la *Tverskaja* di Mosca (1922-23), la cui composizione si basa sull'assemblaggio di diverse parti, quindi sul trasferimento

del montaggio industriale nella scena architettonica e urbana.

Nel famoso fotomontaggio di Rodčenko (1923) il *Palazzo del Lavoro* è rappresentato come un grattacielo-nave-aerostazione su cui si libra un dirigibile.

I progetti sull'asse della *Tverskaja* intervengono in uno spazio tipico della città russa prerivoluzionaria, il cui centro viene riconfigurato a partire dall'epoca di Pietro il Grande, secondo il modello classicista del tridente, basato su tre principali assi urbani che individuano una triangolazione, lungo i quali sono disposti, secondo una logica di contrappunto, alcuni edifici simbolo, centri focali della composizione urbana.²¹

M. Meriggi,
montaggio sull'asse della
Tverskaja di Mosca

K. Mel'nikov

progetto per il *Club Zuev*,
sulla Piazza della Stazione
Belorusskaja, al termine
della via Tverskaja
(collezione privata)

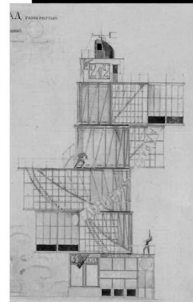
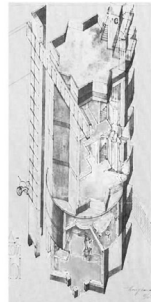


I. A. Gólosov

edificio realizzato del *Club Zuev*,
sulla Piazza della Stazione
Belorusskaja, al termine della via
Tverskaja
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

I. A. Gólosov

progetto di concorso per la sede
moscovita del quotidiano
Leningradskaja Pravda
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

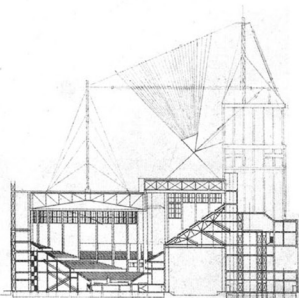


K. Mel'nikov

progetto di concorso per la sede
moscovita del quotidiano
Leningradskaja Pravda
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

A. Vesnin

progetto di concorso per la
sede moscovita del quotidiano
Leningradskaja Pravda
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)



fratelli Vesnin

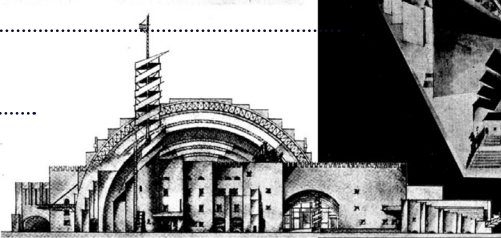
progetto per il *Palazzo del Lavoro*
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

K. Mel'nikov

progetto per il *Palazzo del Lavoro*
(archivio privato)

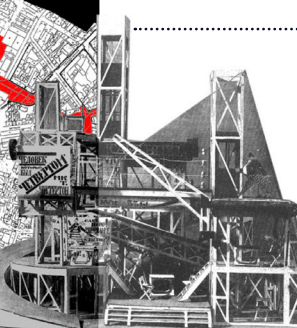
I. A. Golosov

progetto per il *Palazzo del Lavoro*
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)



A. Vesnin

scenografia per
L'uomo che fu giovedì, 1922,
regia di A. Tairov, libretto di G. K.
Chesterton
(in M. Ginzburg, *Stil'i epokha*, 1924)



il teatro sintetico

Il *teatro sintetico* diventa, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, un nuovo prototipo di edificio per lo spettacolo, un marchingegno spaziale di raccordo tra spazio interno ed esterno, che comporta la combinazione di diverse forme artistiche (teatro, danza, cinema) e funge da grande "condensatore di vita sociale". Capostipite dell'*Ottobre teatrale* è il regista Mejerchol'd. Giunge a Mosca nel 1920, chiamato da Lunačarskij per rinnovare la cultura teatrale e nel febbraio 1921 è coinvolto nel progetto del *Teatro RSFSR N. 1 (Russian Soviet Federal Socialist Republic)*, una nuova accademia teatrale che si oppone al teatro tradizionale di Mosca. Il 6 settembre 1921 il teatro chiude e nel 1922 Mejerchol'd istituisce le *GVYRM (Officine Statali Superiori Registiche)*, poi dette *GVYTM (Officine Statali Superiori di Teatro)*.²² Questi laboratori teatrali di Mejerchol'd trovano sede nel Teatro Zon di Mosca, noto come *Teatro di Mejerchol'd*. Nel 1931 il Teatro Zon chiude per rinnovo e i laboratori si spostano presso il Teatro Ermolova sulla Tverskaja. A causa di tutte queste vicissitudini, nonostante il regista investa denaro per risistemare il Teatro Ermolova, spera nella costruzione di un teatro nuovo, per circa trecento spettatori, demolendo il vecchio esistente e progettandone uno da zero, con gli architetti Barchin e Vachtangov. Purtroppo il progetto viene sospeso per motivi politici nel 1938.²³

La teatralità di Mejerchol'd, su cui si fonda il suo nuovo *teatro ideale*, è tutt'uno con la vita, gli attori escono alla ribalta e il loro gioco si mescola a quello del pubblico e a quello delle masse che manifestano per le strade, nelle piazze. Per Mejerchol'd tra palcoscenico e realtà esterna e tangibile della città (che è *teatro*, come per Majakovskij era *tavolozza*), deve esistere un legame di-

retto, una possibilità di contatto e di travaso continuo. Mejerchol'd precisa l'idea architettonica del suo teatro: progetta un grande ovale che deve contenere pubblico e palcoscenico, dei cerchi concentrici che individuano i palchi girevoli, delle frecce curve che indicano l'ingresso e l'uscita delle automobili dalla strada al teatro, un piano fortemente inclinato per gli spettatori, a ferro di cavallo, un'orchestra su un piano superiore, i camerini disposti su due ordini. Sul tetto è organizzato un sistema di giardini. Sui ballatoi e nei *foyers* si compie la simbiosi attore-pubblico.

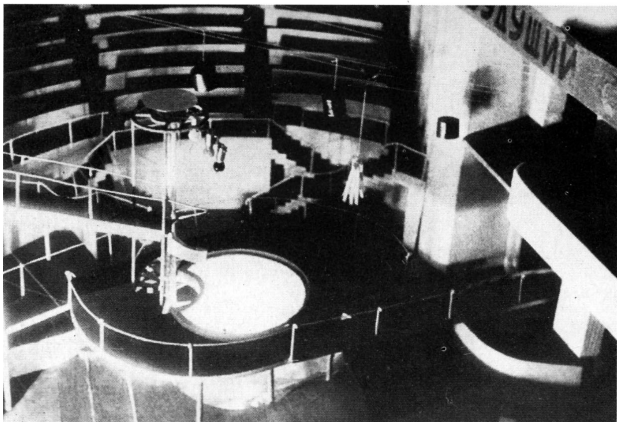
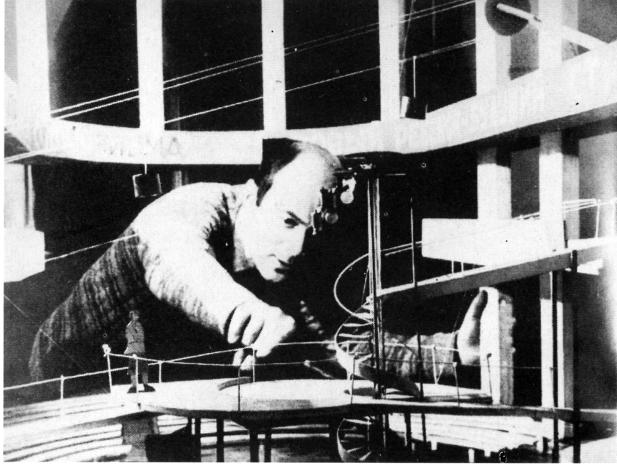
Il suo teatro deve essere il luogo adatto al *perfezionamento biomeccanico* di attori e cittadini. Il progetto non viene realizzato, ma rimane evidente il legame che Mejerchol'd sancisce tra teatro e città nelle sue dichiarazioni: "nelle feste, quando vi sono delle parate nelle strade, le sfilate possono deviare, entrare nel teatro, marciare intorno al palcoscenico, sventolando le bandiere e cantando, e poi proseguire verso la Piazza Rossa. Il teatro non deve essere appartato rispetto alla vita popolare, deve essere raggiunto dalle dimostrazioni pubbliche e divenire parte integrante della vita civile."²⁴

Si immagina un palcoscenico largo come un velodromo. Ogni impalcatura deve essere una macchina utile, un trespolo per i virtuosismi acrobatici dell'attore.²⁵ Produzioni teatrali come quelle curate da Mejerchol'd dimostrano la totale irrilevanza del proscenio e la logica di un teatro circolare e aperto.

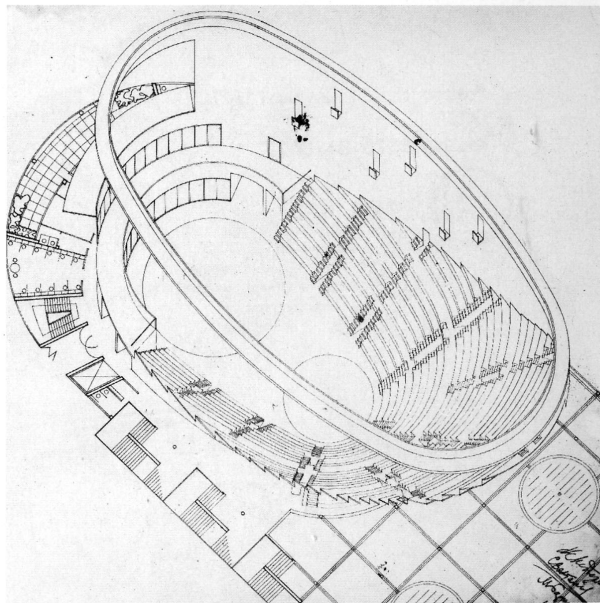
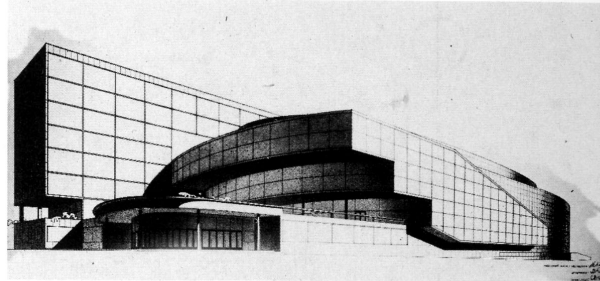
Il teatro diventa un micro-ambiente in cui è possibile esplorare strutture spaziali e materiali che possono fungere da prototipi di un nuovo mondo costruttivista. Solo alla fine della decade sarà possibile contemplare risultati di una sintesi simile in scala urbana.

A Sverdlovsk, già Ekaterinburg, capoluogo degli Urali, è bandito nel 1931 il concorso per il *teatro sintetico*, che vede un'ampia partecipazione di diversi protagonisti delle Avanguardie. Il *teatro sintetico* avrebbe dovuto essere eretto nella Piazza della Comune di Parigi, a metà del *Leninskij Prospekt* – il più compiuto e il più costruttivista tra quelli realizzati nelle città sovietiche nella seconda metà degli anni Venti.²⁶ Obiettivo del concorso è la definizione di un congegno capace di integrare i grandi spazi della piazza e del *prospekt* con un sistema di sale al coperto. Nel dettaglio, il concorso richiede di progettare un complesso di sale al coperto – di cui la maggiore per 10.000 spettatori – e di spazi all'aperto per eventi di massa, da svolgersi in un'interazione continua tra sale e spazio urbano. L'edificio avrebbe dovuto confrontarsi con il *Palazzo dell'Industria* – risultato di un altro concorso di qualche anno prima, cui partecipano gli stessi progettisti del *teatro sintetico* – che chiude uno dei lati lunghi della piazza con una lama a *redant* di quasi cinquecento metri e una torre di cento metri. Il *teatro sintetico*, collocato su uno dei lati corti della piazza, avrebbe dovuto bilanciare la mole del *Palazzo dell'Industria* ed estendere al proprio interno l'articolazione degli spazi esterni della piazza e del *prospekt*. Quindi, oltre che meccanismo scenico complesso e di mutevole capienza, grazie alla possibilità di combinare più sale al contempo con la divisione della scena – come esemplificato nel progetto di Ginzburg – il *teatro sintetico* deve essere anche un meccanismo capace di far funzionare le quinte urbane al contorno per grandi messe in scena all'aperto.²⁷

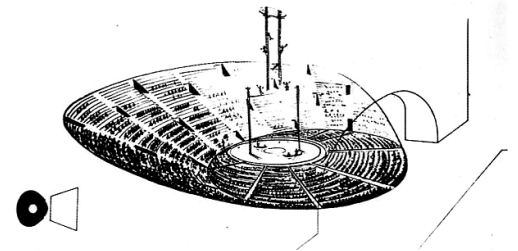
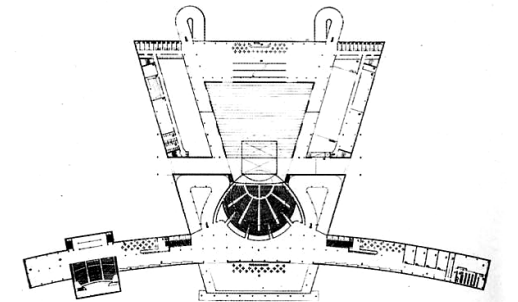
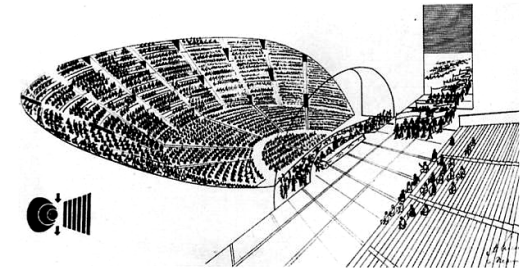
El Lisickij
Voglio un bambino,
di S. M. Tret'jakov, regia di
V. E. Mejerchol'd, 1928
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)



M. G. Barchin e S. Vachtangov
progetto per il *Teatro di Mejer-
chol'd*, 1934



M. Ginzburg
progetto di teatro sintetico,
1931



la metropolitana

Lo spazio del sottosuolo, attraverso la *metropolitana*, diventa spazio della vita quotidiana, da trattare come un interno urbano.

Tra le diverse stazioni progettate a partire dagli anni Trenta, emblematica è la *Kraznye Vorota*, realizzata nel 1934-35, oggi completamente ristrutturata.

Vincitore del concorso per la Stazione *Kraznye Vorota* (*vorota=porte*) è il progetto di Ladovskij, al tempo uno dei più autorevoli docenti del Vchutemas.²⁶

Al concorso partecipano anche architetti come Fomin e Golosov.

Il progetto della *Kraznye Vorota* di Ladovskij rientra nell'indagine spaziale-architettonica del Vchutemas come risposta alla questione sulla *profondità di campo*, uno dei temi fondamentali del corso: la sua conformazione in superficie ad archi concentrici riprende la sequenza prospettica sotterranea.

Altro interessante progetto di metropolitana è quello di Duškin per la *Stazione Majakovskaja*, presentato nel 1939 all'Esposizione Mondiale di New York. Egli elabora un nuovo sistema di sostegni di acciaio e nelle cupole sono collocati i mosaici di Dejneka.²⁷

Con le altre stazioni metropolitane di Mosca (ad esempio la *площадь Революции* e *Театральная Метро*) la *Kraznye Vorota* e la *Majakovskaja* rientrano nel progetto concreto di costruzione di spazi della vita quotidiana, in chiave scenografica.

I. Ladovskij
Kraznye Vorota, 1934-35
(in J. L. Cohen, M. De Michelis,
M. Tafuri, *Urss 1917-1978, la
città, l'architettura*, Officina
Edizioni, Roma 1979)



A. N. Duškin
*Stazione Majakovskaja e
Revoljucii*, 1938-39 (in J. L. Cohen,
M. De Michelis, M. Tafuri, *Urss
1917-1978, la città, l'architettura*,
Officina Edizioni, Roma 1979)



- 1 M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012., p. 34 e seguenti.
- 2 M. Meriggi, colloquio di dicembre 2016.
- 3 M. Meriggi, colloquio di febbraio 2017; M. Meriggi, *La teoria del montaggio in Ėjzenštejn e la città d'avanguardia sovietica*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste: discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Utet, Torino 2004, p. 113.
- 4 M. Meriggi, *La teoria del montaggio in Ėjzenštejn e la città d'avanguardia sovietica*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Op. cit.*, p. 113.
- 5 L'espressione "condensatore sociale" viene coniata dai costruttivisti negli anni Venti. Sulla rivista "SA" (n. 1, 1928) si dice: "Noi sosteniamo che nell'epoca della costruzione del socialismo [...] il compito dell'architetto sia soprattutto quello di 'inventare' nuovi condensatori sociali, della vita, cioè nuovi tipi di architettura [...]." Confrontare nota 2, M. Grigor'evič Barchin, *Il teatro di Mejerhol'd* (<http://www.larici.it/cultura-dellest/arte-architettura/index.html>), p. 1.
- 6 Laboratori artistico-tecnico superiori, 1920-1930. La scuola viene usata come progetto pilota per la rifondazione dell'istruzione artistica nell'Unione Sovietica uscita dalla *Rivoluzione d'Ottobre*. M. Meriggi in A. Gallo (a cura di), *Op. cit.*, p. 33.
- 7 M. Meriggi, *Op. cit.*, p. 113, 115.
- 8 V. Majakovskij.
- 9 M. Meriggi, *Op. cit.*, p. 114.
- 10 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in F. Lambertucci, M. Meriggi, C. Pallini, L.A. Pezzetti, P. Posocco, *Cinque interventi sulla composizione architettonica*, Lampi di stampa, Milano 2010, p. 42.
- 11 Scuola formale, capeggiata dall'architetto Ladovskij. Nega l'arcaismo in architettura; dal 1928 prende il nome di Aru (Associazione Architetti Urbanisti).
- 12 M. Meriggi, in A. Gallo, (a cura di), *Op. cit.*, pp. 45-46. Anche nei *Proun* di El Lisickij i corpi geometrici sospesi si mantengono in equilibrio attraverso enormi tensioni.
- 13 L. Semerani, colloquio inverno 2014.
- 14 5 7 V. Quilici, *Il costruttivismo*, Laterza, Roma 1991, p. 117.
- 15 N. Mislser, *Avanguardie russe*, Giunti, Firenze 1989, p. 23, inserto redazionale allegato a: "Art e dossier", n. 41 (1989).
- 16 M. Meriggi, in A. Gallo (a cura di), *Op. cit.*, p. 46.
- 17 M. Meriggi, *La teoria del montaggio in Ėjzenštejn e la città d'avanguardia sovietica*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Op. cit.*, pp. 112-123.
- 18 L. Semerani, in A. Gallo (a cura di), *Op. cit.*, p. 20.
- 19 Confrontare M. Meriggi in A. Gallo (a cura di), *Op. cit.*, p. 33 e *appendice*.
- 20 M. Meriggi, *Op. cit.*, p. 113, 115.
- 21 Confrontare a proposito B. A. Lavrov, *Razvitije planirovochnoj struktury istorichjeski slozhivshijsja gorodov*, Stroyizdat 1977 e M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, pp. 51-60.
- 22 V. Quilici, *Op. cit.*, p.4.
- 23 Successivamente nasce il GITIS (*Istituto Statale di Arte Teatrale*, oggi detto *Accademia Russa di Arte Teatrale*) dove Mejerchol'd lavora a stretto contatto con Ėjzenštejn.
- 24 Confrontare E. Braun, *Meyerhold, A Revolution in Theatre*, Methuen Drama, 1979; E. Braun, *The theatre of Meyerhold*, Methuen, London 1979, J. Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, New York 2003.
- 25 H. W. Dana, *Il nuovo teatro di Mejerchol'd*, in "New Theatre", gennaio 1935, citato in V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Universale Laterza, Bari 1978, pp. 57-61.
- 26 M. Fosso, M. Meriggi, (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, pp. 98-100. Per quanto riguarda il principio di *profondità spaziale*, si rimanda all' *appendice*. Lo stesso principio di *composizione spaziale in profondità* è applicato al *Padiglione dell'Urss* per l'*Esposizione di Parigi di Mel'nikov* (1925); in questo progetto è possibile leggere la sua profondità attraverso i gradini della scalinata e le falde alternate della copertura. (Confrontare M. Meriggi, in A. Gallo, (a cura di), *Op. cit.*, p. 45.)
- 27 J. L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri, *Urss 1917-1978, la città, l'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, p. 309.

fratelli Vesnin

IL PALAZZO DEL LAVORO, 1923

“Un profilo chiaro, volumi poderosi, il trattamento delle facciate che si identifica con l'orditura della gabbia strutturale in cemento armato, le improvvise linee verticali delle antenne che coronano verso l'alto la composizione, la rete aerea dei cavi che introducono nella composizione il dinamismo proprio della Città del Mondo [...]”

(fratelli Vesnin, cit. in G. Lozinskaja, *K 50-Lettiju Konkursa na prokt Dvorca Truda*, in “Architektura SSR”, n. 3, 1972)

fratelli Vesnin

IL PALAZZO DEL LAVORO, 1923

Individuare un progetto architettonico e urbano, frutto dell'Avanguardia russa e simbolo di una rivoluzione spaziale in linea con le sperimentazioni riscontrate nella teatralità di Popova o di Malevič non è semplice: molto spesso nuove tecniche e principi spaziali, che derivano dal teatro, si sedimentano nell'architettura in tempi e modi diversi. Secondo Meriggi, però, non è affatto un caso che il più rivoluzionario progetto redatto per la *Tverskaja* di Mosca abbia origine nel campo della scenografia d'Avanguardia dei primi anni Venti. Il *Palazzo del Lavoro*, disegnato dai fratelli Vesnin nel 1922-23, sembra la trascrizione a scala edilizia della scenografia dello stesso Vesnin per la commedia *The man who was Thursday* di Chesterton, regia di Tairov, del 1923.¹

Un edificio esempio di struttura formale, che diventa elemento portante dell'architettura.²

Come per la scenografia di *Le Cocu Magnifique* del 1922 di Popova, il progetto del *Palazzo del Lavoro* si presta a molteplici letture, che permettono di individuare, di volta in volta, caratteri e tecniche compositive del mondo costruttivista.

La prima lettura riguarda quella che è la "forma esteriore" dell'edificio: un assemblaggio di tre macrovolumi distinti, a cui sono subordinati altri volumi secondari; una composizione di forme con più centri compositivi, un'architettura intesa come un corpo umano, le cui parti sono strettamente interconnesse e proporzionate tra loro. Questa analisi rimanda agli esercizi di equilibrio di *massa e peso* del Vchutemas, (confrontare l'appendice) e consacra la tecnica del *montaggio* come espediente della composizione costruttivista.

L'essenza stessa dell'architettura si trova però all'interno della forma esteriore, di conseguenza serve operare attraverso una "scarnificazione" dell'oggetto, privandolo del suo involucro: come se si trattasse di un vero e proprio corpo, "*inchiolarlo sul tavolo anatomico [...] e osservarlo al microscopio.*"³ una prima ricostruzione dell'edificio "dal di dentro" tenta quindi, tolta la pelle, di "*individuare lo scheletro e gli organi vitali*". Per comprendere la complessità spaziale interna è quindi necessario isolare le sue parti e individuare le relazioni che le legano tra loro, chiamare per nome tutti gli elementi e ricomporre assemblaggi progressivi di questi; giungere ai *sintagmi* della composizione, per poi ricostruirne i *morfemi*.⁴

La successiva operazione di *dissezione longitudinale* del corpo architettonico permette infine di rilevarne proprietà e caratteri della spazialità interna, il suo funzionamento e la sua organizzazione, le relazioni e le proporzioni tra le parti del corpo, la "*struttura della forma*",⁵ una vera e propria orditura spaziale, che non si discosta dalle sperimentazioni teatrali contemporanee della Popova e di Vesnin. L'operazione di dissezione ci permette di vedere attraverso, di cogliere le connessioni tra gli elementi, di individuare quelle *linee forza* e *punti focali* della composizione, come in un quadro di Kandinskij⁶, che fanno funzionare il tutto, di descrivere, la percorribilità all'interno dello spazio costruttivista.⁷

il Palazzo del Lavoro e Mosca

La città di Mosca è teatro del progetto: una città che, nello sviluppo delle Avanguardie, ha rappresentato uno dei centri più importanti. Capitale della Russia degli zar "Ivan" fino al 1703, viene successivamente soppiantata da San Pietroburgo, fatta costruire da Pietro il Grande.⁸

Mosca si forma nel tempo dalla combinazione di strade circolari che sorgono al posto delle antiche fortificazioni e strade radiali dirette verso il Cremlino, centro architettonico della città. Un'intensa rete ferroviaria e nuove fabbriche e industrie ne modificano progressivamente l'assetto.

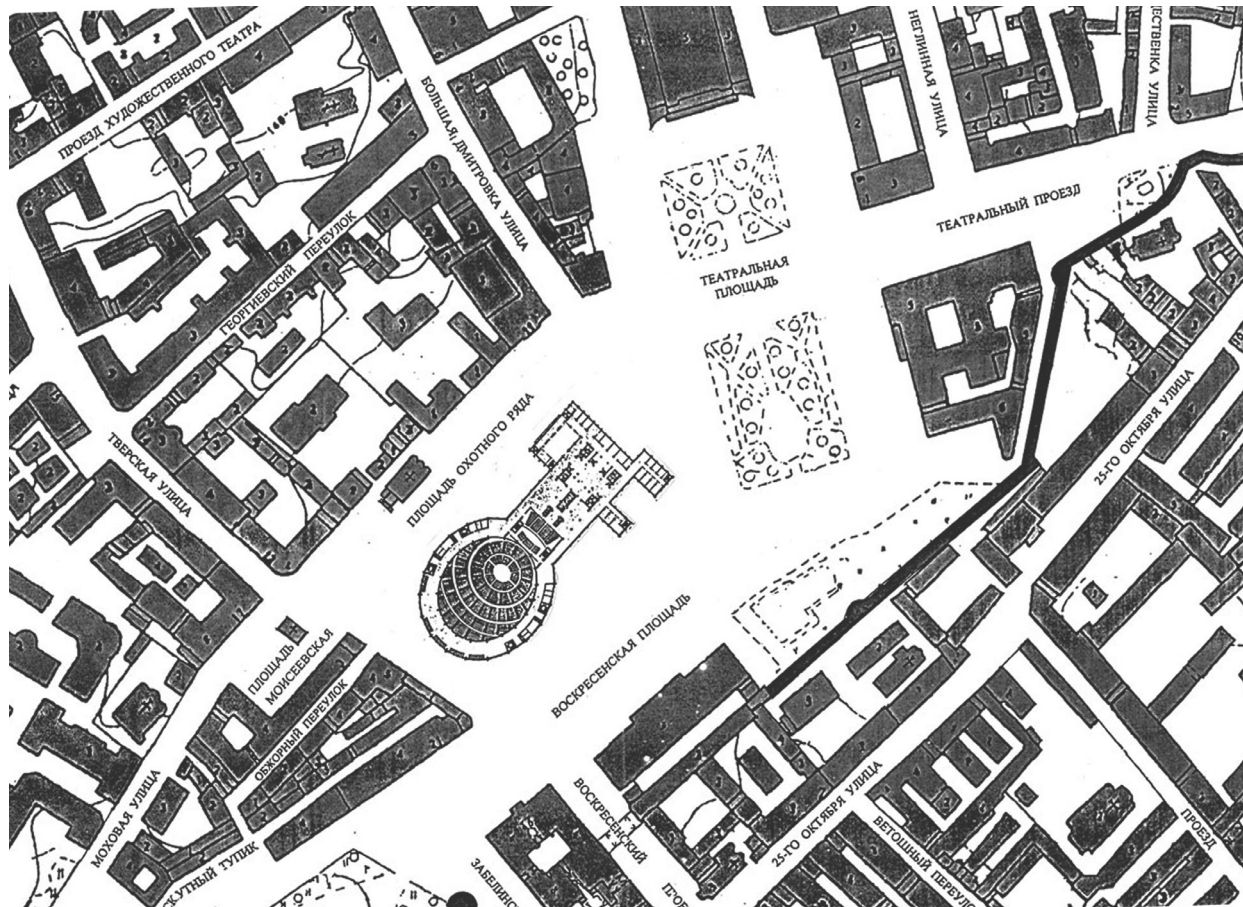
Il concorso per il *Palazzo del Lavoro* del 1923 rientra nel piano di rinnovamento della città, che inizia già dal 1918, dopo la *Rivoluzione d'Ottobre*, in cui ricordiamo tra i partecipanti Ščusev, Mel'nikov e Ladovskij. Il piano prevede la collaborazione di architetti, ingegneri, esperti di trasporti e fonti energetiche, per eliminare il contrasto tra centro e periferia, creare nuovi quartieri residenziali, costruire zone verdi in centro, trasferire le fabbriche, le industrie e le discariche fuori dalla città.⁹ Il nuovo piano deve sottolineare la struttura storica della città: prevede più arterie anulari e un nuovo anello largo 100 m, in grado di collegare le periferie, su cui dislocare nuovi quartieri residenziali.

Nel 1925 il progetto di rinnovamento coinvolge le *Staffe delle nuvole* El Lisickij, grattacieli sospesi da terra e appoggiati su tre sostegni verticali. Piazzati agli incroci tra le arterie circolari e radiali, diventano punti di riferimento in altezza, sottolineando la struttura radiale della città.

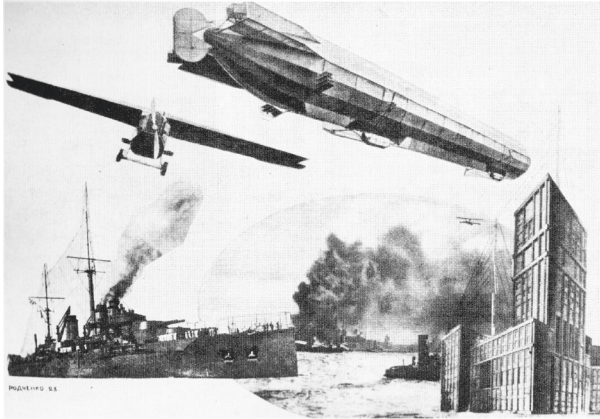
L'area prescelta per il concorso del maestoso *Palazzo*



gli anelli circolari di Mosca e l'asse della Tverskaja su cui si sviluppa il *Leninskij Prospekt* moscovita; in grigio, il luogo prescelto per il *Palazzo del Lavoro*



localizzazione e ricostruzione del *Palazzo del Lavoro* dei fratelli Vesnin, 1923
(laboratorio di modellistica del MARKh)



Rodčenko
Palazzo del Lavoro, 1923
 fotomontaggio con il progetto
 dei fratelli Vesnin e l'incrociatore
 Aurora che cannoneggia il
 Palazzo d'Inverno

zo del Lavoro è delimitata dalle piazze Ochotnij Rjad, Teatral'naja, Manežnaja e Revoljucii, nelle immediate vicinanze del Cremlino. (Più tardi qui verrà costruito invece l'albergo Moskva). Nel programma di concorso si richiede di collegarsi alle architetture esistenti. L'intorno urbanistico è vario: da un lato lo spazio classico e organizzato di Piazza Teatral'naja, dall'altro la via Tverskaja; le facciate del nuovo edificio si devono rivolgere anche verso la piccola Piazza Revoljucii, dove sorge la *duma* cittadina, e lo spazio di fronte al muro della Kitaj Gorod, usato come giardino pubblico.

Il gran numero di progetti presentati al concorso mostra una vasta gamma di ricerche sulla ripresa dei tratti stilistici degli edifici circostanti. Il concorso inaugura il tema della costruzione dell'edificio simbolo del Paese dopo la Rivoluzione e significative sono le proposte di Vesnin, Gólosov e Mel'nikov. Il progetto vincitore di Trockij non verrà mai realizzato.

In conformità al concorso *"le masse degli edifici devono concordare con le strade e le piazze adiacenti, e soprattutto, con la Piazza Teatral'naja e con i teatri. Le piazze circostanti e il Palazzo del Lavoro devono avere una elaborazione architettonica"* e *"un aspetto ricco, in accordo con la propria idea, ma con semplici forme espressive contemporanee, al di fuori dello stile specifico di qualsiasi epoca del passato."* Si ammette che *"oggetti di misura non determinata (parti decorative del palazzo), escano dai confini [...], in caso di necessità specifica."*

Si propone la demolizione di tutti gli edifici storici del quartiere che si trovano nel luogo di collocazione del *Palazzo del Lavoro* (botteghe commerciali, piccoli alberghi e negozi).¹⁰

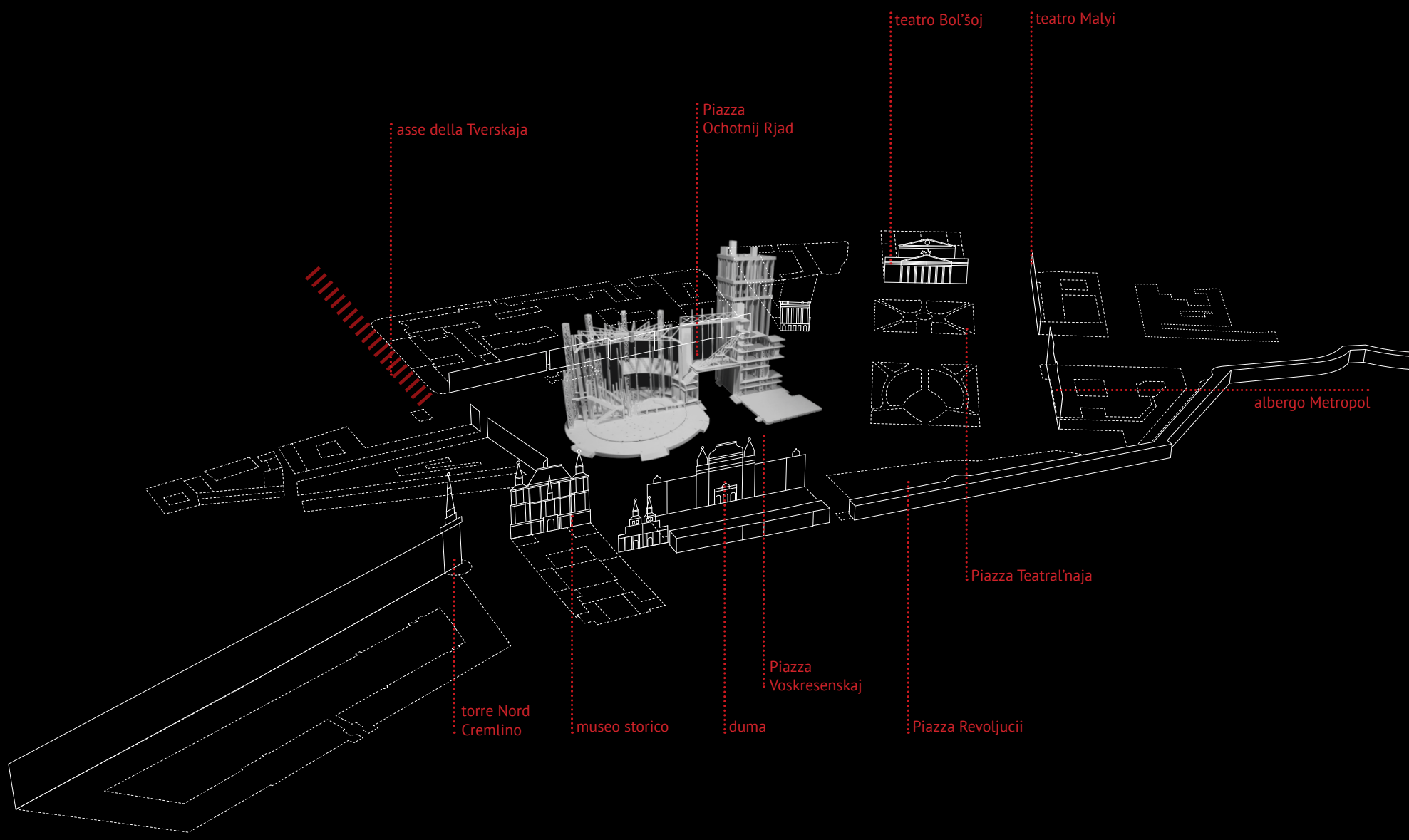
Il *Palazzo del Lavoro* deve essere l'edificio simbolo di

uno stato multinazionale federale che rappresenti, attraverso forme semplici e moderne "la Nuova Russia". Tra le funzioni dell'edificio: forum politico, centro culturale e sociale, centro educativo, attività amministrative, una sala per ottomila persone, tre sale per 2.500, 1000 e 500 persone, museo, biblioteca, mensa, club, comitato di partito...

L'edificio ipotizzato dai Vesnin è un complesso articolato di parti, che devono combinarsi tra loro in modo tale da garantire il carattere di forum politico, centro culturale e sociale e istituzione educativa.¹¹ Il progetto deve rappresentare la nuova entità politica e territoriale che sta nascendo sulle ceneri dell'impero zarista alla fine della guerra civile, l'Unione Sovietica.¹²

La consegna dei progetti avviene nel febbraio 1923. L'edificio viene concepito come macchina scenica per gli "eventi di massa", manifestazioni al coperto e all'aperto e viene inteso dai Vesnin come cerniera tra le piazze centrali di Mosca. Il progetto dei Vesnin mette in sinergia le adiacenti piazze Ochotnij Rjad e Teatral'naja.¹³

inserimento del modello del
Palazzo del Lavoro nel contesto
 di Mosca
 mda, dda



asse della Tverskaja

Piazza Ohotnij Rjad

teatro Bol'šoj

teatro Malyi

albergo Metropol

Piazza Teatral'naja

torre Nord Cremlino

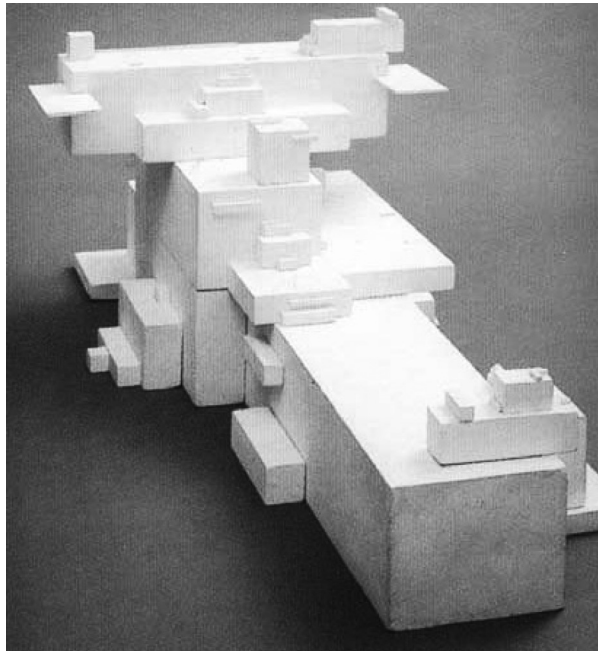
museo storico

duma

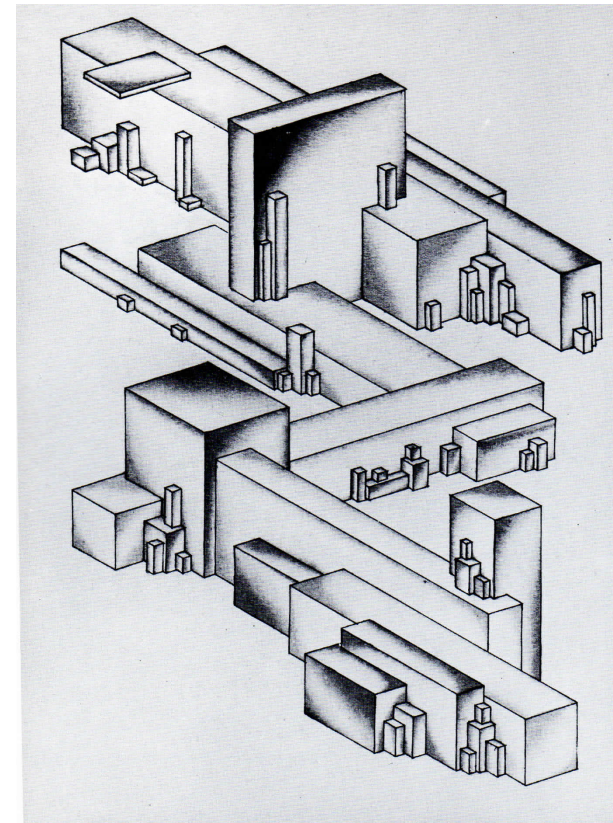
Piazza Voskresenskaj

Piazza Revoljucii

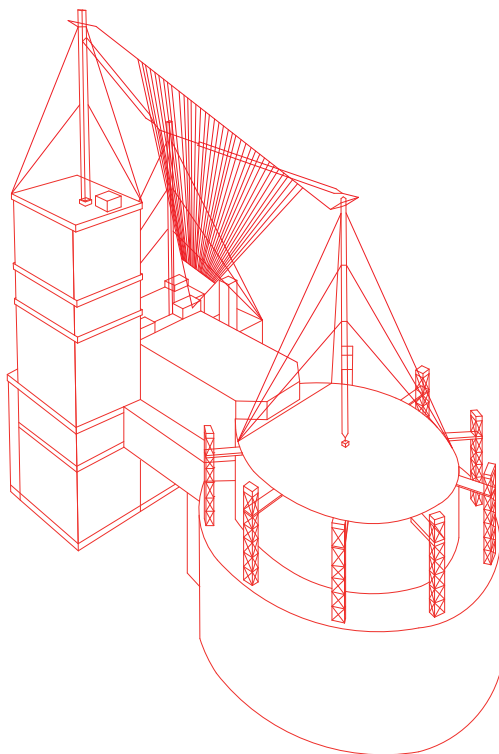
K. Malevič
Architektomy Alpha, 1923-24,
(Museo Statale Russo,
S. Pietroburgo)



Černichov
strutture sperimentali dal ciclo
"Principi dell'architettura con-
temporanea", 1920-28,
composizione n.1
(Museo di Stato Ščusev,
Mosca)



COMPOSIZIONE STEREOMETRICA E IN PROFONDITA' SPAZIALE



schema dei volumi principali
dda

L'edificio si predispone ad essere osservato diversamente dall'esterno all'interno: mentre da fuori è percepibile una composizione per masse volumetriche chiare, che allude ad una *spazialità piena*, all'interno invece si rivela come un'architettura definita da una *spazialità "vuota"* e attraversabile con lo sguardo. Questa contrapposizione di significato spaziale ritorna nel manuale di Krinskij, Balikhin, Koržev, Lamcov e Turkus, *Elementi della composizione architettonica spaziale* del 1934, in cui si parla del grado di *massicchezza* (densità o compattezza) e *spazialità* (intesa come "vuotezza") della forma.¹⁴

Fin dai primi schizzi, il progetto dei Vesnin è basato su volumi stereometrici chiari. La composizione si costruisce sulla combinazione di tre forme volumetriche, nettamente distinguibili l'una dall'altra. L'edificio è formato da tre corpi:

_un prisma a base rettangolare, da cui spicca una torre di sedici piani, che rimanda alle composizioni di *Planity* e *Architektomy* di Malevič del 1923-24 e alle *strutture sperimentali* di Černichov del 1920-28,

_un edificio ponte di collegamento, che contiene una sala piccola per le riunioni del Mossovet (soviet dei deputati dei lavoratori di Mosca) e

_un massiccio cilindro a base ellittica, con una sala per più di 9.000 persone, con copertura piana.

Sotto l'edificio ponte, appoggiato agli altri due volumi, corre una strada. Il vuoto compreso tra i due edifici permette il collegamento alle piazze e funge da *foyer* all'aperto.

Il corpo ellittico contiene al piano terra ingresso, guardaroba e *foyer* al coperto della grande sala. Il corpo rettangolare presenta gli ingressi agli uffici e ristoranti.¹⁵

Sulla cima degli edifici, antenne e cavi tesi svettano verso il cielo e sui tetti atterrano aeroplani e dirigibili. I volumi principali sono caratterizzati da nuclei scale/ascensori che talvolta fuoriescono da essi. Se ne ricava una composizione per macrovolumi, a cui è subordinata una composizione per volumi secondari, corrispondenti a vani scale e sistemi di risalita.

I tre corpi principali della composizione si relazionano tra loro per *contiguità*, *intersezione* e *combinazione verticale* e *orizzontale*. Il prisma e il volume ellittico interagiscono per *contrasto* e sono intervallati dal volume ponte di collegamento.

La composizione tridimensionale è *asimmetrica* e definita dal bilanciamento dei tre volumi.

Se si confrontano gli ultimi disegni di assonometrie e prospetti dell'edificio presentati per il concorso dai Vesnin nel 1923, con lo schizzo di studio iniziale di qualche mese prima, si nota che, nello sviluppo del progetto, quella propensione cubofuturista in prospetto (molto probabilmente attribuibile ad Aleksandr Vesnin) si perde: la primissima composizione, che ragiona per piani, fogli sovrapposti ed estrusioni di corpi che si dilatano nello spazio, alludendo ad una visione multiprospettica, è soppiantata da un edificio composto per volumi chiari, in cui la maglia strutturale in calcestruzzo armato diventa elemento caratterizzante, "tatuandone" le diverse superfici di prospetto. Nello schizzo iniziale, sebbene risultino riconoscibili i tre corpi principali, la sovrapposizione di diverse superfici e le relative ombre, che ne indicano la profondità, racconta di uno spazio complesso, deformato, che non segue necessariamente le leggi della rappresentazione e che

rimanda alle sperimentazioni di Malevič, Léger e Soffici. La facciata definitiva si presenta invece in modo estraneo rispetto alle conquiste dell'Avanguardia. La prova di questa contraddizione è proprio il confronto tra lo schizzo iniziale e le soluzioni finali di facciata.¹⁶ Come ricorda Meriggi, i prospetti definitivi dell'edificio sono caratterizzati da una scansione ritmica complessa,¹⁷ che nulla ha a che vedere con le sperimentazioni cubo-futuriste a cui allude lo schizzo iniziale. Nel *cubofuturismo* avviene la decostruzione dell'oggetto in piani, direttrici e tensioni che probabilmente solo Aleksander Vesnin, tra i tre fratelli, conosce.

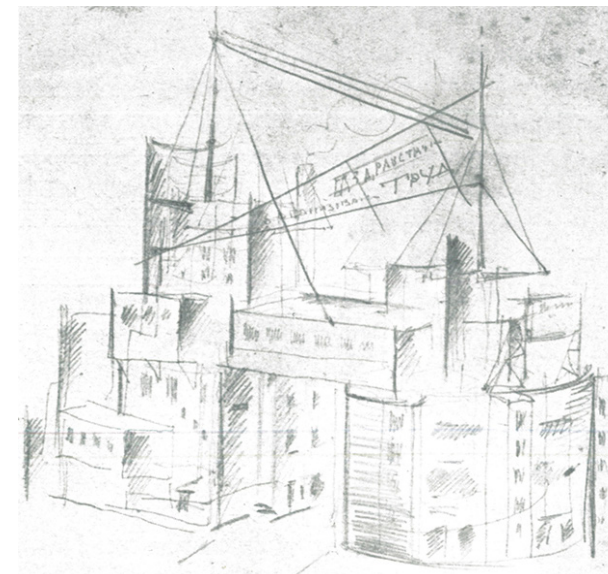
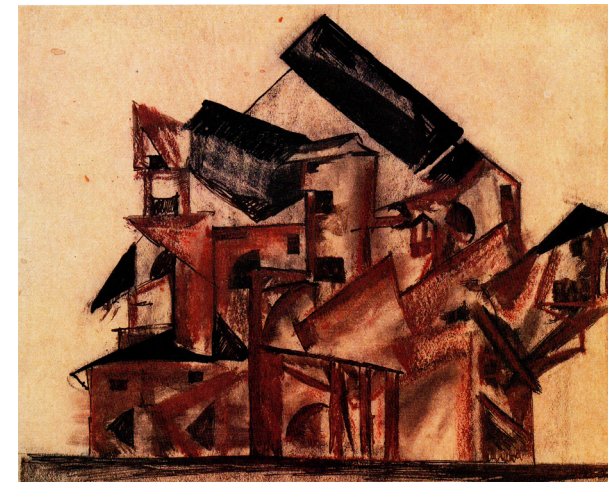
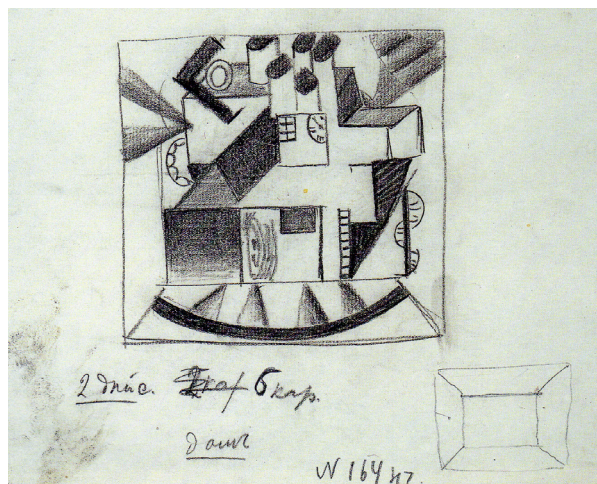


A. Soffici
*Deconstruction of the Planes
of a Lamp*, 1912-1913
(Estorick Collection of Modern
Italian Art, Londra)

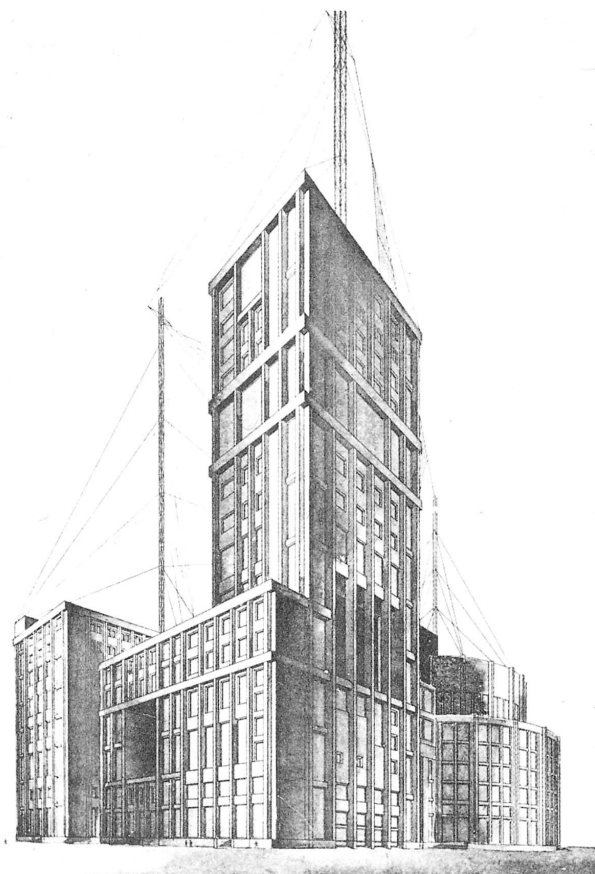
K. Malevič
agimento secondo, quadro sesto,
bozzetto, 1913
(Museo di Arte Teatrale
e Musicale, S. Pietroburgo)

O. V. F. Krinskij
progetto di casa comune, 1920
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

A. Vesnin
Palazzo del Lavoro, 1922-23
schizzo di studio iniziale
e assonometria (a lato)
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)



SINTAGMI E MORFEMI



Individuiamo di seguito le unità minime, i *sintagmi* della composizione all'interno della forma esteriore, per poi ricostruirne i *morfemi*:

sistemi di risalita verticali:

nuclei vani scale/ascensori, tralici e montacarichi che svettano verso l'alto, per permettere gli spostamenti nello spazio all'interno degli edifici e attraverso gli edifici;

pilastrini:

pilastrini di facciata e interni, con sezione rettangolare, quadrata e circolare. L'edificio ellittico presenta una doppia corona di pilastrini di diversa altezza e sezione rettangolare. La corona interna individua la lanterna.

elementi orizzontali:

- _due basamenti di circa 2 m di altezza, per l'edificio ellittico e per l'edificio torre;
- _un grande solaio, con struttura estraibile, di circa 2 m per l'edificio ponte;
- _16 piani per la torre;
- _6 piani per il prisma rettangolare.

Il volume ellittico in pianta è simile ad un anfiteatro romano, che permette una vista omogenea a tutti gli spettatori e il palcoscenico si trova su uno dei due fuochi dell'ellisse.¹⁸ A questo corpo è direttamente collegato il volume ponte. All'interno di questi edifici sono presenti altre *unità sintagmatiche*:

gradonate:

_5 ordini di gradonate principali nell'edificio ellittico, poste su livelli progressivi e 2 ordini di gradonate la-

terali

_6 ordini di gradonate secondarie nell'edificio ponte, poste su livelli progressivi. (Nell'edificio a prisma ci sono altre 2 grandi sale)

scale e rampe:

nell'edificio ellittico:

- _9 grandi rampe, di verso alternato e diversa sezione, che si insinuano tra 5 corone di pilastrini circolari, che sorreggono le gradonate;
 - _6 piccole rampe circolari, che ruotano attorno al palco principale;
 - _un sistema secondario di scalinate collega i vari ordini delle gradonate;
- nell'edificio ponte:

_4 grandi rampe che si insinuano tra i sostegni rettangolari, sotto i posti a sedere e intercettano le travi curve calastrellate (confrontare la sezione longitudinale);

corridoi di distribuzione:

- _4 ordini di corridoi curvi nel volume ellittico;
- _5 ordini di corridoi distributivi nell'edificio ponte;

antenne e sistemi di travi:

nell'edificio ellittico:

_una grande struttura di travi reticolari che si appoggiano sui 20 pilastrini a sezione rettangolare della corona interna, raccordandosi e restringendosi verso il pennone centrale, richiamando tensostrutture circensi;

nell'edificio ponte:

- _4 grandi strutture reticolari di travi curve e calastrellate, che sostengono le gradonate e a cui sono ancorati 4 ordini di rampe distributive su diversi livelli;
- _almeno 2 grandi travi reticolari, che sostengono il tet-

to dell'edificio ponte;

_un articolato sistema di pennoni, antenne e cavi che si stagliano verso il cielo.

Più *unità sintagmatiche* si relazionano tra loro a costituire *morfemi*.

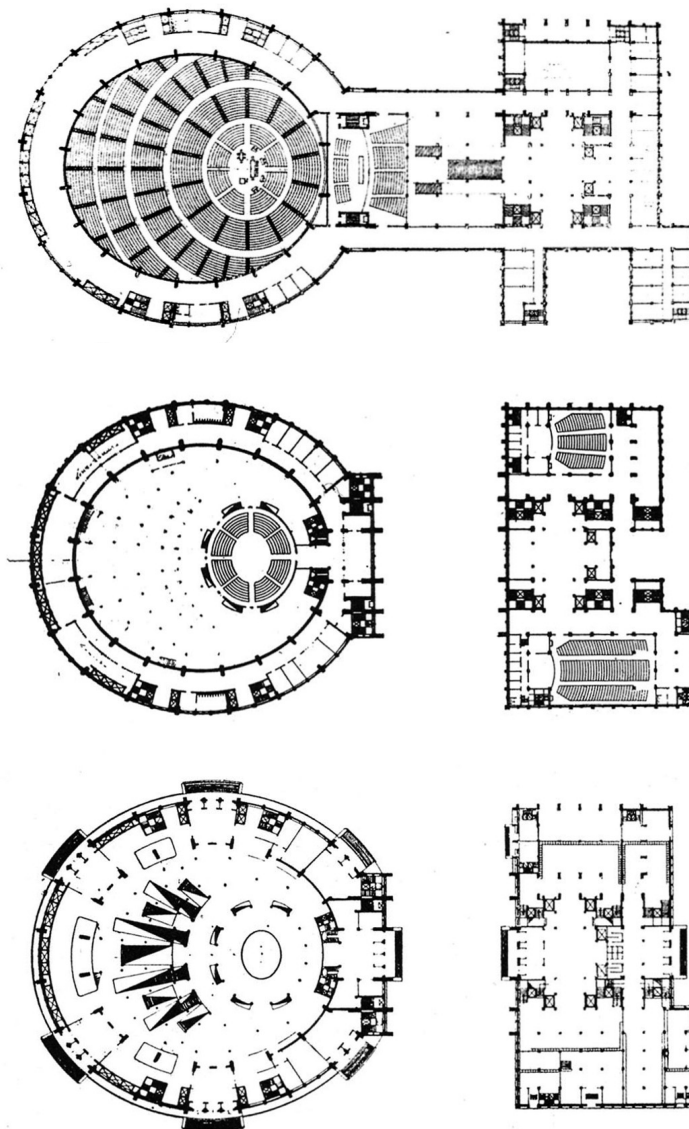
Ascensori, tralicci e pilastri di varia sezione compongono lo scheletro del corpo, su cui si appoggiano le gradonate; come costole, contengono gli organi interni dell'edificio e rimandano all'orditura di una nave.

Ai diversi livelli delle gradonate dell'edificio ellittico si giunge da ben 9 rampe di diversa sezione, che si insinuano in un "fitto bosco" di pilastri circolari.

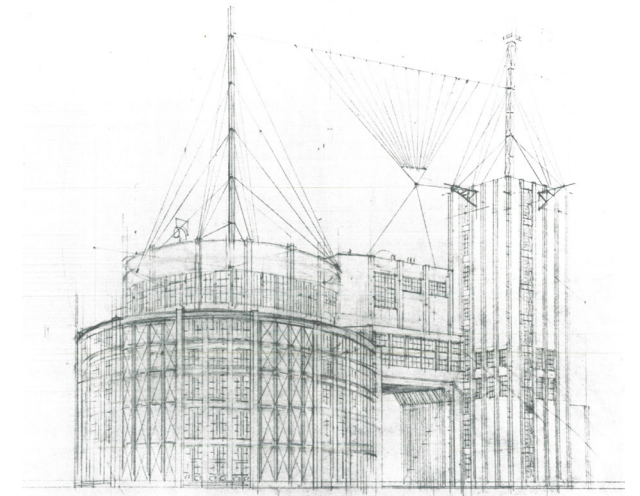
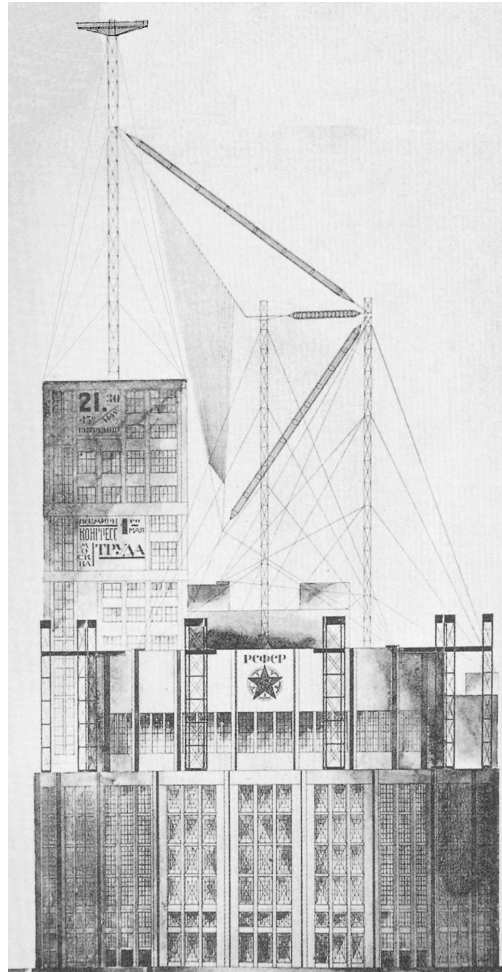
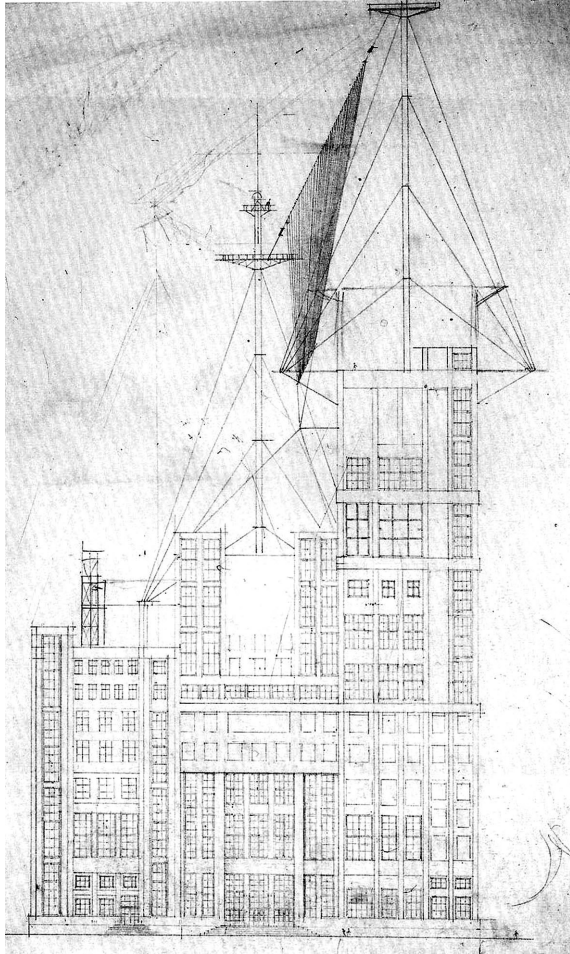
Nell'edificio ponte 4 grandi rampe, nascoste dai diversi ordini di gradonate, conducono ai vari corridoi di distribuzione, infilandosi nelle strutture reticolari curve calastrellate. Le 4 rampe sono sostenute da 3 coppie di pilastri, che intercettano i nodi delle reticolari curve.

L'edificio ellittico ospita un grande anfiteatro, che presenta anche 2 ali laterali più alte (visibili in sezione). Scopercchiando il livello dei gradoni di entrambi gli edifici, si osservano il sistema di pilastri e le rampe di distribuzione sottostanti.

Il progetto è il risultato di un'operazione di *montaggio*, sia nel senso dell'accostamento delle singole parti dell'edificio, sia nel senso del procedimento compositivo. Un impianto fondato su "principi classicisti", denunciato da piante costruite per simmetrie stereometriche, probabilmente attribuibile ai fratelli Victor e Leonid, il cui apporto sembra improntato ad un più rigoroso pragmatismo professionale.¹⁹ Tutto l'edificio scenico si costruisce per *montaggio* di figure geometriche scolastiche.



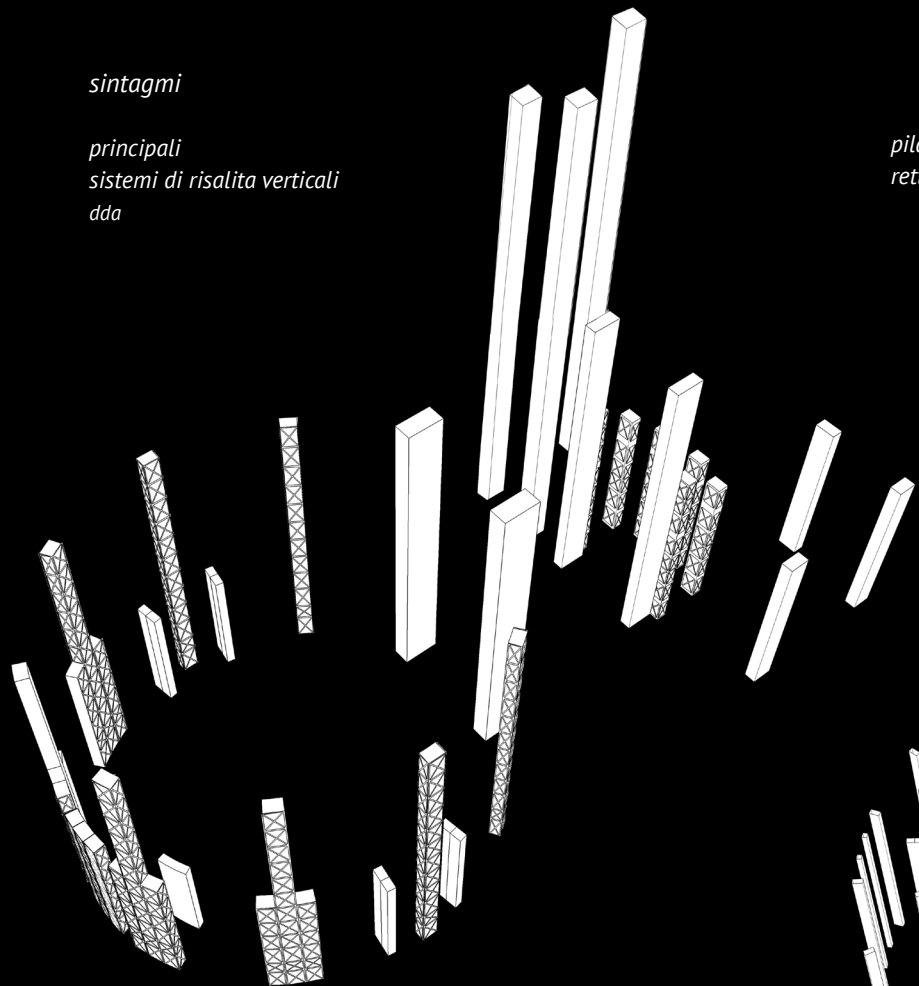
fratelli Vesnin
Palazzo del Lavoro, 1922-23
planimetrie del piano terra,
piano tipo e quota edificio
ponte (Museo di Stato
Ščusev, Mosca)



fratelli Vesnin
Palazzo del Lavoro, 1922-23
prospetti e schizzo prospettico
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

sintagmi

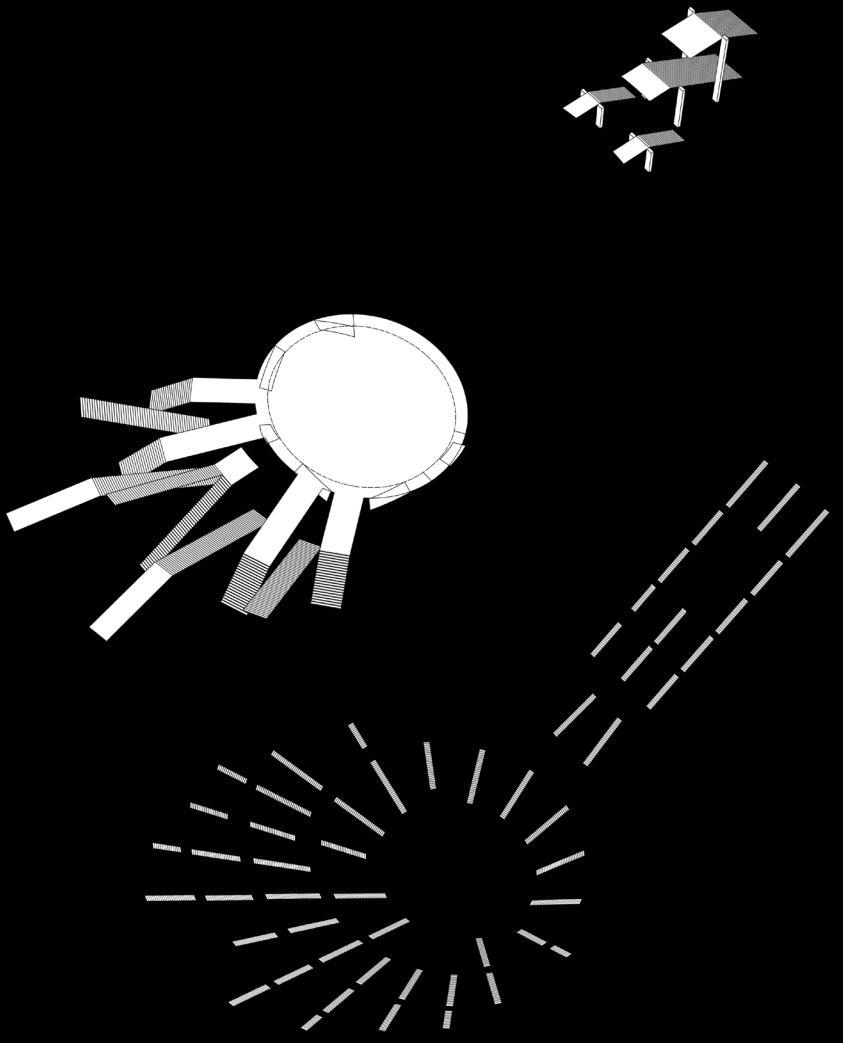
*principali
sistemi di risalita verticali
dda*



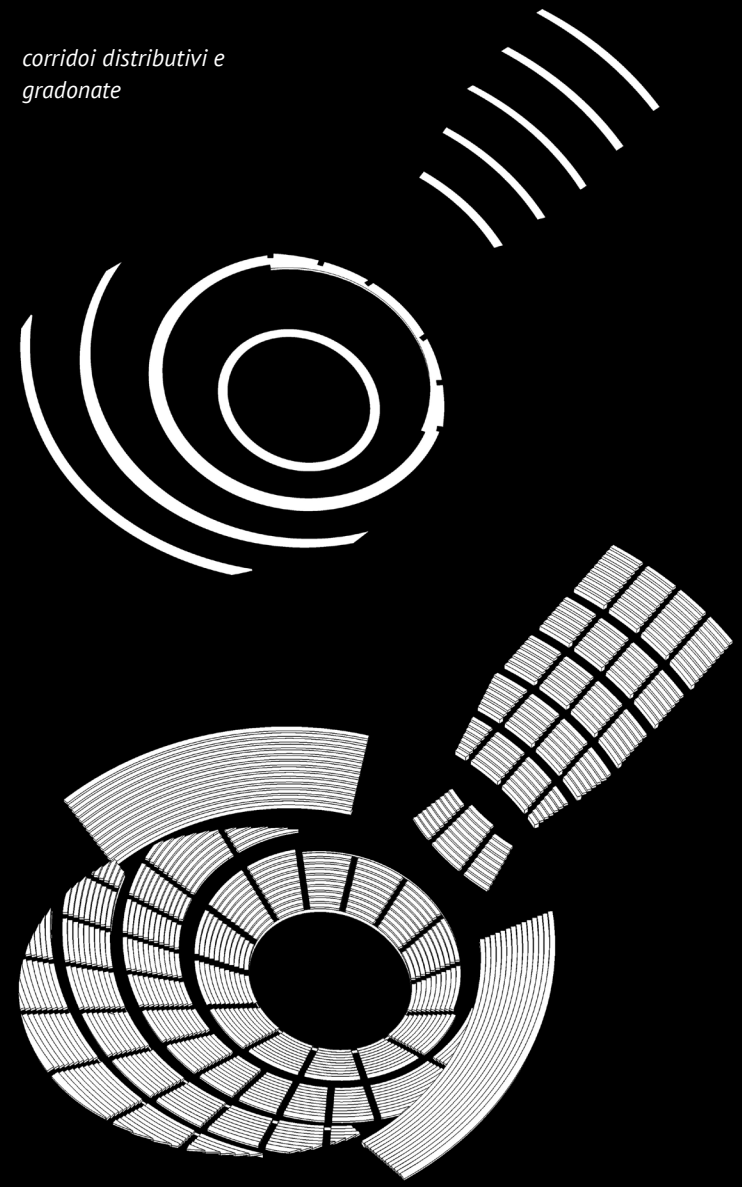
*pilastrini a sezione
rettangolare/ quadrata*



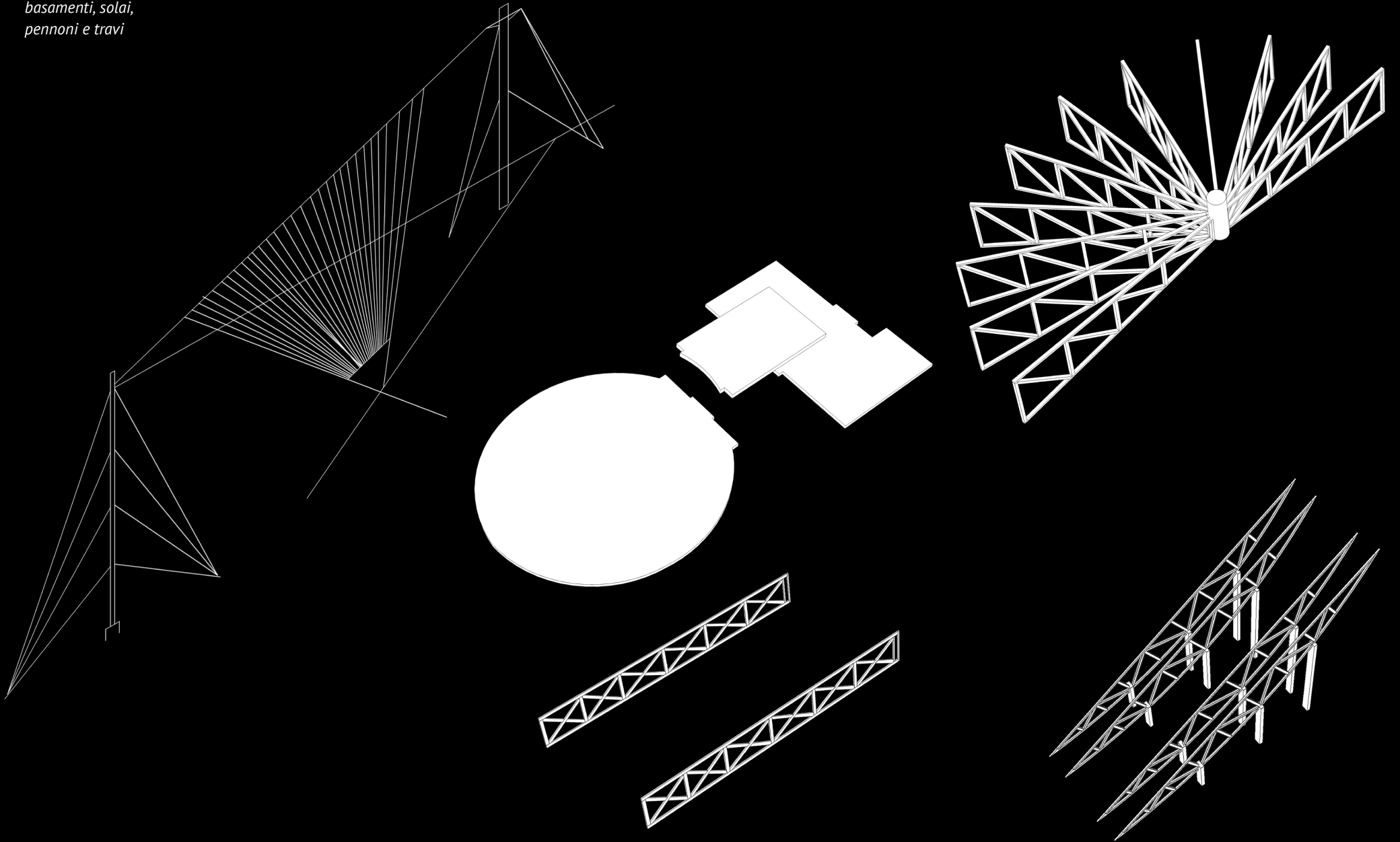
scale e rampe



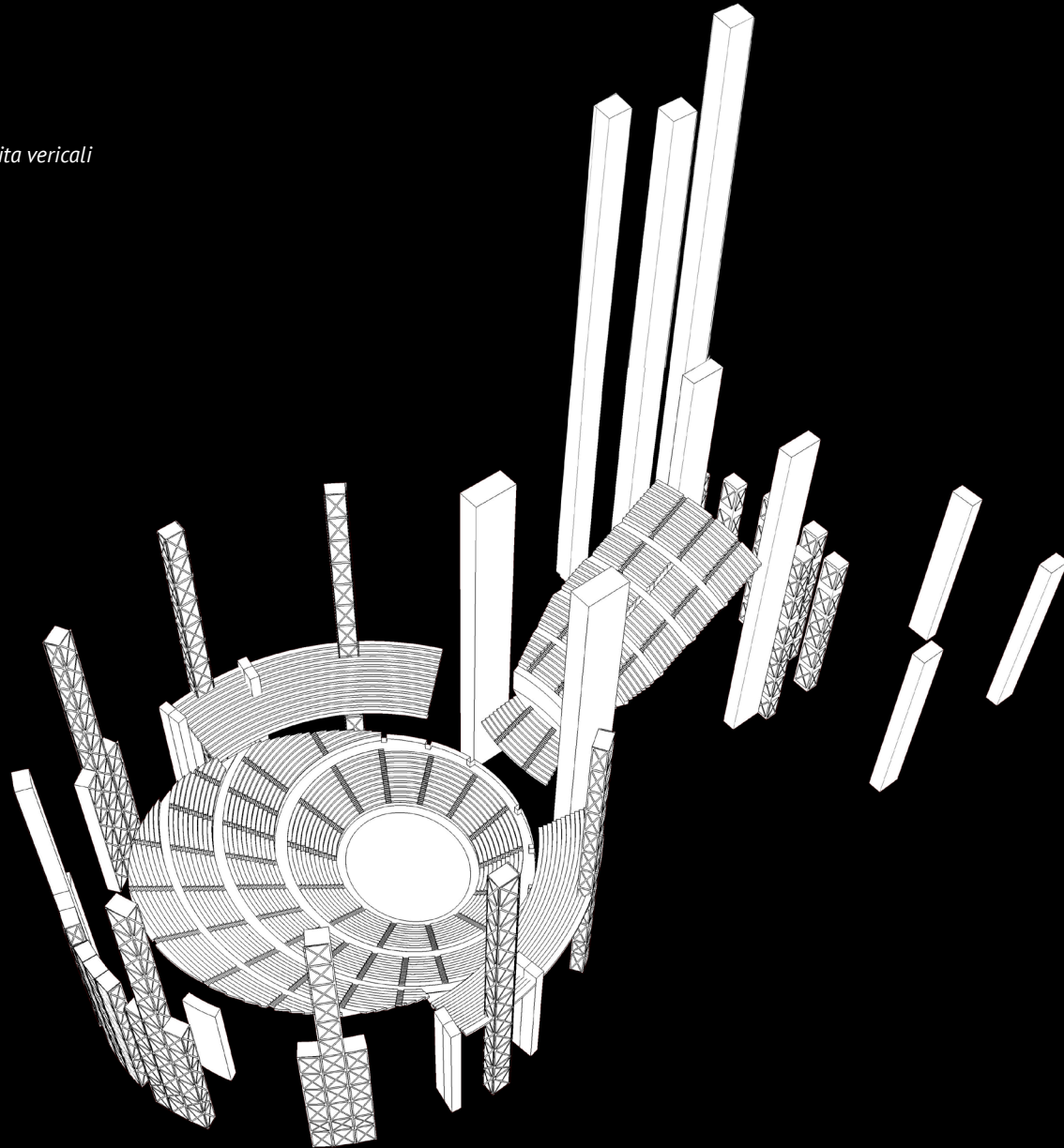
corridoi distributivi e gradonate



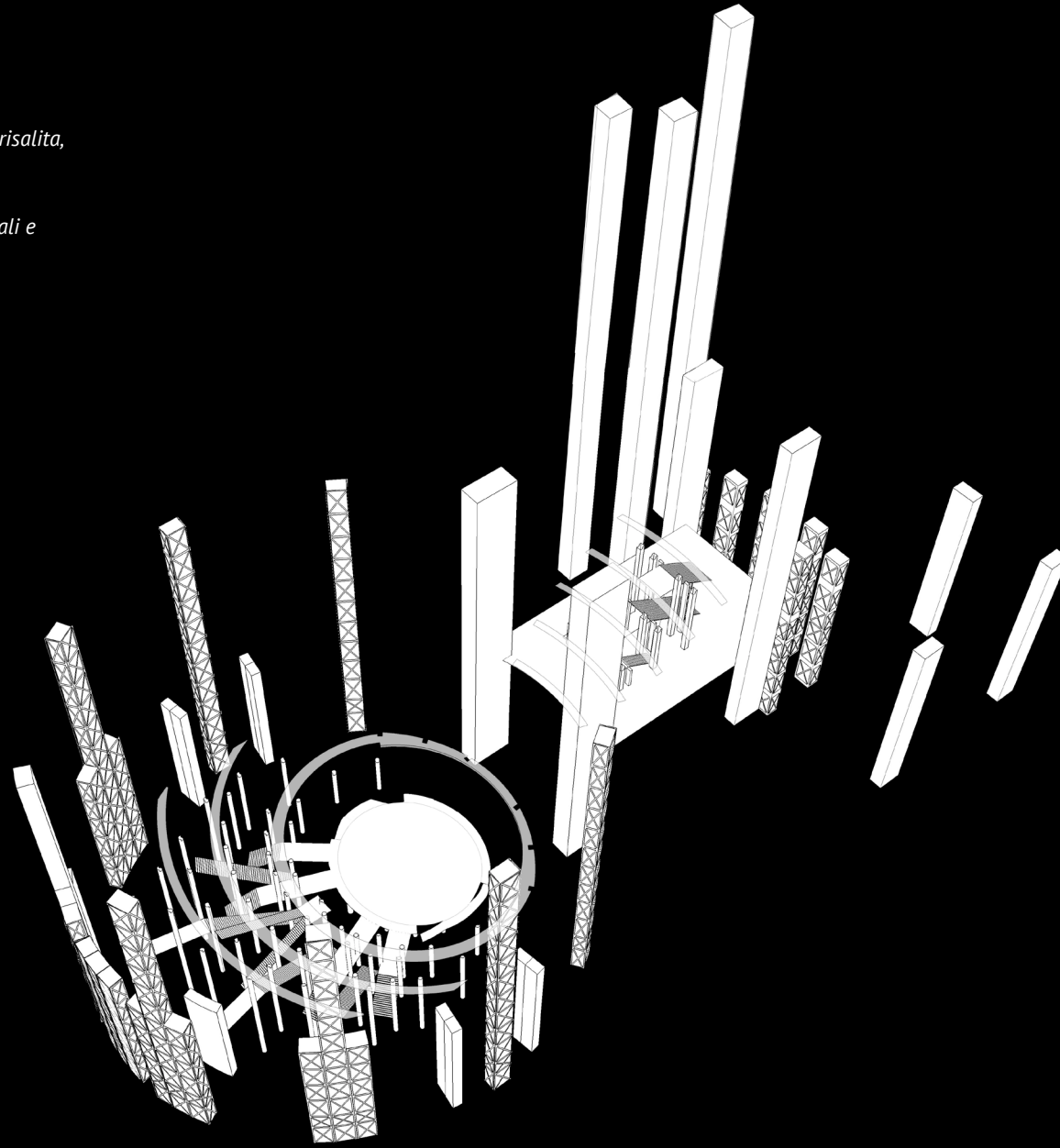
*basamenti, solai,
pennoni e travi*

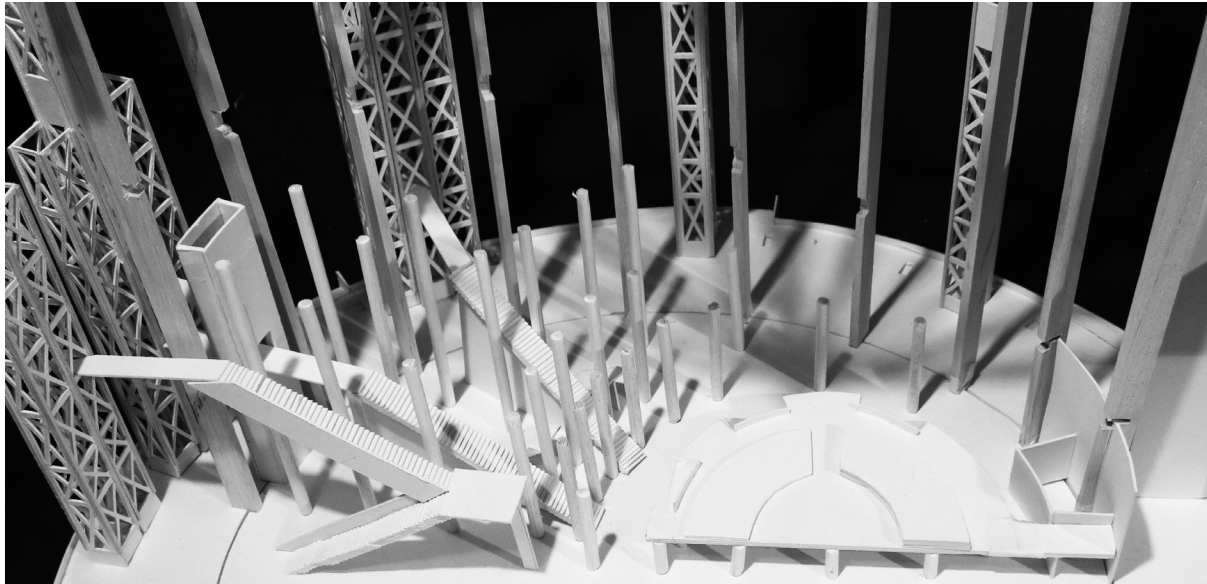


*principali
sistemi di risalita verticali
e gradonate
dda*

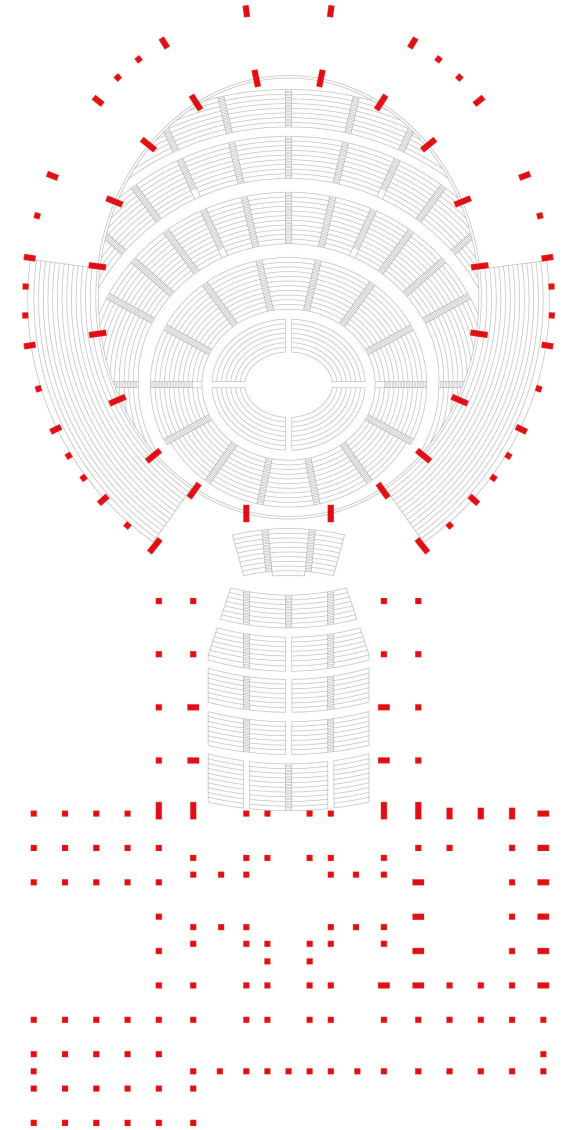


*principali sistemi di risalita,
scale, rampe e
pilastri sottostanti
le gradonate principali e
secondarie*

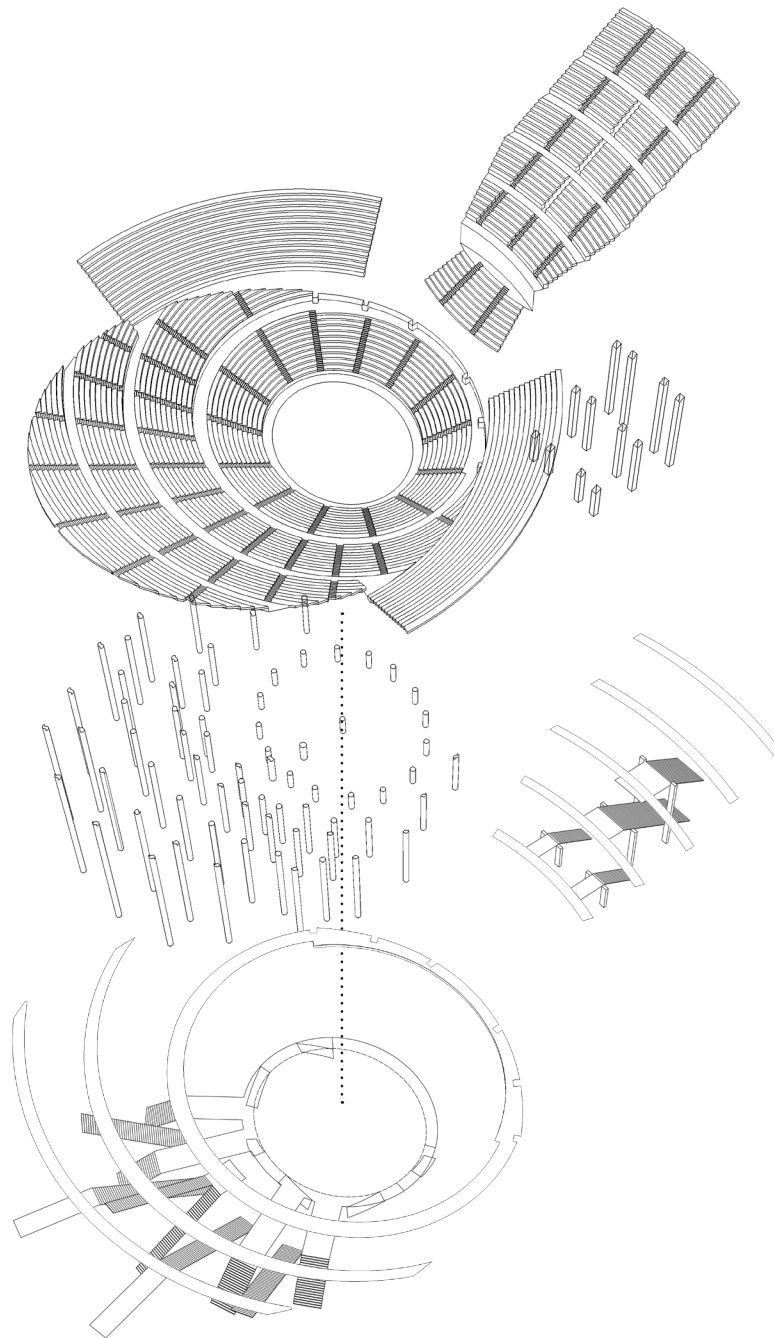




vista del modello scoperchiato;
mda
schema delle gradonate principali e laterali;
dda



scomposizione per livelli:
gradonate,
pilastrini,
rampe e corridoi distributivi
dda



DISSEZIONE

fratelli Vesnin
Palazzo del Lavoro, 1922-23
sezione longitudinale
(Museo Statale Ščusev di
Architettura, Mosca)

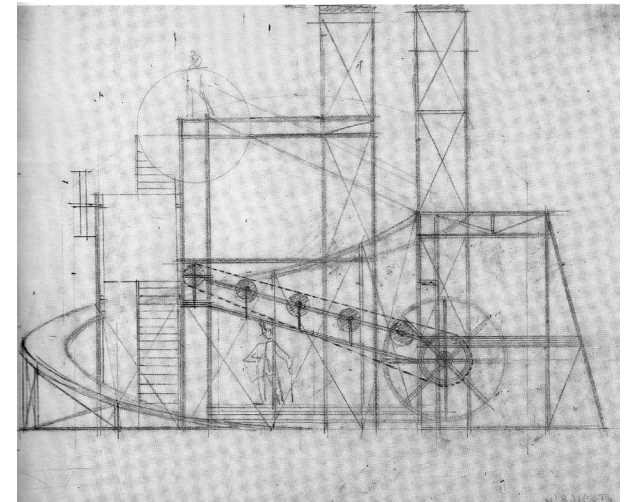
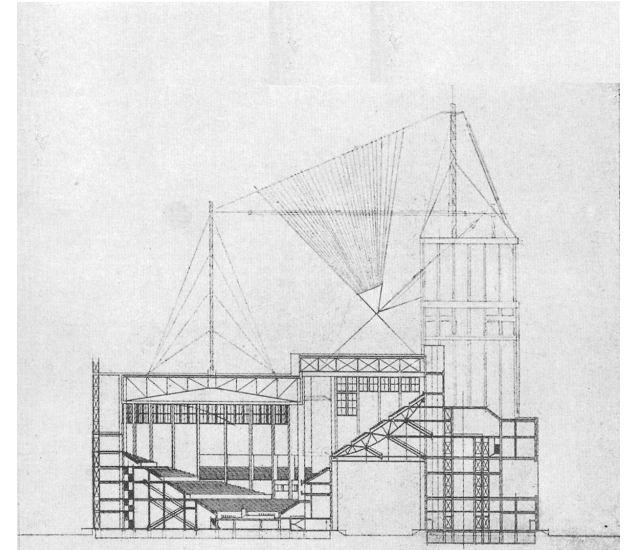
A. Vesnin
The man was Thursday
schizzo, 1922
(Museo Statale Ščusev di
Architettura, Mosca)

La *dissezione* dell'edificio permette una lettura spaziale più approfondita, che diventa essa stessa "progetto". Il modello dell'edificio è stato ricostruito a metà, come se fosse stato squarciato in due, come se ne fosse rimasto solo lo scheletro (in scala 1:200). Questa *dissezione*, basata sul disegno della sezione longitudinale dell'edificio dei Vesnin, permette di penetrare a fondo nell'architettura, indagando sulla sua struttura interna, che emerge sotto la "pelle" dei tamponamenti murari, sotto la "forma esteriore".

Se ne ricava uno spazio d'Avanguardia, che si predisponde ad essere attraversato da pilastri, ascensori, tralicci, alberi, travi, solai, aggetti: elementi che accentuano, di volta in volta, le direzioni *verticali*, *orizzontali* e *oblique* nello spazio.

Sotto un'apparente composizione massiccia, i fratelli Vesnin costruiscono una vera e propria orditura tridimensionale complessa, da attraversare con lo sguardo, una spazialità composta da oggetti topologicamente collocati, che alludono più ad un "bosco di alberi" cadenzati, che ad una piazza aperta, in cui la logica dell'ingranaggio e della macchina ritorna dalle sperimentazioni teatrali contemporanee di *The man was Thursday* e *Le Cocu Magnifique*. La spazialità a cui tende Vesnin in *The man was Thursday* è quella reale, urbana, e la sua scenografia è già architettonica. Lo stesso Vesnin dichiara: "*Lavorando al dispositivo scenico mi ero posto come obiettivo quello di utilizzare al massimo lo spazio scenico tridimensionale.*"²⁰

La vicenda racconta di un gruppo di uomini banditi in frac (capitalisti) che progetta un attentato in un bar cittadino, posto al piano superiore della struttura progettata da Vesnin. Lo scenografo disegna ogni dettaglio e movimento della costruzione, una vera e propria

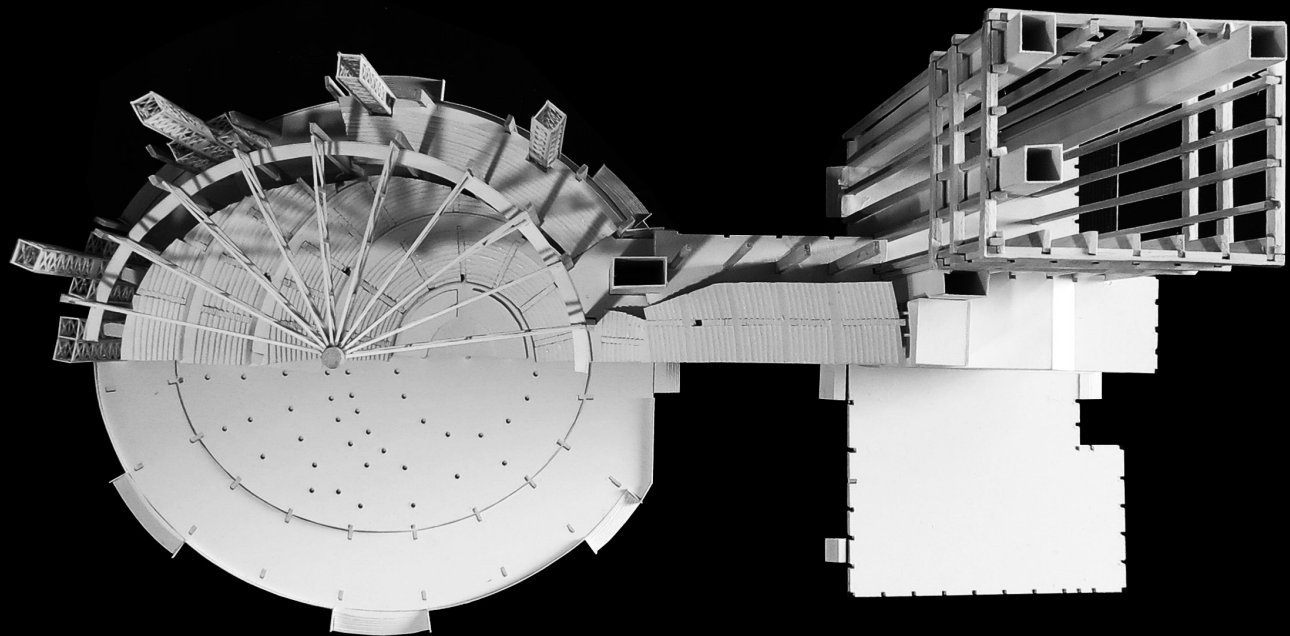


macchina teatrale, composta da una successione di citazioni della città industriale, in chiave caricaturale, dove tralicci, oggetti meccanici, ruote girevoli, scale, rampe mobili, gru e passerelle ricostruiscono un brano di città moderna del XX secolo. La messa a nudo delle strutture nel *Palazzo del Lavoro* rimanda all'esplicitazione degli oggetti teatrali - elementi disposti lungo le diagonali e le verticali, torri, ponti, passerelle, tralicci, che caratterizzano la scenografia di *The man who was Thursday* del 1922²¹ e si rifanno alla contemporanea *Le Cocu Magnifique* di Popova. Questi elementi sono i *sintagmi del costruttivismo*, i principi di una nuova figurazione. La scenografia *The man who was Thursday* è quindi uno sviluppo diretto di *Le Cocu Magnifique*, in quanto estensione, sia dei principi di organizzazione interna, sia delle tecniche compositive di Popova. Vesnin costruisce, a partire dalla macchina scenica di *Le Cocu Magnifique*, un apparato scenografico rigoroso e praticabile su più livelli.²²

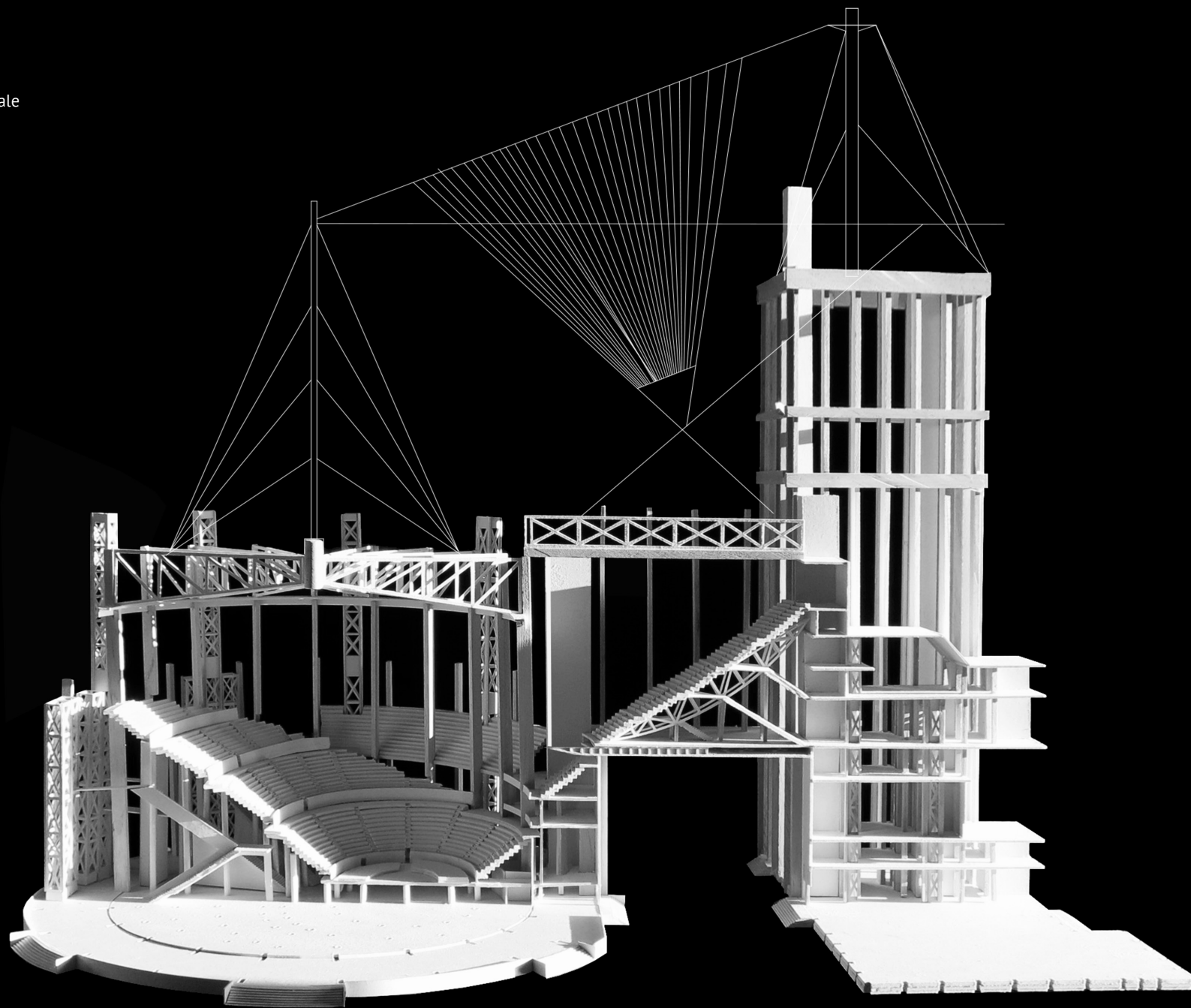
Nelle sperimentazioni di Popova e dei Vesnin, gli allestimenti di massa e il teatro e fungono da micro-realtà, in cui è possibile esplorare strutture spaziali, prototipi di un nuovo mondo costruttivista.

Il progetto è coerente alla concezione della *macchina*, espressa da Ginzburg in *Stil' i epokha*: "Non esiste parte o congegno di una macchina il cui posto non sia assolutamente definito all'interno dello schema generale e che non sia la conseguenza di un'assoluta necessità. Nella macchina non esiste e non può esistere nulla di superfluo, di casuale [...], nulla può essere aggiunto o tolto senza turbare l'insieme."²³

Come accade nel marchingegno scenico di Popova, Vesnin realizza una sintesi e reinterpretazione degli elementi, propri della macchina, ri assemblandoli se-



modello in sezione
vista zenitale e frontale
mda

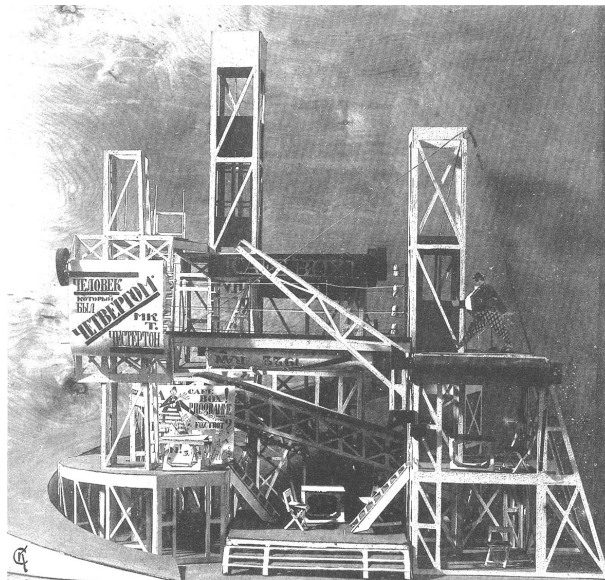


condo un nuovo ordine da lui convenzionato. La scena di Vesnin è una sorta di “sezione sulla città moderna, restituita in forma di spaccato caricaturale del nuovo habitat indotto dalla meccanizzazione”. “Montaggio, simultaneità delle azioni, movimento delle masse sulla scena, meccanizzazione dei processi: in questo allestimento si trova il programma della nuova architettura del Palazzo del Lavoro.”²⁴

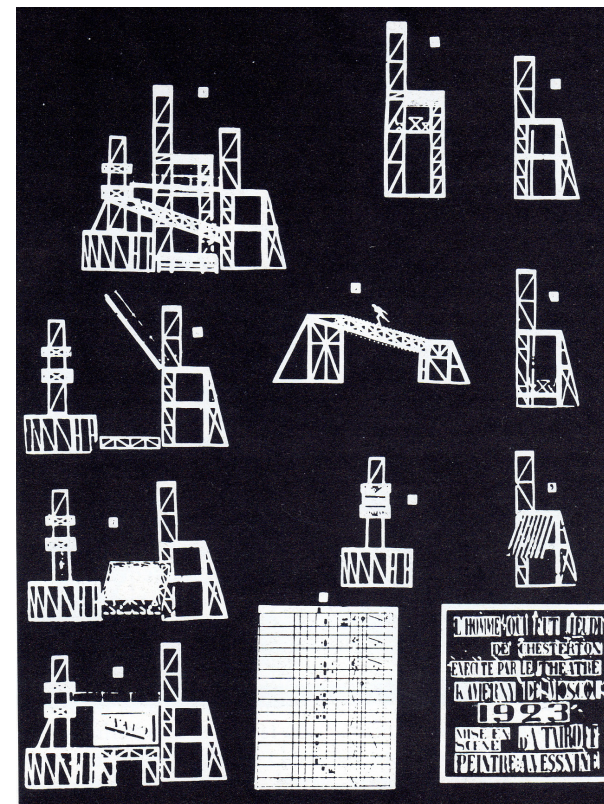
Lo spazio del *Palazzo del Lavoro* viene analogamente utilizzato nelle sue massime possibilità; *trasparenza, leggerezza, esplicazione della struttura, dinamicità ed equilibrio tra forze in conflitto* dominano la composizione.

Uno spazio “ingabbiato”, organizzato più per reticoli che piani, ancora una volta una griglia, un telaio spaziale in cui i Vesnin agiscono su diversi livelli. Una spazialità complessa, le cui *linee forza verticali, orizzontali e diagonali*, si stratificano nello spazio.

Un’architettura in cui si manifesta l’esplicitazione di un gesto, di un’ intezione, di un movimento verso l’alto.



A. Vesnin
The man was Thursday, 1922-23
 modelli
 (Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca)



A. Vesnin
The man was Thursday, 1922-23
 elementi scenici combinabili
 (Museo Statale Ščusev di Architettura, Mosca)



A. Vesnin
Composizione, 1920
(Collezione Musée Chtchoussev)

analisi compositiva

A partire dalla sezione longitudinale dell'edificio e dalla costruzione del modello sezionato, sono state individuate quelle *linee forza, verticali, orizzontali e oblique*, che costruiscono questa orditura spaziale della composizione, comprensibile solo una volta "scarnificato" l'oggetto. La costruzione del modello ha rivelato una composizione per *stratificazione* di direttrici *verticali*, sistemi di risalita e pilastri, in contrasto con le *orizzontali* dei solai, bilanciate dalle *diagonali* delle gradonate e dei cavi dei pennoni sul tetto.

La tecnica della *sovrapposizione di elementi* parte dalle sperimentazioni spaziali e sul colore, testate in quegli stessi anni da Aleksandr Vesnin e Popova. A partire dal 1917 Aleksandr partecipa alle ricerche pittoriche e cromatiche di derivazione cubo-futurista, dal 1921 insegna al *koncentr* di *Superficie e Colore* del Vchutemas con Popova e Lavinskij, e sulla base di queste esperienze, concepisce nuove costruzioni teatrali indispensabili per la nascita del nuovo linguaggio costruttivista. In queste composizioni, come nelle scenografie, nessun segno è gratuito, tutto concorre ad affermare la regola dell'insieme, tutto contribuisce a creare un intreccio coerente, necessario. Come in Popova, l'aspirazione alla tridimensionalità spaziale scaturisce dalla "pittura di strati sovrapposti e dalle sfumature."²⁵

Il primo passo concreto per la formulazione di un linguaggio costruttivista è frutto della collaborazione Vesnin-Popova presso il *Teatro Statale di Mosca* di Mejerchol'd. I due sanciscono un'amicizia che li porta a condividere gli insegnamenti di *Superficie e Colore* del Vchutemas, in cui l'artista-costruttore esplora il potere del colore e della sua "energia spaziale" e acquisisce conoscenze tecniche-scientifiche e doti artistiche che,

imbevute dell'ideologia comunista, sono a quel tempo considerate le basi del *costruttivismo*.

Nell'aprile del 1922 Vesnin scrive il suo *Credo*, sviluppato all'interno dell'Inchuk: "Since the construction (*Konstruirovanie*) of every object consists of an exact combination of basic plastic elements (material, colour, line, plane, *faktura*- the treatment and resultant texture of the surface), the study of these elements must be given priority by the artist. [...] I view all these elements as materialised energy, as possessing dynamic properties (movement, tension, weight, speed) which must be effectively regulated by the artist. [...]"

In the same way that every part of a machine is materialised in a form and material that correspond to its strength and force, to the way it must act within the given system, and therefore its form and material cannot be arbitrarily changed without damaging the operation of the whole system, so in an object made by an artist every element is a materialised force and cannot be arbitrarily discarded or changed without destroying the effective operation of the given system, that is, of the object."²⁶

Linee e piani, insieme al colore, come in Kandinskij, sono quindi alcuni degli elementi fondamentali su cui si basa la composizione anche per Vesnin.²⁷



L. Popova
Costruzione spazio-forma, 1921
(Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca)



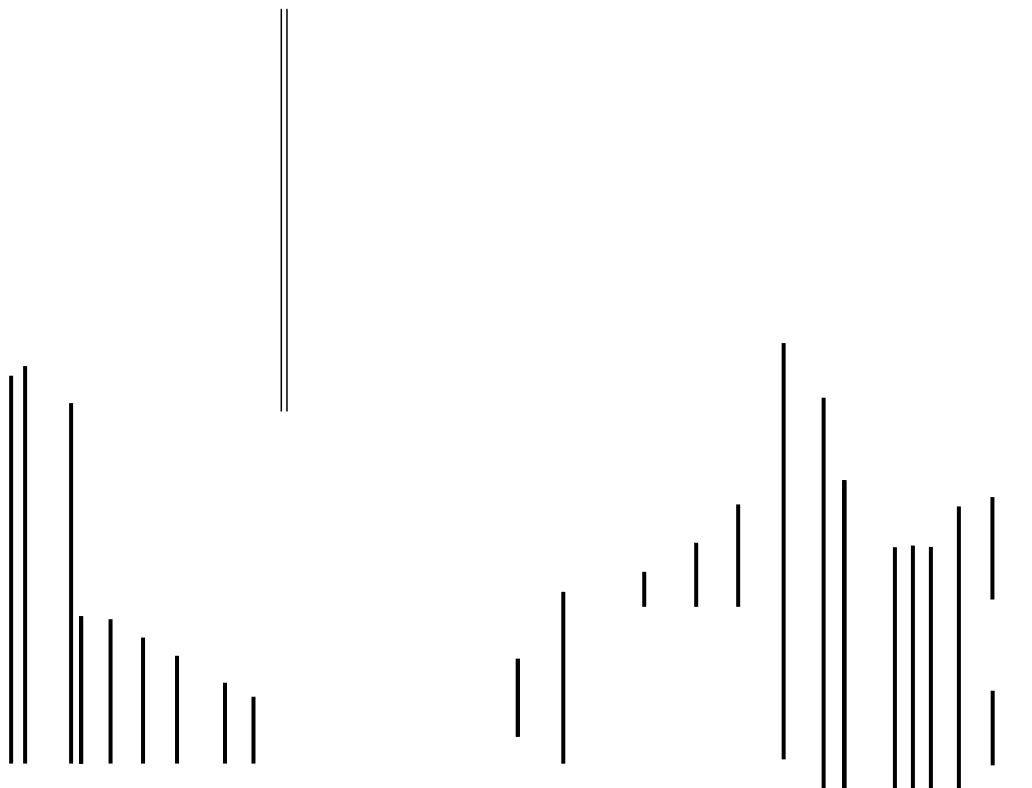
A. Vesnin
5x5=25, 1921
(Museo di Stato Ščusev, Mosca)

Scomponiamo questa sezione caratteristica del *Palazzo del Lavoro* dei Vesnin nelle sue *linee forza* e *punti focali*, applicando la teoria compositiva di Kandinskij proprio alla sezione dell'edificio. Nella costruzione della composizione, non dimentichiamo le *superfici*.

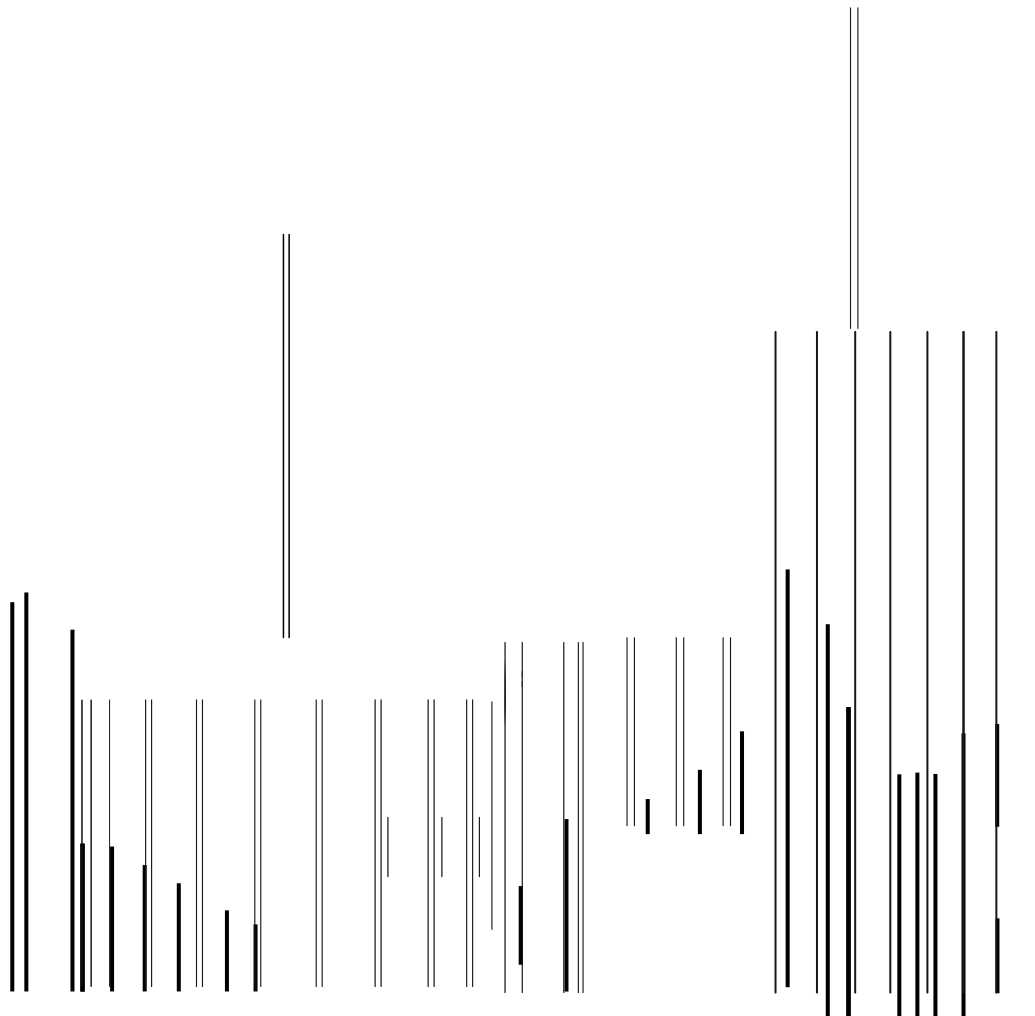
LINEE

Le linee sono elementi dinamici, comportano una direzione. Anche nel progetto per il *Palazzo del Lavoro* dei fratelli Vesnin, linee orizzontali, verticali e diagonali sviluppano le loro tensioni nello spazio.

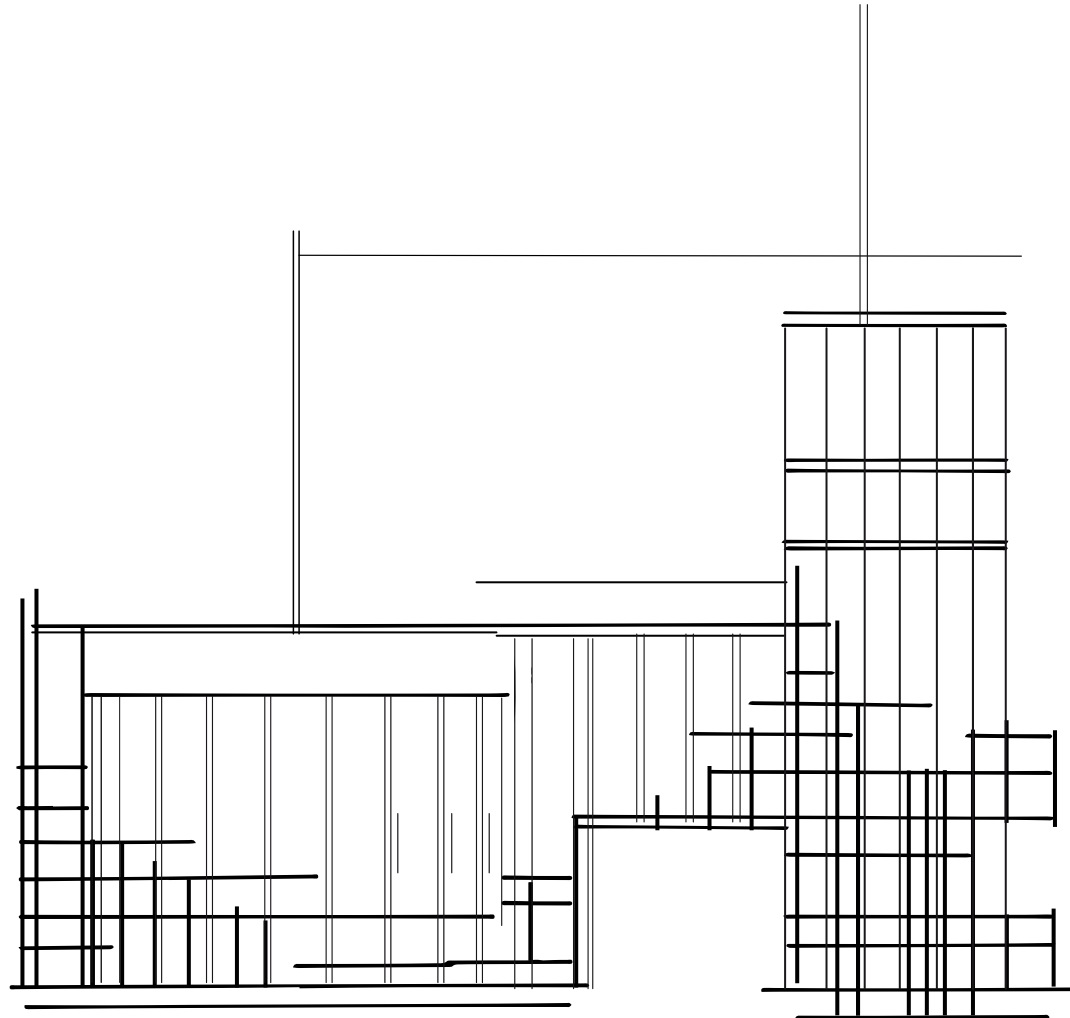
Le *verticali* sono collocate su piani diversi tra loro. Qui sono indicate le verticali sezionate. Sono sezionati i pilastri a base circolare, i tralicci, i setti verticali murari, il pennone in primo piano.



Le *verticali* non sezionate (sottostanti e più leggere) seguono il ritmo della prima corona di pilastri a base rettangolare e degli alti pilastri in facciata della torre; spunta un secondo pennone sulla cima.

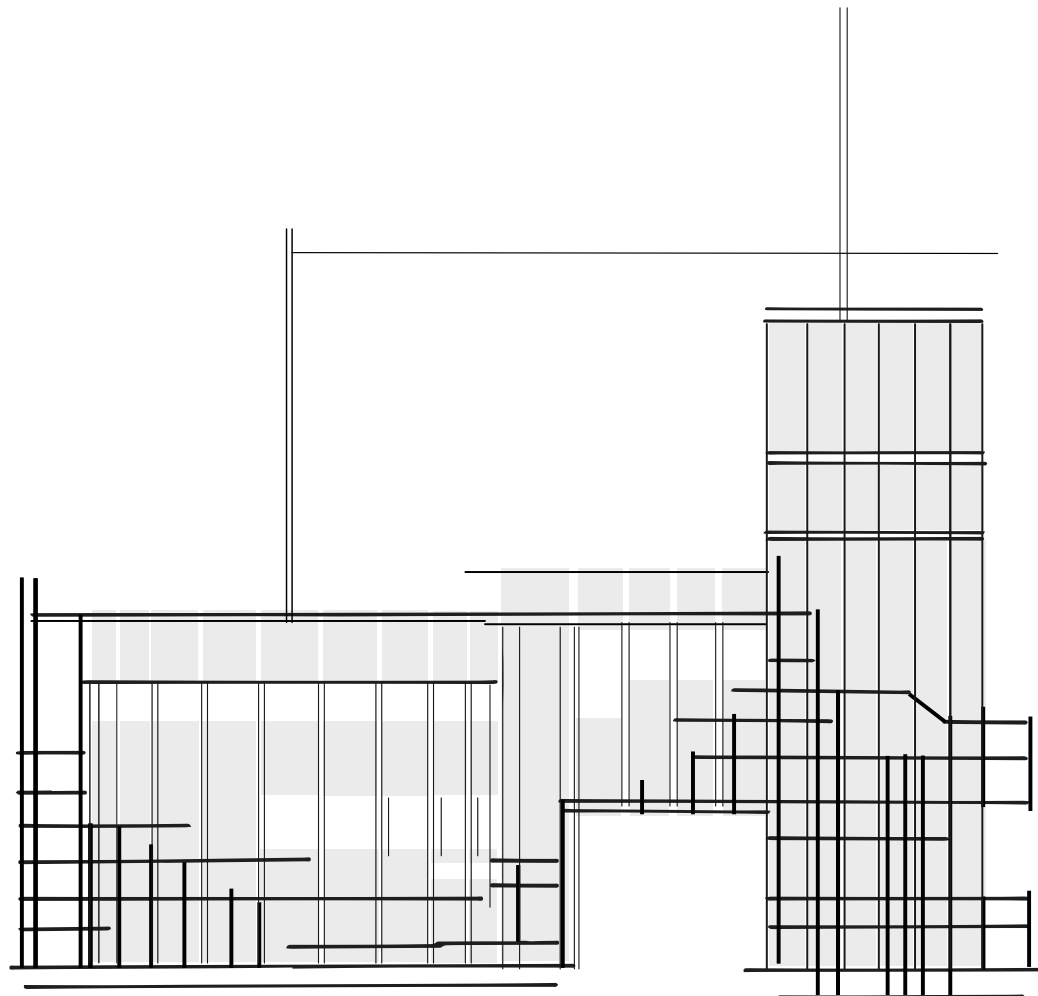


Le *orizzontali* dei tetti, dei solai e dei corridoi distributivi, insieme alle *verticali*, costituiscono insieme una trama complessa, un reticolo su cui appoggiare il teatro e tamponare superfici.

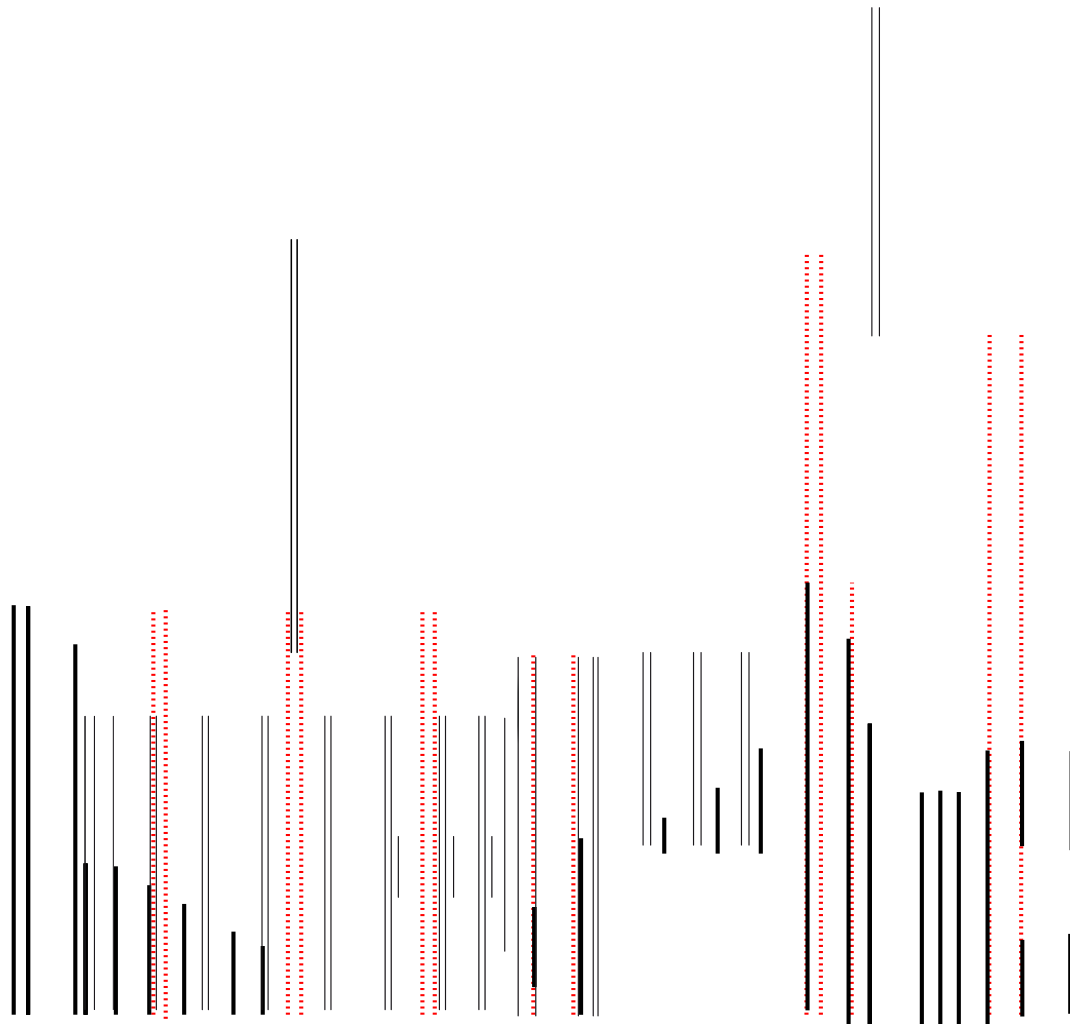


SUPERFICI

Le linee *verticali* e le *orizzontali* costruiscono un reticolo spaziale che Vesnin va a tamponare mediante paramenti murari, che impediscono di vedere oltre.

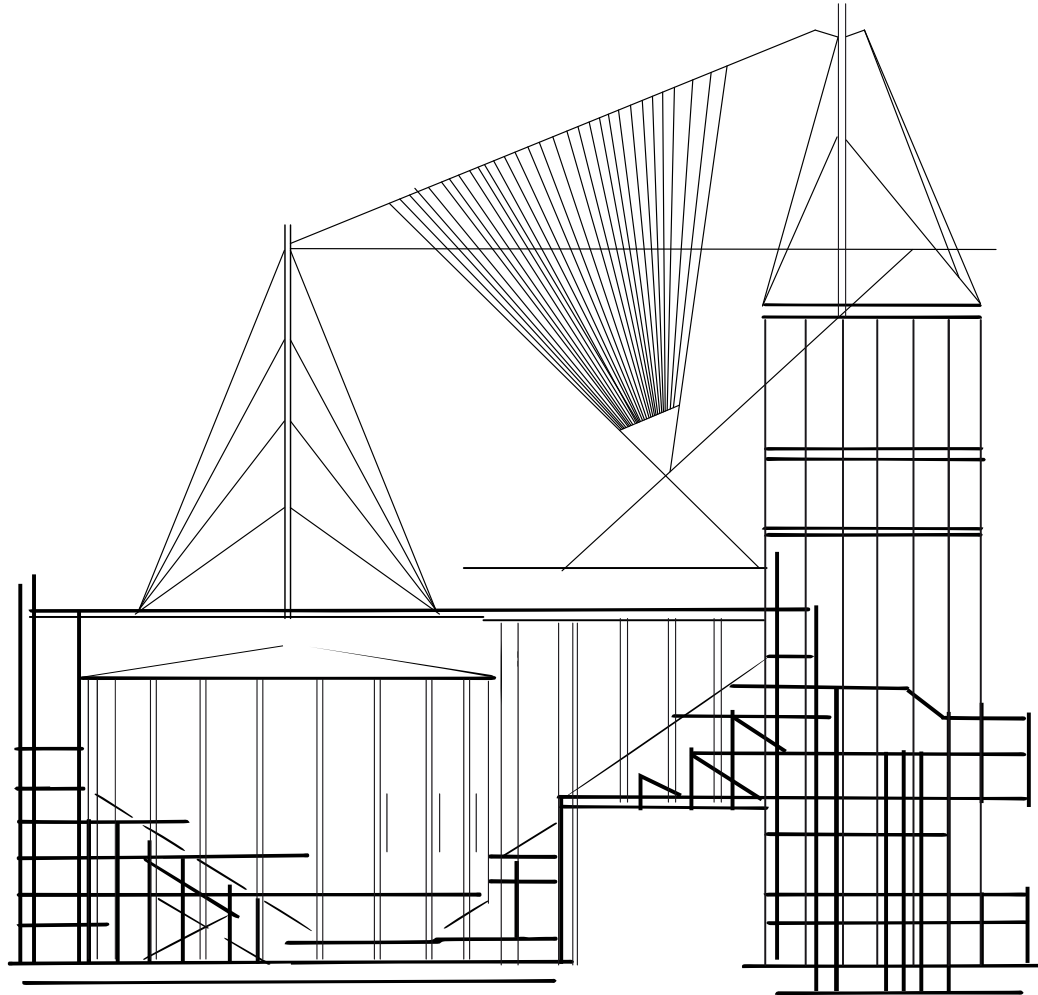


Tolte infatti le superfici, ovvero le tamponature murarie, incontriamo l'ulteriore ordine di tralicci e ascensori che infittiscono la trama delle *verticali*.



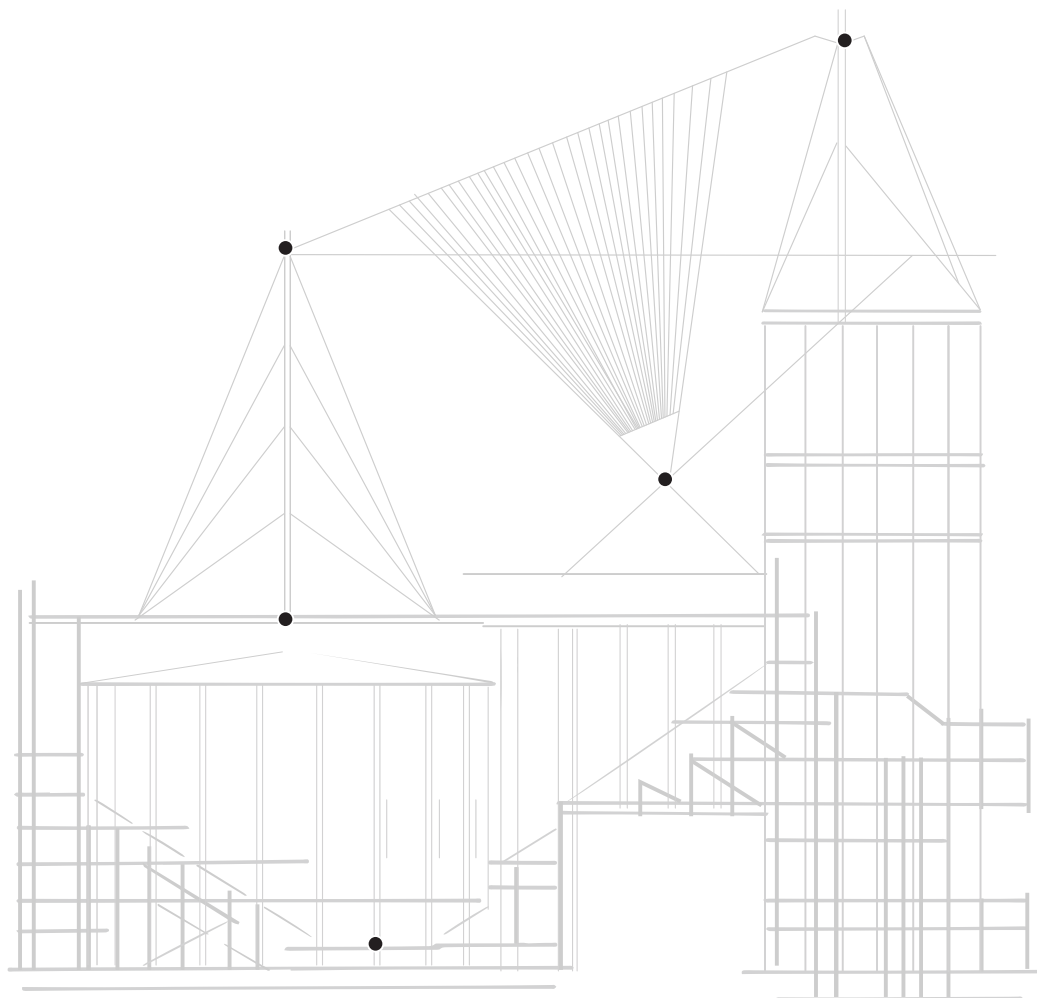
Le *diagonali* contribuiscono a conferire dinamicità alla composizione, collaborando con le verticali a dirigere l'attenzione verso l'alto. L'intreccio delle antenne e dei cavi che coronano l'edificio si ricollega alla scenografia progettata per lo *Chodinskoe Pole* da Vesnin e Popova. I cavi che collegano aste e antenne sulle coperture si predispongono ad appendere grandi striscioni e slogan.

L'analisi delle linee forza di Ginzburg in *Lo stile e l'epoca*, applicate al prospetto dell'edificio, non fanno altro che confermare l'idea di una composizione dinamica, frutto di spinte verticali e diagonali.



PUNTI

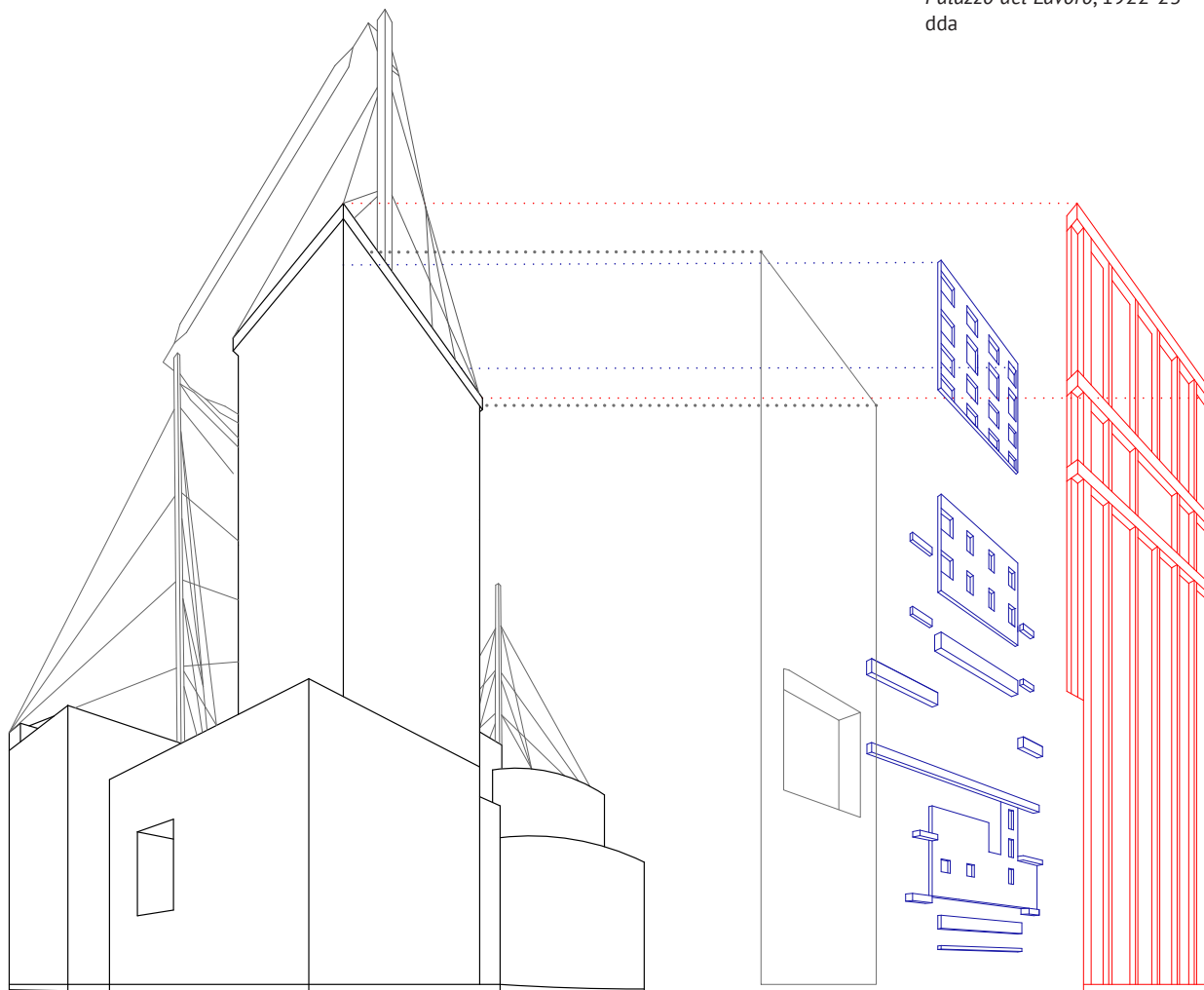
I *punti focali* della composizione ricadono proprio nei punti di intersezione e convergenza delle *diagonali*, *verticali* e *orizzontali*. Anche osservata in sezione, la composizione presenta quindi più *centri compositivi*.



Questo principio di *stratificazione di elementi* è presente anche in facciata, in cui più livelli interagiscono tra loro. I prospetti dell'edificio a torre presentano una scansione ritmica complessa, dovuta alla sovrapposizione di elementi murari di tamponamento e alla subordinazione stessa della scansione ritmica, alle accentuate direzionalità dei tre volumi.²⁸

Un edificio che ricorda le forme di una nave e di un aeroplano, al cui interno si muove un complesso meccanismo di sale combinabili, messe in relazione tra loro attraverso l'azione di congegni meccanici.²⁹ Come illustrato nello schema di H. Ziada in *Gregarius space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*,³⁰ la grande sala ellittica e l'edificio ponte possono entrare in relazione l'una con l'altro: sotto il grande solaio dell'edificio ponte infatti, a seconda delle necessità, può estendersi o meno un grande palcoscenico estraibile, visibile da entrambe le sale, e in corrispondenza dal tetto può scendere una parete di suddivisione dei due volumi.

I Vesnin stessi ci raccontano: "Durante l'elaborazione del Palazzo del Lavoro ci venne l'idea di risolvere il problema della giunzione del grande auditorium con la sala del Mossovet, idea che è servita da base alla composizione. Il grande auditorium si presenta come un anfiteatro ellittico con il palcoscenico situato in corrispondenza di uno dei due fuochi dell'ellisse; la sala delle sedute del Mossovet, situata al di sopra del nuovo passaggio previsto dal progetto che mette in comunicazione la Piazza della Rivoluzione e l'Ochotnij Rjad, si può affacciare, in occasione delle grandi riunioni e dei congressi, sull'auditorium, per formare, tramite l'apertura di una parete a pannelli mobili, una sola grande sala capace di 12.000 posti, dove può



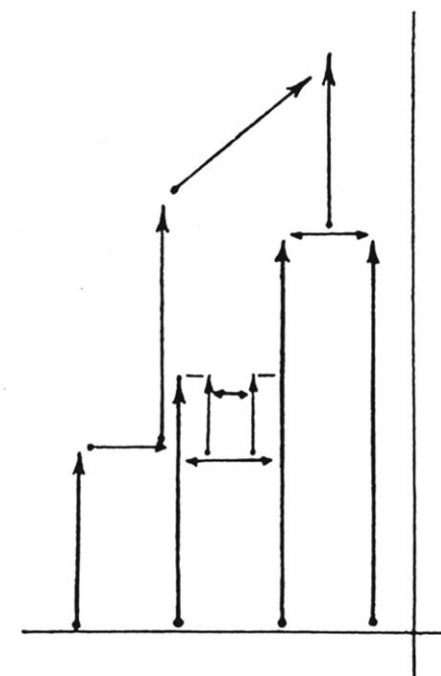
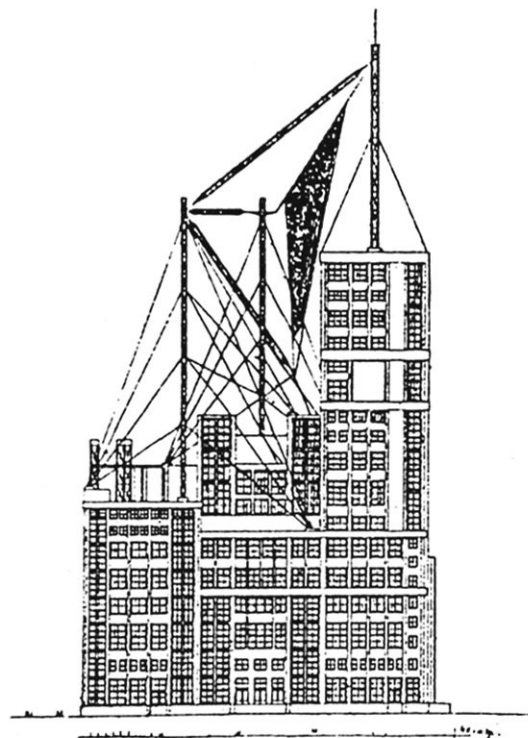
scomposizione per livelli di
facciata,
Palazzo del Lavoro, 1922-23
dda

prendere posto, sul palcoscenico rialzato, il Presidium del Mossovet."³¹

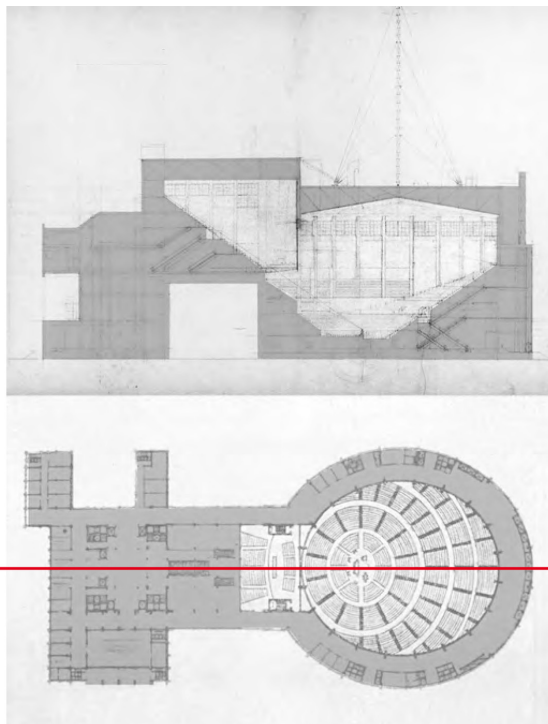
Per descrivere quello che è il "carattere" o la "struttura della forma",³² l'essenza dell'architettura del *Palazzo del Lavoro*, ci serviamo quindi di molteplici letture, che permettono di individuare tecniche compositive e proprietà del nuovo spazio costruttivista, sperimentate attraverso il progetto architettonico.

Se il termine *carattere* rappresenta la "qualità riferita al contenuto dell'opera architettonica, [...] l'impronta di un'individualità artistica e l'espressione simbolica e funzionale dello scopo per il quale l'edificio è stato costruito",³³ il *Palazzo del Lavoro* esprime al meglio non solo una rivoluzionaria interpretazione architettonica di *spazio stratificato e permeabile*, ma è anche il capostipite, dopo la *Rivoluzione d'Ottobre*, di una serie di nuovi edifici pensati per la collettività e a disposizione di questa, per forma e composizione planimetrica (palazzi Agit Prop³⁴, teatri di massa, club di partito, palazzi dei Soviet...).³⁵ L'impianto del *Palazzo del Lavoro*, frutto del *montaggio* in pianta di figure geometriche chiare e accostate tra loro, (ellisse, quadrato, rettangolo), nonostante l'"impronta classicista" e forse proprio per questo motivo, verrà successivamente ripreso compositivamente da svariati edifici, come dimostrato nella raccolta di progetti del libro *Konkursy 1923-1926* a cura di E. V. Shervinskii.³⁶

Oggetto di interesse è, in modo particolare, il carattere dello spazio interno. "Ogni spazio deve possedere il suo carattere particolare. L'analoga, il rapporto proporzionale – sostiene Le Camus – decidono delle nostre sensazioni; ogni spazio fa desiderare l'altro; questa agitazione occu-



fratelli Vesnin
Palazzo del Lavoro, 1922-23
analisi delle *linee forza*
in M. Ginzburg, *Lo stile e l'epoca*, 1924



H. Ziada
 schema che evidenzia la relazione spaziale tra i due blocchi di edifici, in *Gregarious space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*, tesi di dottorato, Georgia Institute of Technology, maggio 2011, p. 91

pa e tiene in sospeso gli spiriti, è un genere di godimento che soddisfa.”³⁷

Nel 1919 Ladovskij scrive: “Lo spazio e non la pietra è il materiale dell’architettura.”³⁸

Dalla *dissezione longitudinale* dell’edificio si riconoscono quei caratteri di spazialità interna che derivano dalle sperimentazioni teatrali: una concezione nuova dello spazio, sostanza da lavorare e attraversare in ogni direzione; uno spazio che presuppone la simultaneità di più visioni e scale; uno spazio trasparente, stratificato, permeabile; uno spazio che si dilata a seconda delle necessità: la combinabilità delle sale è a servizio delle grandi azioni di massa, gli “attori” dell’edificio lo percorrono come un’impalcatura scenica a grande scala. Il carattere scenografico e rappresentativo dell’edificio è illustrato dal famoso *collage* di Rodčenko: il *Palazzo del Lavoro* rappresenta il progresso tecnologico e sociale che schiaccia il vecchio ordinamento feudale della Russia prerivoluzionaria.

Le tecniche con cui perseguire questa spazialità non si discostano da quelle già riscontrate nelle scenografie teatrali di Popova e Vesnin:

_il *montaggio* e la precisa organizzazione interna dei *sintagmi*, elementi verticali, orizzontali e diagonali che costruiscono attraverso *morfemi* un nuovo testo architettonico, una nuova realtà, profondamente ancorata alla conoscenza tecnica;

_la *stratificazione* degli elementi compositivi, ottenuta attraverso la transizione dalla superficie pittorica allo spazio, che permette una *descrizione narrativa* per livelli della scansione ritmica rivelata dalla dissezione dell’edificio;

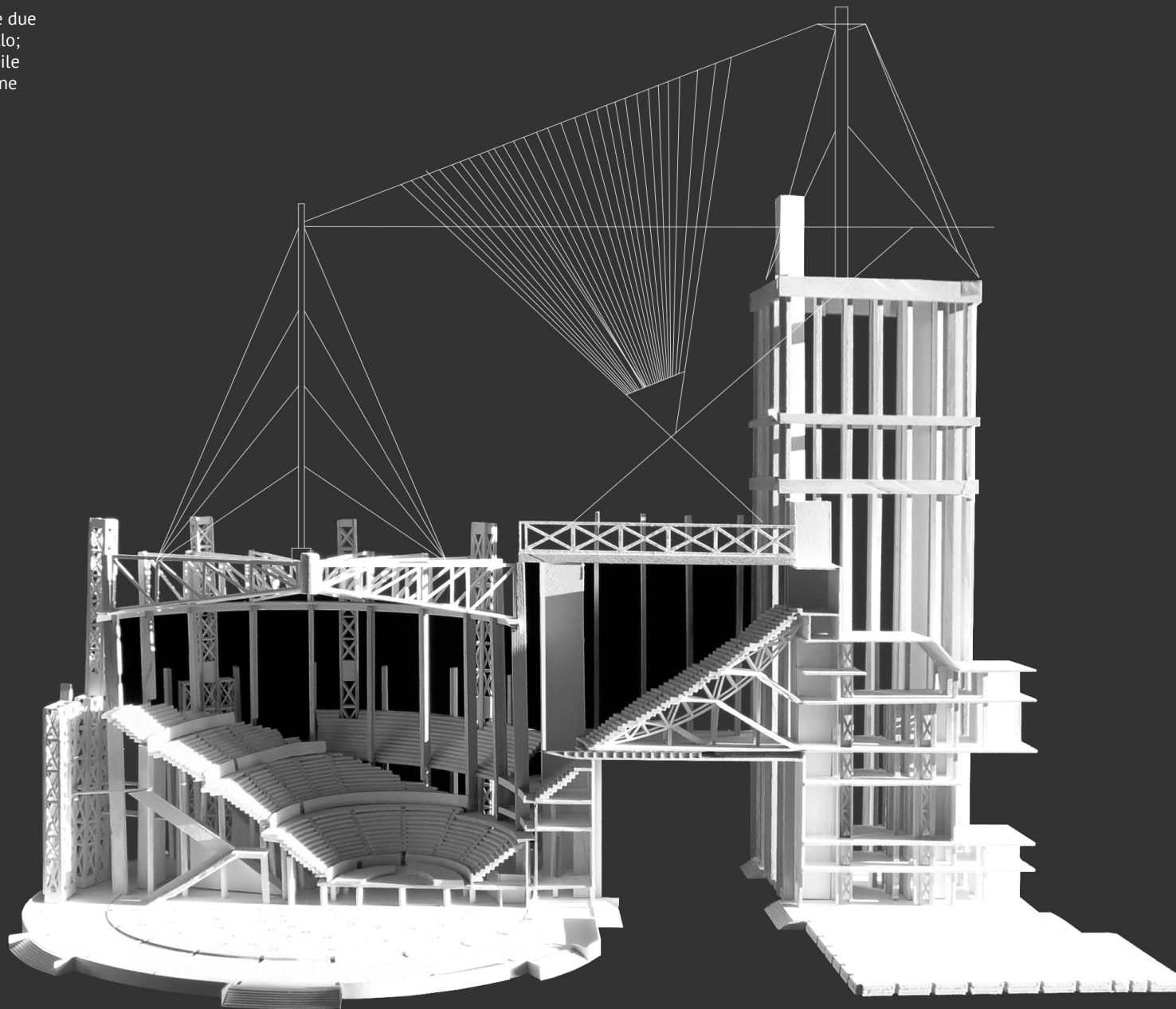
_l’*accostamento* di elementi diversi tra loro per dimen-

sione e forma e la loro perfetta collocazione all’interno della composizione; l’assenza di elementi superflui nel corpo architettonico per garantirne il perfetto funzionamento;

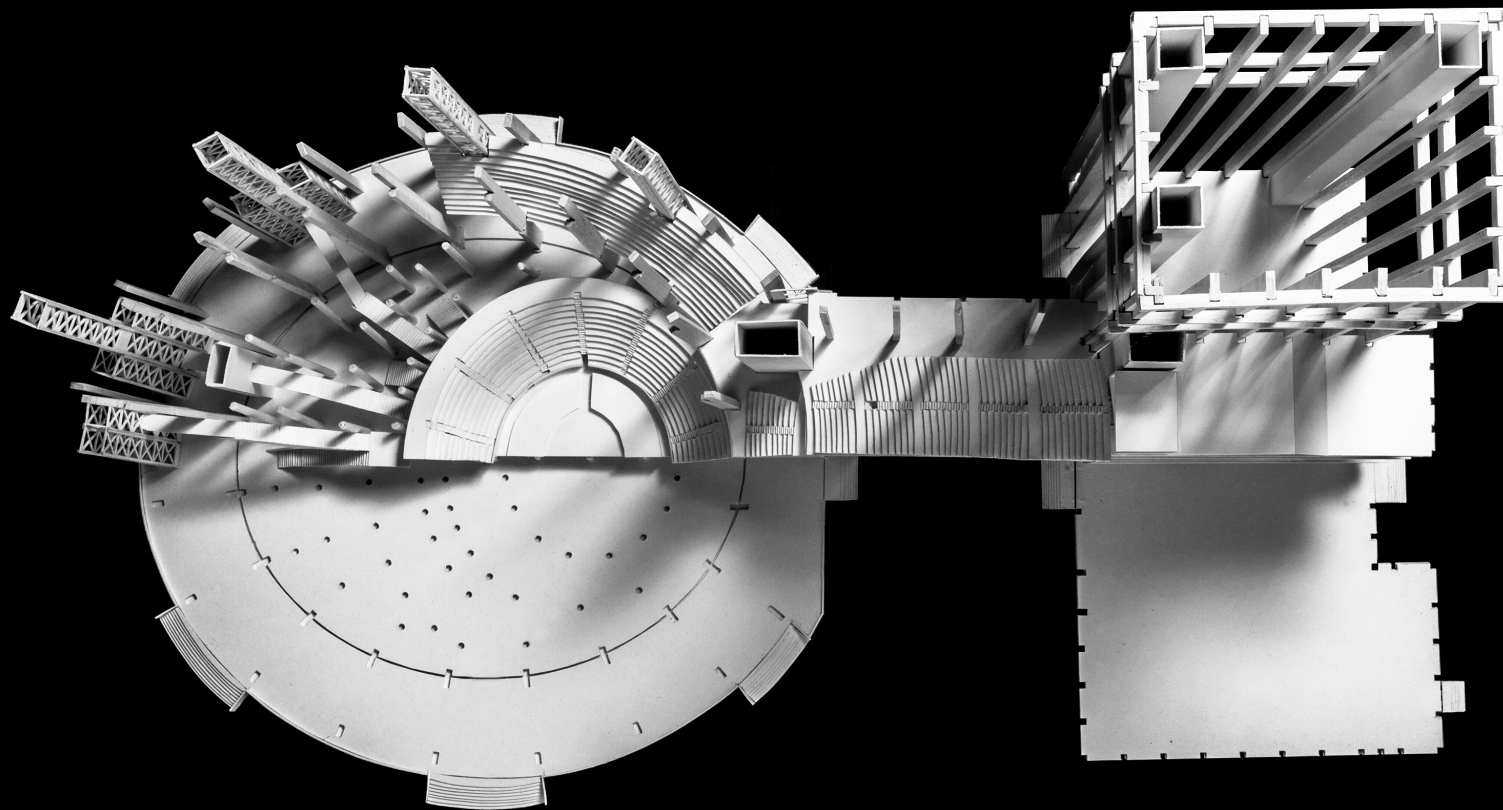
_l’*esplicazione* e la messa a nudo degli elementi stessi e del loro processo costruttivo, ripetuti attraverso principi di serialità e variazione.

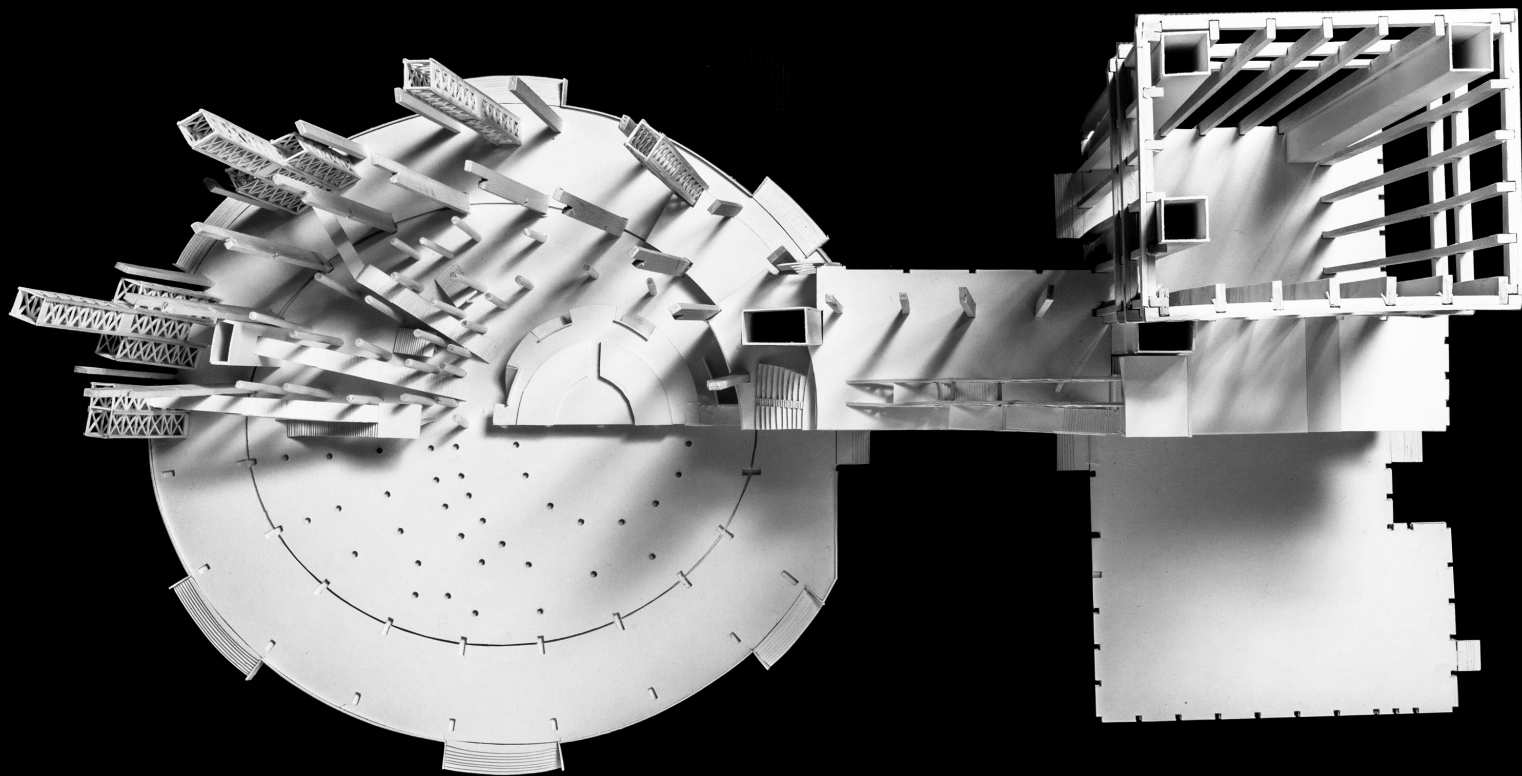
Un’architettura che funziona come una grande *macchina*, pronta ad essere praticata e attraversata dall’uomo che, come un attore in una grande scenografia costruttivista, si può muovere in ogni direzione, salire su tralicci, gradonate, rampe, pennoni, fino al tetto, al cielo e anche di più: forse fino a quella dimensione altra, a cui anche i costruttivisti, come i suprematisti, aspirano? Una dimensione altra che, a differenza del mondo suprematista, permette di elevarsi rimanendo però profondamente radicati alla terra, e trova la propria ragione d’essere proprio nella riscoperta delle qualità del corpo e della materia, nella messa a punto delle tecniche che tutto possono, perché frutto della civiltà meccanica, dello sforzo, del lavoro, della capacità di costruire un mondo altro. Un’altra dimensione, terrena.³⁹

la relazione spaziale tra le due sale è mostrata nel modello;
da notare: il solaio estraibile e il pannello di suddivisione parziale tra le due sale
mda

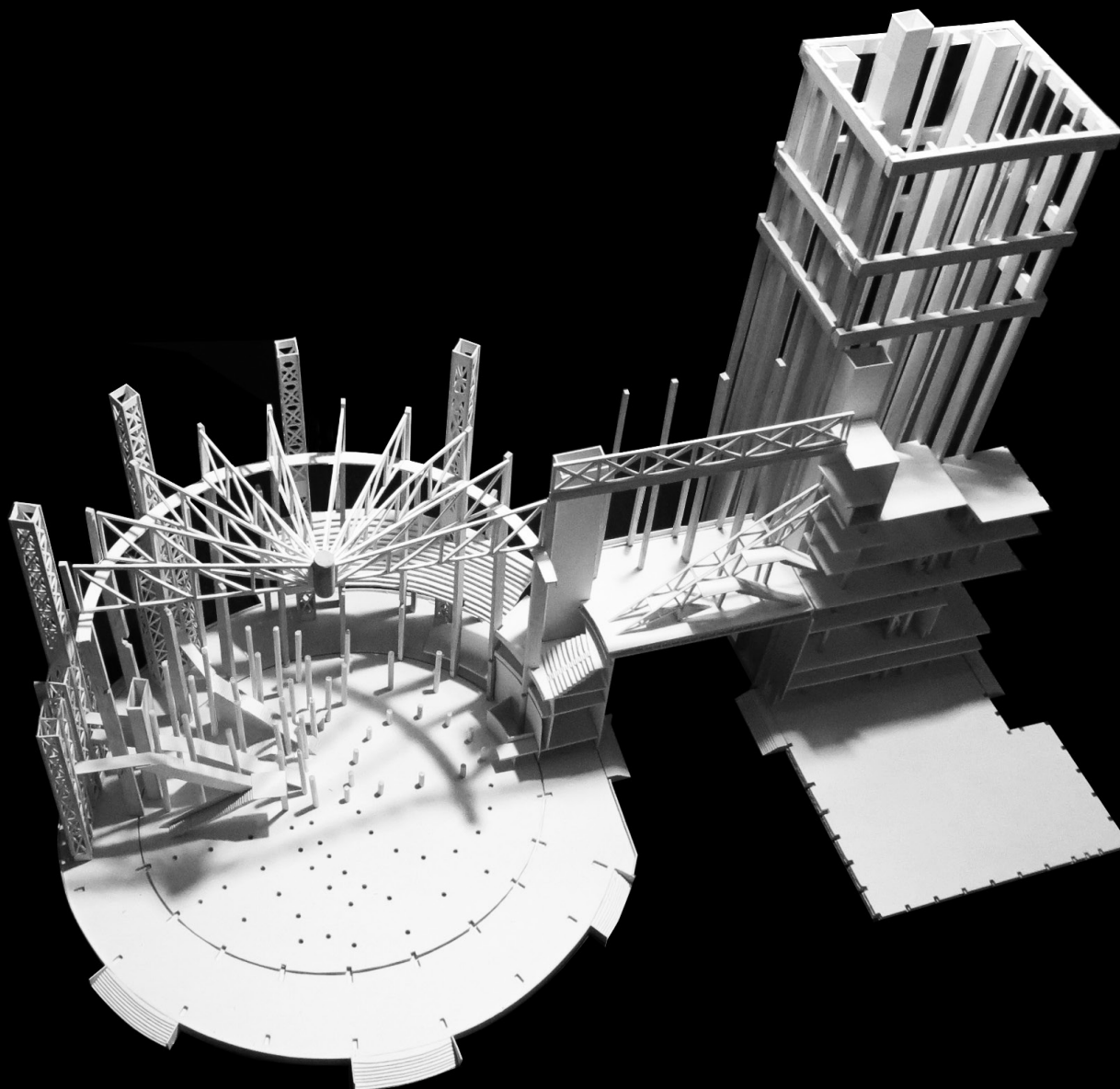


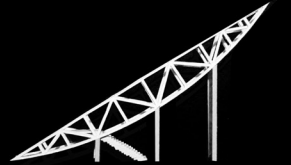
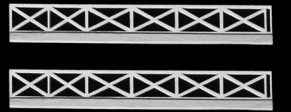
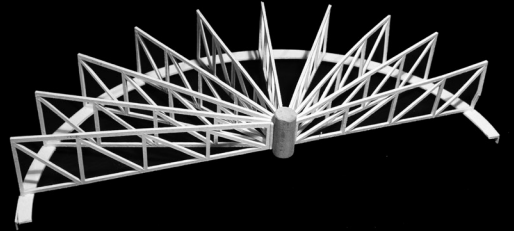
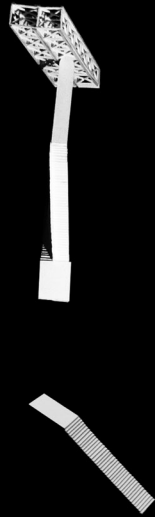
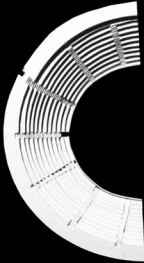
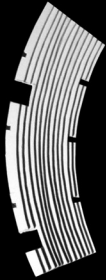
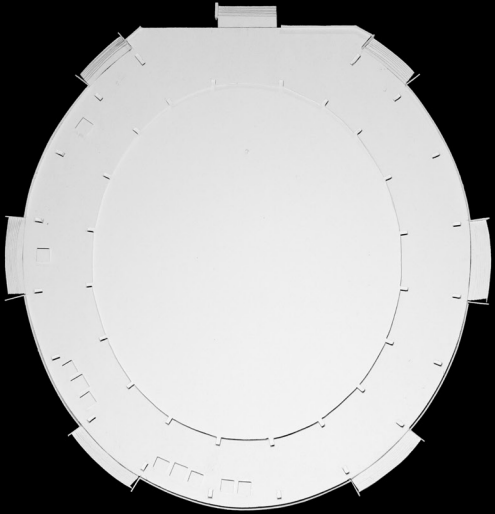
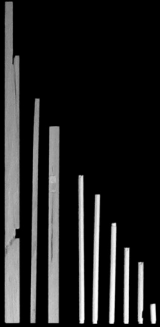
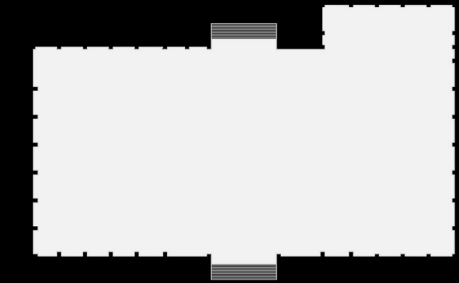
parziale montaggio
del modello
mda
(foto zenitali di U. Ferro)





vista e abaco dei principali
sintagmi
mda
(foto zenitali di U. Ferro)





l'impossibilità di modificare lo spazio urbano ottocentesco attraverso le regole accademiche

La ricerca, partita da Popova e Malevič, in particolare dalle scenografie d'Avanguardia per *Le Cocu Magnifique* e *La Vittoria sul Sole*, mira a verificare l'effettiva incidenza dell'esperienza scenografica sulla concezione dello spazio architettonico e urbano. Per questa ragione, si è preso in esame un patner affine alla Popova, Aleksander Vesnin che, insieme ai fratelli, partecipa al concorso per il *Palazzo del Lavoro* del 1922. Non è possibile, però, affermare che *la decostruzione dello spazio urbano* trovi appieno conferma nel progetto per il *Palazzo del Lavoro* dei fratelli Vesnin. Nonostante l'innovativa concezione spaziale interna, espressa in sezione, *"l'edificio conferma volumetricamente un impianto spaziale preesistente, si pone, come tutti i teatri ottocenteschi, a cerniera di assi prospettici e, nella sua stessa pianta, segue le leggi della simmetria bilaterale."*⁴⁰ Il legame dell'edificio con lo spazio urbano e architettonico avrebbe potuto prendere altre direzioni di natura cubo-futurista.

La pianta della quota edificio ponte è composta da: *"un ovale perimetrale, che racchiude un ovale secondario, il quale contiene a sua volta due ovali minori, con assi ribaltati, uno dei quali costituisce la scena, e tre spicchi. Si tratta di un impianto 'totalitario', è un prodigio di ingegneria 'classicista'; [...] nelle facciate l'assimetria, bilanciata dal gioco dei pennoni, nasconde l'invendibilità dell'esperienza cubofuturista in quella Mosca post-rivoluzionaria,"*⁴¹ ma anche l'impianto conferma una tradizione classicista.

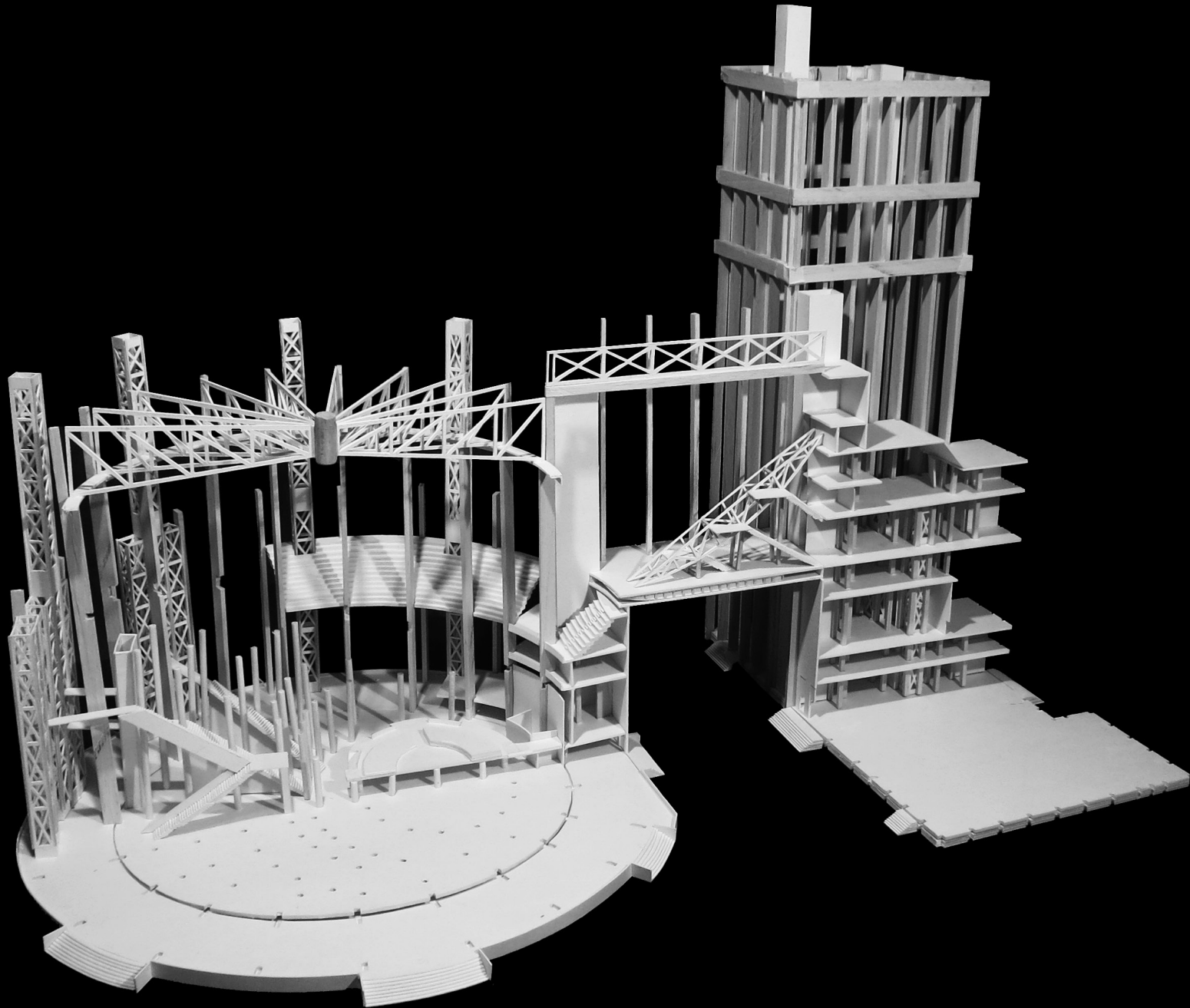
Evidente è il conflitto tra il *"progressivo dilatarsi delle linee concentriche e diagonali"*, nelle composizioni pittoriche degli anni Venti di Popova e Vesnin, e *"la staticità*

*dell'impianto ovale dei fratelli Vesnin."*⁴²

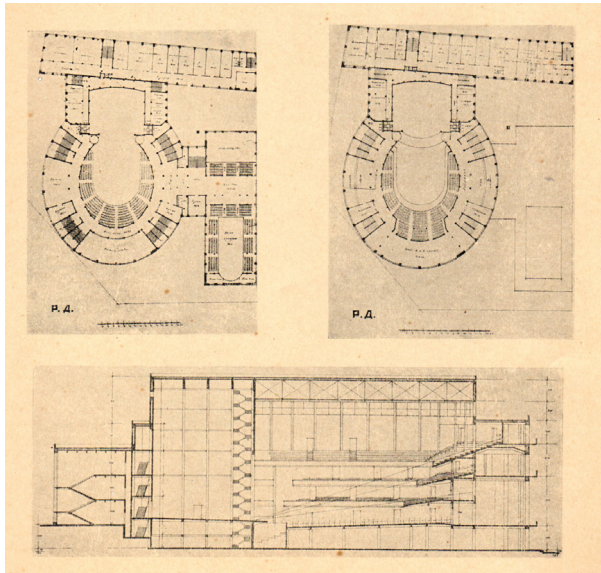
Per dimensioni, impianto e rapporto con il contesto architettonico urbano, il *Palazzo del Lavoro* ci appare un edificio *"condensatore di vita sociale"*, che racchiude in sé più la matrice del *teatro di massa*, che del *teatro d'Avanguardia*: sembra presupporre una partecipazione comune, in cui l'uomo non ha più valore come singolo individuo, ma si identifica con il popolo tutto; un'esperienza catartica comune che si esplica nel teatro dei Vesnin; il teatro del dissenso e della dissonanza, sperimentato dalle Avanguardie, da esperire individualmente, sembra prendere le distanze da questo progetto; nella massa l'individuo singolo perde di valore, non ha nessun ruolo, se non quello di un singolo tassello. Proprio Vesnin, uno come molti di quegli artisti, figli della Rivoluzione, che sfidano l'Accademia e i suoi sostenitori, che oltraggiano tutte le regole omologanti, per una rinascita della libera espressione, forse anche per le vicende politiche del momento, si ritrova, forse, ad adattare i prospetti dell'edificio, simbolo della nuova Russia nascente, alle simmetrie stereometriche proposte probabilmente dai pragmatici fratelli Victor e Leonid, il cui aspetto non stravolge il rapporto con l'urbano e si colloca in linea alle tendenze del tempo. La decostruzione dell'oggetto in piani, che Vesnin tenta di operare in facciata, resta solo uno schizzo progettuale e non si realizza in prospetto; l'impianto classicista sembra inoltre non far 'cantare' quegli elementi caricaturali, rubati al mondo della fabbrica, quegli oggetti teatrali - torri, ponti, passerelle, tralicci, che invece fungono da *sintagmi* protagonisti nella scenografia di *The man was Thursday* del 1922 e che ritornano in Guido Canella: nel *Palazzo del Lavoro* i *sintagmi* della composizione si mostrano tali solo attraverso una

necessaria operazione di "scarnificazione" dell'oggetto architettonico, ovvero una volta dissezionata l'opera e ripulita dal "superfluo"; solo attraverso questa ri-lettura ad hoc dell'edificio, dissezionato e scarnificato, è possibile infatti *"trovare nello spazio interno della sala, delle rampe, dei corridoi, quella simultaneità di percezioni che rende 'trasparente' nella memoria dell'osservatore, ciò che è separato da diaframmi opachi."*⁴³ Questa simultaneità di percezioni non corrisponde, però, alla realtà del prodotto finale.

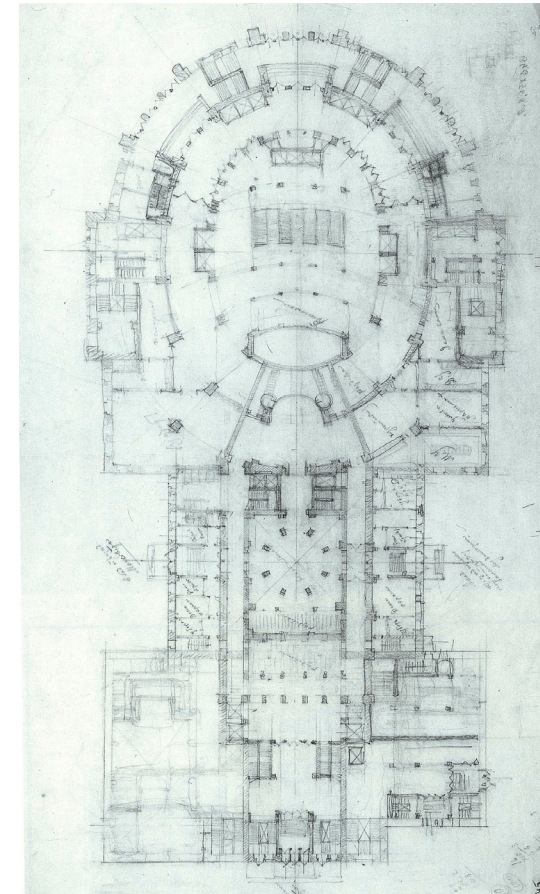
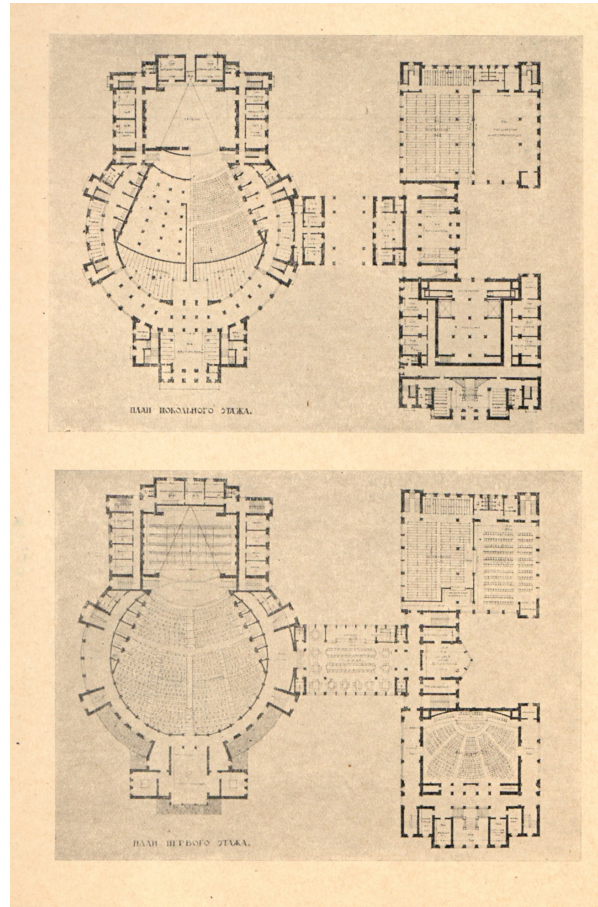
Molto probabilmente lo sviluppo del progetto, che scaturisce da un seme rivoluzionario cubo-futurista e si attesta infine verso un'architettura di impronta classicista, è profondamente segnato dalle vicende storiche del momento, con la guerra civile e l'attentato del 1921 a Lenin: si risente già dell'influenza staliniana che, nel giro di un paio d'anni, costringerà gli artisti ad aderire fermamente al partito e ad adattarsi allo stile del *realismo socialista*, bloccando la nascita e lo sviluppo di ogni forma di sperimentazione d'Avanguardia, per favorire invece un'arte monumentale collettiva a sostegno del governo. Per questo motivo il *Palazzo del Lavoro* può rimandare ad una spazialità totalizzante, che sembra appartenere sempre più al mondo di quelle celebrazioni di grandi masse in movimento ineggianti al partito, che a quella catarsi individuale, esperita nelle rivoluzioni sceniche d'Avanguardia del polveroso teatro di Mejerhol'd di Mosca e del teatro Luna Park di San Pietroburgo, sperimentate da Popova, Vesnin e Malevič.



- 1 M. Meriggi, *La teoria del montaggio in Ėjzenštejn e la città d'avanguardia sovietica*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste: discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Utet, Torino 2004, p. 116.
- 2 L. Semerani, colloquio di dicembre 2016.
- 3 L. Semerani, mail di gennaio 2017.
- 4 L. Semerani, A. Gallo, colloquio di dicembre 2016.
- 5 L. Semerani, mail di gennaio 2017.
- 6 V. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968. Ancora una volta le teorie di Kandinskij si rivelano utili per descrivere la "figura" che c'è all'interno della "forma esteriore".
- 7 L'oggetto, una volta scarnificato, si predispone ad essere letto secondo i principi di *trasparenza letterale e fenomenica*, per cui si rimanda a C. Rowe e R. Sluzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, in "Perspecta", vol. 8, 1963, pp. 45-54. Del tema si è già trattato nella sezione *descrizione narrativa* dedicata alla scenografia di Popova del 1922 *Le Cocu Magnifique*.
- 8 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in F. Lambertucci, M. Meriggi, C. Pallini, L.A. Pezzetti, P. Posocco, *Cinque interventi sulla composizione architettonica*, Lampi di stampa, Milano 2010, p. 34.
- 9 M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, pp. 98-100.
- 10 M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Op. cit.*, p. 120.
- 11 V. Quilici, *Il palazzo del Lavoro a Mosca 1922-23*, in V. Quilici, *Il costruttivismo*, Laterza, Roma 1991, p. 129.
- 12 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in F. Lambertucci, M. Meriggi, C. Pallini, L.A. Pezzetti, P. Posocco, *Op. cit.*, p. 36.
- 13 M. Meriggi, mail di dicembre 2016: "la definizione di 'piazze centrali' della città è riscontrabile nel primo degli otto tomi, usciti in diversi anni, sui monumenti di Mosca: AA.VV., *Pamjatniki arkhitektury Moskvy (Monumenti dell'architettura di Mosca)*. Tom I: *Kreml', Kitaj-gorod, Centralnye ploschadi (Cremlino, Kitaj-gorod, Piazze centrali)*, Isskustvo, Mosca 1983."
- 14 Nelle *Serie metriche degli elementi spaziali e le loro combinazioni*, in V. F. Krinskii, I. V. Lamcov, M. A. Turkus, *Elementy arkhitekturno-prostranstvennoj kompozicii* (Gosstroj-izdat, Mosca 1934; ristampato nel 1968) si distingue una spazialità "piena" (массивность/плотность) da una spazialità "vuota" (пространственность/разряженность), pp. 38-39 (confrontare *appendice*).
- 15 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in *Op. cit.*, p. 38.
- 16 L. Semerani, colloquio di dicembre 2016.
- 17 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in *Op. cit.*, p. 40.
- 18 H. Ziada, *Gregarius space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*, tesi di dottorato, Georgia Institute of Technology, maggio 2011, p. 77.
- 19 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in *Op. cit.*, p. 40.
- 20 V. Quilici, *Il costruttivismo*, Laterza, Roma 1991, p. 129; A. Vesnin in *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arkhitektury, Problemi di architettura e arti figurative sovietiche*, Mosca 1975, in V. Quilici, *Op. cit.*, p. 25.
- 21 V. Quilici, *Il palazzo del Lavoro a Mosca 1922-23*, in *Op. cit.*, p. 130.
- 22 C. Lodder, *Russian constructivism*, Yale University Press, New Haven 1983, p. 174.
- 23 M. J. A. Ginzburg, *Lo stile e l'epoca*, in *Saggi sull'architettura costruttivista*, a cura di E. Battisti, Feltrinelli, Milano 1977, p. 119.
- 24 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in *Op. cit.*, p. 36.
- 25 V. Quilici, *Op. cit.*, p. 24.
- 26 Il "Credo" di Vesnin è riportato in C. Lodder, *Constructivist Theatre as a Laboratory for an Architectural Aesthetic*, in "Architectural Association Quarterly", vol. 11, n. 2, 1979, pp. 24-35.
- 27 V. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968.
- 28 M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in *Op. cit.*, p. 40.
- 29 M. Meriggi, *Op. cit.*, p. 116.
- 30 H. Ziada, *Op. cit.*, p. 91.
- 31 Citazione riportata da S. O. Chan-Magomedov, *Vesnina et le Constructivisme*, Parigi 1986, in "Architektura SSSR", n. 6, 1934.
- 32 L. Semerani, mail di gennaio 2017.
- 33 E. Mantese, *Carattere*, in L. Semerani, (a cura di); *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, CELI, Faenza 1993, p. 41 e seguenti.
- 34 Organo del comitato centrale e regionale del partito comunista dell'Unione sovietica.
- 35 M. Meriggi, colloquio di dicembre 2016.
- 36 Moskovskoe arkhitekturnoe obshchestvo, (E. V. Shervinskiĭ redaktor), *Konkursy 1923-1926*, Moskovskogo arkhitekturnogo obshchestva, Moskva 1926.
- 37 E. Mantese, *Carattere*, in L. Semerani, (a cura di); *Op. cit.*, p. 41 e seguenti.
- 38 Citazione in V. Quilici, *Op. cit.*, p. 24.
- 39 L. Semerani, colloquio di dicembre 2016.
- 40 L. Semerani, considerazioni di febbraio 2017.
- 41 L. Semerani, A. Gallo, considerazioni di febbraio 2017.
- 42 L. Semerani, considerazioni scritte di febbraio 2017.
- 43 L. Semerani, considerazioni scritte di febbraio 2017.



AA. VV
concorsi 1923-26
 in Moskovskoe arkhitekturnoe
 obshchestvo, (E. V. Shervinskiĭ
 redaktor), *Konkursy 1923-1926*,
 Moskovskogo arkhitekturnogo
 obshchestva, Moskva 1926)



fratelli Vesnin
Palazzo del Lavoro, 1922-23
 una delle prime planimetrie
 (Museo Statale Ščusev di
 Architettura, Mosca)

**ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE
ARCHITETTONICO-SPAZIALE
1934**

V. Krinskij, I. Lamcov E M. Turkus

**ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE
ARCHITETTONICO-SPAZIALE
1934
VHUTEMAS**

“L'analisi delle principali proprietà della forma architettonico – spaziale, analizzate nel loro cambiamento, ha lo scopo di rivelare all'architetto tutta la gamma di possibilità di mezzi di composizione, usati per le creazioni di oggetti architettonici e di composizioni.”
(V. F. Krinskii, I. V. Lamcov, M. A. Turkus, *Elementy arhitekturno- prostranstvennoj kompozicii*, Mosca, Gosstroizdat, 1934; ristampato nel 1968)

mostra dei lavori didattici del *Kontcentr spaziale*, Vchutemas, metà anni Venti, in M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in F. Lambertucci, M. Meriggi, C. Pallini, L.A. Pezzetti, P. Posocco, *Cinque interventi sulla composizione architettonica*, Lampi di stampa, Milano 2010, p. 32

ESTRATTI



I *Vchutemas* sono laboratori artistico-tecnico superiori attivi a Mosca tra il 1920 e il 1930. Sul *Vchutemas* si è già scritto molto, anche in diverse lingue.¹

La didattica del *Vchutemas* prevede più *Kontcentr*, fuochi tematici, tra i quali: *grafica, superficie e colore, volume e spazio*. Il *Kontcentr spaziale*, diretto da Ladovskij, indaga sui mezzi attraverso cui lo spazio viene definito e trasformato (per sovrapposizione, per contrazione, espansione, estensione...)²

Il programma del corso su *volume e spazio* è elaborato da Krinskij con gli ex allievi Balikhin³, Koržev, Lamcov e Turkus, provenienti dal gruppo *Asnova* e pubblicato a più riprese con il titolo *Elementi della composizione architettonico-spaziale* nel 1934.⁴ Il manuale è la sistemazione a posteriori di ricerche condotte sperimentalmente, nel decennio precedente, all'interno della didattica dei *Vchutemas*, e in particolare nel laboratorio *spaziale* di Ladovskij.⁵ Il libro, da cui sono estrapolati alcuni significativi estratti che seguiranno, è organizzato in quattro parti: la prima riguarda la *forma* e le *proprietà della forma* (aspetto geometrico, dimensione, posizione nello spazio, massa, fatura, colore e luce/ombra). Successivamente lo studente elabora i principi base che governano la costruzione delle forme spaziali, ovvero la scala (espressione della dimensione di una forma in relazione alla dimensione umana), il bilanciamento e l'unità (l'organizzazione della forma dal punto di vista di un osservatore) l'intensità e le proporzioni. Il passo successivo riguarda lo studio delle relazioni formali e delle proporzioni della forma, includendo un'indagine sul *ritmo*, sul binomio dinamico-statico, sul peso e la proporzione. Infine si studiano i principi e i metodi della composizione nello spazio, che include la *composizione frontale*

*di una superficie piana, la composizione volumetrica, e la composizione che si fonda sulla profondità spaziale.*⁶ Gli esercizi proposti dalla scuola a partire dal 1923, e riportati alla fine dell'*appendice*, affrontano le seguenti questioni:

_composizione frontale: una sperimentazione attraverso cui riflettere sulla superficie frontale che l'osservatore guarda, senza considerare il resto;

_composizione volumetrica: attraverso la modellazione scultorea di volumi compatti, l'esercizio prevede la creazione di un volume in relazione alla composizione frontale; in questo caso si deve tenere conto di un osservatore che si muove;

_massa e peso, ritmo nello spazio: esercizio che rivela la massa come l'impressione di base della forma e mostra le tensioni visuali create dal peso della forma stessa;

_composizione in profondità: è richiesta la creazione di una forma espressiva che definisce lo spazio; attraverso questa sperimentazione lo studente studia la profondità di uno spazio dato, le sue relazioni con la forma e le relazioni tra quella forma e lo spazio circostante.⁷ Entrano così in gioco tutti gli strumenti di evidenziazione delle qualità della forma, il cui ambito di applicazione va dalla composizione di un singolo oggetto a quella di scenari percettivi alla grande scala della città.⁸

Ladovskij e allievi sostengono una revisione del retaggio storico dell'architettura, a partire dalla questione della percezione della forma.⁹

Ripercorriamo qui le riflessioni spaziali di Ladovskij, Dokučev e Krinskij presso questi laboratori.

Riflessioni spaziali contemporanee al *Vchutemas* sono

sperimentate da Malevič, che attraverso la tecnica del *contrappunto spaziale*, riflette sulla coesistenza di percezioni distinte e dissonanti, ad esempio in *Architektomy Alpha e Beta*.¹⁰

Significativa è anche la produzione di Rodčenko, pittore e designer che passa da un'idea di costruzione come struttura ad un'idea di costruzione in senso letterale. Nell'ultima serie di *Costruzioni spaziali* vige il principio di figure ricavate dal ritaglio di sagome geometriche di diversa dimensione, ma simili, poiché iscritte le une nelle altre, e organizzate a formare costruzioni tridimensionali sospese nel vuoto. Analogie significative con le costruzioni di Rodčenko si riscontrano nell'opera di Klucis, che progetta gabbie telescopiche, disposte intorno ad un'asse in un'unica struttura galleggiante nel vuoto. In Klucis non è difficile scorgere un rimando alle composizioni di El Lisickij. Tra il '19 e il '22 El Lisickij produce una serie di *Proun*, in cui lo spazio viene rappresentato da semplici volumi geometrici assemblati tra loro secondo relazioni matematiche.¹¹

Pur all'interno delle due dimensioni, i *Proun* suggeriscono architetture tridimensionali. El Lisickij, allievo alla Scuola di Vitebks di Malevič, fungerà da tramite dei principi del *suprematismo* nel Vchutemas.

Il manuale *Elementi della composizione architettonico-spaziale*, sia per la sua organizzazione interna che per la sistematizzazione dei principi compositivi, completa il quadro conoscitivo sulle questioni spaziali sperimentate in questo particolare momento storico.

Sono qui estratti e riassunti i concetti chiave sulla composizione architettonica-spaziale, estrapolati dal volume del 1968 di V. Krinskij, I. Lamcov e M. Turkus e confrontati con le teorie di Kandinskij, Popova e Malevič. In tutte le teorie di pensiero la composizione sta alla base dello sviluppo dei contenuti degli oggetti artistici e architettonici. Secondo Kandinskij: *"Nell'architettura e nella plastica sono necessari gli elementi dello spazio, nella musica quelli del suono, nella danza quelli del movimento e nella poesia gli elementi della parola."*

In Popova l'organizzazione e la costruzione stanno alla base della composizione: *"The outstanding element in our creative consciousness in this era of great organizations is the replacement of the principle of the art of painting as a means of representation by the principle of organization or construction."* (L. Popova, *On the construction of new objective and nonobjective forms*, testo scritto a mano, collezione privata di Mosca, 1920- 21.)

Agli scritti, liberamente tratti dal volume, segue una riflessione sui contenuti ed un confronto con le teorie compositive di Kandinskij, Popova e Malevič sui temi trattati. Per Kandinskij si rimanda alle teorie di *Punto, linea, superficie*, del 1922 (Adelphi, Milano 1968); per Popova, ai suoi scritti teorici degli anni 1919-1921, conservati per di più al Dipartimento di Manoscritti della Galleria di Stato Tret'jakov di Mosca; per Malevič, al manuale del 1919 *O novych sistemach v iskusstve (On New Systems in Art)*.

Traduzioni a cura del professor Alessandro Farsetti, Chiara Munerato, Maksim Barykin e Laura Scala.

prefazione

In questo libro - abc dell'architetto - sono evidenziate proprietà, regole e principi di composizione delle forme volumetrico - spaziali ed è fornito un metodo coerente di studio. Obiettivo del libro è quello di aiutare gli studenti ad appropriarsi della "lingua" delle forme volumetrico-spaziali in architettura. Gli elementi delle forme spaziali, a seconda di opportune combinazioni, proporzioni e rapporti ritmici, sono i mezzi di espressione del contenuto dell'oggetto architettonico in questione.

I PROPRIETA' PRINCIPALI DELLE FORME SPAZIALI

L'analisi delle principali proprietà della forma architettonico-spaziale, analizzate nel loro cambiamento, ha lo scopo di rivelare all'architetto tutta la gamma di possibilità di mezzi di composizione, usati per le creazioni di oggetti architettonici e di composizioni.

Le caratteristiche sono le seguenti:

- _aspetto geometrico della forma
- _grandezza
- _disposizione nello spazio
- _massa
- _fattura
- _colore
- _luce/ombra, chiaroscuro.

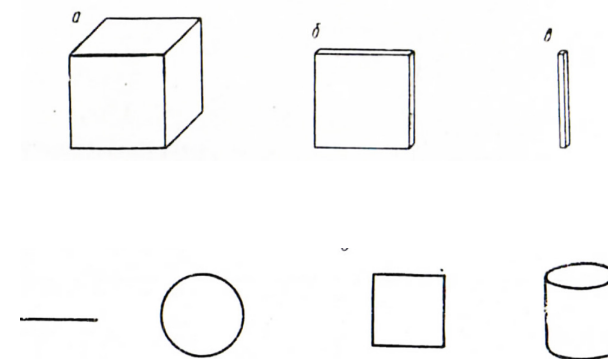
Ognuna di queste proprietà può cambiare entro limiti determinati, cioè può avere una quantità infinita di condizioni. Mettendo a confronto diversi stati di proprietà, sono possibili le più variegata combinazioni.

aspetto geometrico della forma

L'aspetto geometrico della forma si definisce da:

_la correlazione delle grandezze della forma, nelle 3 coordinate spaziali: la forma volumetrica, la forma piatta e la forma lineare

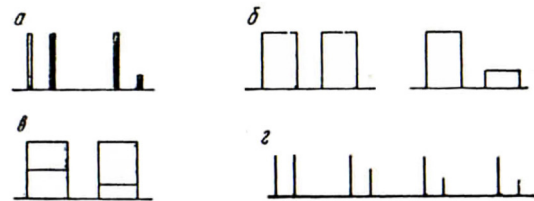
_il carattere delle superfici, che delimitano la forma: rettilinee, curve, spezzate: l'aspetto geometrico della forma, nel suo carattere lineare e curvo presenta le seguenti condizioni critiche: linea, circonferenza, piano, superficie cilindrica.



stati limite di forme geometriche possibili;
condizioni critiche dei tipi delle forme geometriche di carattere lineare oppure curvilineo della superficie (linea, circonferenza, piano, cilindro)

grandezza della forma

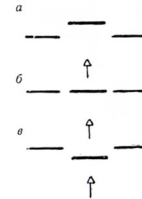
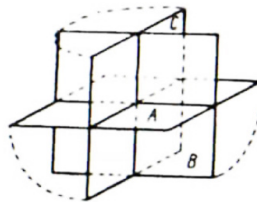
La grandezza della forma è presa in esame, da una parte, in relazione dell'estensione della forma nelle 3 coordinate in rapporto all'uomo, dall'altra, in relazione alle grandezze degli elementi della forma, o come correlazione di due o più forme.



stati critici della forma per grandezza

disposizione della forma nello spazio

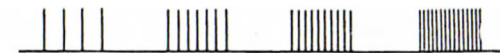
Questa proprietà è definita come la posizione della forma rispetto allo spettatore e rispetto ai 3 piani che rappresentano le coordinate spaziali - frontale (B) di profilo (C), e orizzontale (A).



coordinate dei piani frontale, di profilo, orizzontale e disposizione delle forme nello spazio rispetto all'osservatore

massa¹²

Questa proprietà delle forme volumetrico-spaziali ha una serie di particolarità, essa può modificarsi:
 _ con il cambiamento di grandezza della forma: alla più grande dimensione della forma, corrisponde la massa più grande;
 _ a seconda della distribuzione di massa nelle tre coordinate spaziali, cioè a seconda del grado di volume, di planarità o di linearità della forma;
 _ a seconda del grado di densità di riempimento della forma;
 _ a seconda della grandezza dello spazio nei limiti della forma data: il limite del minimo di massa, in questo caso, è la dominazione massima dello spazio; il limite del massimo di massa, è la minima grandezza dello spazio, a confronto con la massa. (il punto)

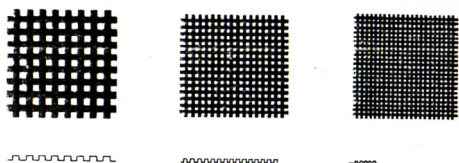


cambiamento della grandezza della massa a seconda della densità di riempimento della forma e della grandezza dello spazio confrontato con essa

fattura

Per fattura si intende la struttura della superficie della forma (superficie liscia, ruvida, levigata, riflettente). Il carattere della fattura dipende dalle seguenti condizioni:

- _dalla quantità e dalla grandezza degli elementi della fattura in relazione alla grandezza della superficie;
- _dalla grandezza degli elementi in rilievo;
- _dalla distanza della superficie dall'osservatore.



massima sostanza della fattura, in base alla quantità, alla grandezza degli elementi della fattura e alla grandezza delle superfici

colore

Tra la serie degli elementi della superficie della forma, il colore può essere dato nei 3 seguenti modi:

- _dalla serie dei toni acromatici (nei limiti tra il colore bianco e il colore nero)
- _dalla serie dei colori cromatici (spettro dei colori)
- _dalla serie tra i toni cromatici (spettrali) e acromatici, ad esempio, tra il rosso e il bianco, tra il rosso e il grigio e tra il rosso e il nero.



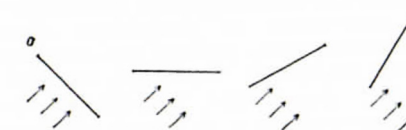
cerchio dei colori spettrali: azzurro-celeste-violetto, rosso-arancione-giallo

luce/ombra (chiaroscuro)

Le serie degli elementi delle forme spaziali sul chiaro-scuro possono essere costruite nelle due fondamentali modalità:

_a seconda della posizione della superficie illuminata rispetto alla sorgente luminosa fissa o al contrario, al cambiamento di direzione dei raggi luminosi con la posizione fissa della superficie illuminata. Si avrà così o la piena opacità della superficie oppure, la massima luminosità dei raggi luminosi perpendicolarmente alla superficie.

_a seconda della forza della fonte della luce artificiale. Il limite massimo della luminosità è il grado massimo di intensità di illuminazione della forma; il caso limite minimo è la relativa assenza di luminosità (la forma è oscurata).



grado di illuminazione della superficie in rapporto alla propria posizione rispetto alla sorgente di luce

II PRINCIPALI REGOLE DI COSTRUZIONE DELLE FORME SPAZIALI

1. rapporti e proporzioni

Condizioni della manifestazione delle qualità artistiche dell'oggetto architettonico – sono la *proporzionalità* e la *co-subordinazione* (il subordinarsi l'un l'altro; l'interdipendenza) di tutti gli elementi della forma architettonica spaziale; grazie a ciò si ha una percezione complessiva della forma. Per quanto riguarda questa visione di unità, si analizzano di seguito le regole fondamentali di costruzione delle forme spaziali: i rapporti, le proporzioni e il ritmo.

Lo sviluppo della percezione – cioè della capacità di vedere la correlazione degli elementi della forma, in relazione all'unità di tutta la composizione – è fondamentale nel processo di studio di rapporti delle grandezze spaziali.

aspetti della proporzione

I rapporti delle grandezze spaziali, regolari o armonici, noti nella pratica architettonica, si possono suddividere in due gruppi:

_i rapporti semplici, in cui la dipendenza tra due grandezze è espressa da una frazione, dove numeratore e denominatore sono numeri interi tra 1 e 6;

_i rapporti irrazionali, basati su una semplice regola geometrica per la loro costruzione

identità, sfumatura e contrasto

La ripetizione di grandezze uguali (1:1), determina il rapporto più semplice tra di loro, la loro *identità*.

I rapporti che si avvicinano alla ripetizione di grandezze uguali e il confronto tra stati vicini di proprietà degli elementi spaziali della forma, si chiamano *sfumature* (passaggi appena percettibili dall'uno all'altro) Nei rapporti sfumati la somiglianza è espressa in modo più marcato rispetto alla differenza; la somiglianza condiziona anche il legame delle grandezze spaziali nei rapporti sfumati. La sfumatura è la correlazione di stati vicini di proprietà.

All'aumento della dissomiglianza nelle grandezze confrontate, inizia a diminuire la somiglianza e a prevalere la differenza. Il rapporto delle grandezze spaziali, nelle quali è espressa la differenza, la dissomiglianza e la contrapposizione tra loro si definiscono *contrastati*.

L'*identità*, la *sfumatura* e il *contrasto* vanno analizzati come mezzo di legame compositivo tra grandezze spaziali, cioè come strumento di costruzione della unità spaziale.

Gli esempi di contrasto nelle altre proprietà della forma spaziale possono essere il confronto tra: [pieno e vuoto], verticale e orizzontale, lontano e vicino, superficie curva e superficie piana, oscuro e luminoso, nero e bianco, ecc.

rapporti e dinamica della forma

L'uguaglianza o la [leggera] sfumatura dei rapporti delle grandezze secondo le 3 coordinate spaziali caratterizza la *staticità* relativa della forma.

Il contrasto nei rapporti crea invece una *dinamica*, “*un movimento visivo*” [rivolto] verso la grandezza predominante. Questo riguarda allo stesso modo, sia le forme massicce che quelle vuote. [per forme vuote, si potrebbero intendere forme volumetriche spaziali, in cui domina il vuoto, poiché la massa è limitata al loro ingombro strutturale, quindi ad esempio reticoli strutturali]

Al cambiamento dei rapporti nelle forme, cambia la loro massività, il loro volume.

Nella forma volumetrica *statica*, a causa della concentrazione della massa, la massività è espressa in modo più forte.

La dinamica della forma compare non solo a causa di rapporti disuguali nelle dimensioni della forma, ma anche a seconda di correlazioni disuguali di altre proprietà.

Nell'influenzarsi reciprocamente, tra stati disuguali di proprietà, in diversi elementi della forma, appare un “*movimento visivo*” in direzione delle proprietà che agiscono più energicamente.

co-subordinazione

La forma architettonico-spaziale, organizzata compositivamente, è da considerarsi come un sistema di elementi subordinati reciprocamente tra di loro, la cui interazione, cioè tra questi elementi principali e subordinati, fa sì che questi si rafforzino vicendevolmente l'uno con l'altro, senza violare l'unità del tutto.

L'*unità* elementare [della composizione] nasce quando tutti gli elementi della composizione sono equivalenti. L'unione [compositiva] esiste anche quando sono presenti [...] quelle correlazioni che subordinano gli elementi della composizione l'uno all'altro.

Nel caso di omogeneità di costruzione della forma spaziale, non sorge la subordinazione tra i suoi elementi; la comparsa della *subordinazione* è possibile attraverso la violazione dell'uniformità della forma, cioè in presenza di diversi stati di proprietà degli elementi della forma stessa.

Il grado di accrescimento dei contrasti tra la parte principale e quelle subordinate ha dei limiti, che sono legati [al mantenere] una condizione di integrità di composizione. Nel caso di crescita illimitata nella disuguaglianza degli stati delle proprietà degli elementi, si può giungere ad un momento in cui avverrà la violazione del contrasto come mezzo compositivo, il che porterà alla violazione della unità della forma. Non bisogna pensare che una co-subordinazione espressa in modo più attivo, darà un grado di unità più alto. Il contrasto e la sfumatura, nella correlazione tra l'elemento principale con il subordinato, sono principi di composizione equivalenti.

rapporti e scala

Con *scala* si intende l'espressività della grandezza della forma architettonica in relazione all'uomo. Il rapporto della grandezza degli elementi della forma

con tutta la forma è uno dei fattori determinanti della resa della *proporzione*.

Alla proporzione è legata la percezione visiva di equilibrio e stabilità delle masse architettoniche [tra loro]. La questione sulla proporzione riguarda non solo l'evidenziazione dell'altezza della forma volumetrico-spaziale, ma anche le suddivisioni e gli *accenti* [della forma] in larghezza e profondità, che creano delle interrelazioni attive delle grandezze spaziali su queste coordinate, e contrasti di grande e piccolo/vicino e lontano.

correlazioni di bilanciamento

Nella disposizione degli elementi della forma in verticale, l'espressione dell'unità e della proporzione [della forma] è legata ai rapporti di peso che ne derivano.

La massa possiede una gravità, che a seconda di condizioni diverse può essere espressa visivamente, in grado maggiore o minore. Nella scomposizione della forma in verticale e nella disposizione di una massa sull'altra, sorge la necessità di un bilanciamento visivo di esse. Il *bilanciamento* e la stabilità di tutta la forma nel complesso, favoriscono l'espressione della sua unità e proporzione. L'unità e la proporzione della forma architettonica possono non esistere al di fuori del bilanciamento e della stabilità.

Nelle opere architettoniche, l'espressione del bilanciamento viene raggiunta con la *interazione* delle

proprietà delle forme volumetrico-spaziali.

proporzioni

Le *proporzioni* sono uno dei mezzi di creazione dell'unità degli elementi della forma architettonico spaziale.¹³

La proporzione è l'uguaglianza tra due rapporti. Ogni costruzione delle proporzioni in tutte le varietà delle costruzioni, è dovuta alla soluzione compositiva nell'insieme. L'applicazione delle proporzioni come metodo di costruzione di grandezze spaziali reciprocamente dipendenti, è nota nell'architettura dei tempi antichi.

Attraverso le proporzioni si precisano e si armonizzano i rapporti spaziali trovati in base a principi compositivi più generali, la *co-subordinazione*, l'*equilibrio*, la *dimensione*, l'*unione*, interamente subordinati allo scopo fondamentale della composizione, ossia all'espressione del contenuto architettonico.

2. ritmo

I caratteri distintivi del ritmo delle forme spaziali sono:

_la costruzione degli *intervalli* degli elementi della forma, che sono uniti da caratteristiche simili (uguaglianza, correlazioni sfumate di contrasto e di sfumatura delle proprietà), e

_la regolarità, espressa chiaramente nella costruzione degli elementi e degli intervalli.

ordini metrico e ritmico

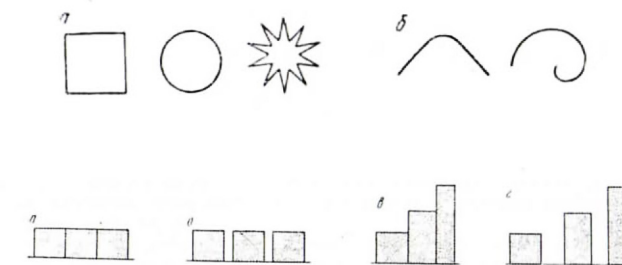
La regola più semplice in base alla quale si costruisce la ripetizione delle forme e degli intervalli è l'uguaglianza delle forme e degli intervalli stessi. Questo ordine di disposizione degli elementi della forma nello spazio si chiama *metrico*.¹⁴ Uno degli esempi di questo ordine può essere la disposizione delle colonne nei templi antichi.

Il cambiamento regolare in serie (aumento o diminuzione) degli elementi della forma o degli intervalli caratterizza l'ordine *ritmico*.

La superficie cilindrica e sferica possono essere viste come subordinate all'ordine metrico. Ogni parte di queste superfici è identica l'un l'altra per tutta l'estensione. Gli elementi della massa infinitamente piccoli che formano la superficie, in questo caso, si trovano in condizioni uguali in relazione l'uno all'altro, cioè la curvatura della superficie è la stessa. Le curve delle sezioni (ellisse, parabola, iperbole) sono ritmiche (eccetto la circonferenza che rappresenta una curva metrica).¹⁵ Curve ritmiche particolari sono le spirali. Le superfici formate dalle curve ritmiche acquistano un carattere ritmico.¹⁶

forma e intervallo

Nella figura sottostante si riportano *figure metriche e ritmiche* e *serie metriche e ritmiche* con intervalli, e senza intervalli.



forme metriche e ritmiche
serie metriche e ritmiche, con e senza intervalli

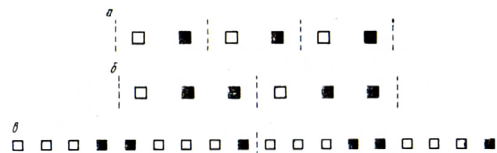
serie metriche degli elementi spaziali e le loro associazioni

La *serie metrica*, nella quale si ripete lo stesso elemento o la stessa forma, si chiama *semplice*. Il carattere di una simile serie dipende dalla correlazione dei suoi elementi e intervalli tra di loro, cioè dipende dal grado di *massività* (densità) o *spazialità* (vuotezza) della serie nel suo insieme.

La *serie metrica* che si forma con la combinazione di due o più serie metriche semplici si chiama *complessa*. Possiamo chiamare il gruppo di elementi che si ripete *periodo* di serie metrica complessa.¹⁷

La lunghezza del periodo della serie metrica complessa aumenta con l'aumento del numero di intervalli diseguali e il numero delle loro ripetizioni.

Il confronto di serie metriche diverse e degli elementi in verticale orizzontale o profondità dimostra che raggiungere l'unità della forma è possibile sulla base della correlazione e della co-subordinazione di un modesto numero di elementi (in questo caso di gruppi di elementi).

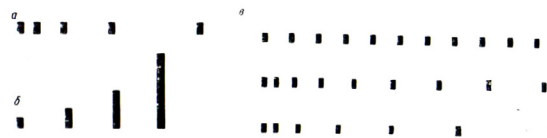


serie metriche con alternanze di accenti di forma

regole metriche nella formazioni di qualità architettonico artistiche

Poiché nella serie metrica tutti gli stati delle proprietà degli elementi sono fissi, allora il prolungamento della serie stessa, può diventare fattore di influsso negativo (sullo spettatore dell'opera) stancando per la monotonia e l'uniformità. L'attivazione della serie metrica è possibile nel confrontare essa con altre serie metriche e nell'osservare il principio della co-subordinazione [...]; la serie metrica emerge come una carcassa (scheletro portante), di forma spaziale, come fondamento, come l'intelaiatura o il canovaccio sul quale si costruiscono delle correlazioni più complesse di proprietà secondarie e di qualità degli elementi della forma.

L'ordine metrico è analogo al conteggio metrico delle battute in musica, grazie alle quali si costruisce la melodia. I rapporti armonici delle serie metriche di elementi delle forme confrontate possono favorire l'espressione di un grado diverso di *impatto emozionale* di monumentalità e grandezza della costruzione architettonica. [...]



costruzioni di serie ritmiche

serie ritmiche di elementi spaziali e loro associazione

combinazioni di proprietà nelle serie ritmiche di elementi della forma

Nella serie ritmica degli elementi della forma architettonico-spaziale bisogna sempre aver a che fare con l'insieme delle loro proprietà e con l'una o l'altra combinazione di queste proprietà. Sulla base dell'analisi delle proprietà e delle leggi matematiche del loro cambiamento, è possibile costruire una quantità infinita di serie ritmiche.

A seconda che cambino le grandezze degli elementi nel rapporto di sfumatura o di contrasto, mantenendo costante la proporzionalità, il carattere della serie sarà più calmo o più energico e dinamico [...]

L'*incidenza* od *opposizione* nel cambiamento di proprietà (della forma) è uno dei mezzi di costruzione dell'equilibrio compositivo della serie ritmica. Questo accade quando l'accrescimento di intensità di due proprietà (delle forme) avviene in direzione opposta tra di loro, ad esempio, al crescere della forma in dimensione corrisponde una diminuzione progressiva di colore e fattura e viceversa.



principio di opposizione: aumento di grandezza e diminuzione del colore

combinazione degli elementi delle forme spaziali

Le *serie ritmiche complesse* si formano grazie a combinazioni di serie semplici:

a. serie ritmiche come combinazione di serie metriche complesse o semplici, quando, la serie metrica serve da elemento della serie ritmica.

I segni del ritmo, nelle combinazioni nelle serie metriche, può essere dato da:

_il cambiamento della grandezza (altezza) degli elementi delle serie metriche;

_il cambiamento della grandezza degli elementi e degli intervalli;

_il cambiamento della grandezza degli elementi, degli intervalli tra essi e il numero di elementi delle serie metriche.



serie ritmiche che cambiano per altezza e per altezza e intervalli

La grandezza degli elementi, degli intervalli e il numero di elementi sono i segni fondamentali che determinano il carattere delle serie ritmiche complesse indicate.

La complicazione delle serie può andare in direzione della complicazione delle serie metriche che le compongono.

La serie ritmica si forma anche con la *sovrapposizione* di una serie metrica su un'altra, con un numero diverso di elementi. In tutti i casi, l'unità della serie è basata sulla co-subordinazione dei suoi elementi.¹⁸

b. le serie ritmiche come combinazione di serie metriche e ritmiche: può avvenire per mescolamento (*sovrapposizione*) di serie. In questo caso il ritmo sorge come sistema di accenti ritmici della serie metrica. v. combinazioni di serie ritmiche.

Mescolando (sovrapponendo) le serie ritmiche tra loro sono possibili due casi fondamentali:

parallelismo e *opposizione* delle serie ritmiche combinate (cambiamento parallelo o incidente delle proprietà della serie ritmica...)

Sulla base del dispiegamento ritmico delle proprietà delle forme architettonico-spaziali, è possibile la costruzione di una quantità illimitata di serie ritmiche complesse di carattere diverso corrispondentemente alle leggi di cambiamento delle proprietà degli elementi e degli intervalli e a seconda della predominanza nella serie delle proprietà o del loro gruppo.

tipi di combinazioni ritmiche

In realtà la combinazione delle serie ritmiche può avvenire in orizzontale e in verticale contemporaneamente. In questo caso è possibile la co-subordinazione in due direzioni, sulle quali si sviluppa la serie ritmica, ossia la predominanza di una qualsiasi direzione e la subordinazione dell'altra a essa.

Ci sono tipi di ritmo che si costruiscono su una e due coordinate. Nelle forme volumetriche e spaziali le serie ritmiche si costruiscono nelle 3 coordinate dello spazio. Questi tipi di ritmo si incontrano nelle composizioni volumetrica e di profondità spaziale.

regole ritmiche nella creazione delle qualità architettonico-artistiche

Il ritmo, come legge di connessione di forme disposte nello spazio e dei loro elementi, dà la possibilità di raggiungere l'unità dei complessi delle forme. Se una serie di elementi o di forme che cambiano ritmicamente, continua per molto, può stancare in modo analogo alla serie metrica, per la sua uniformità e monotonia. Nel risolvere le questioni architettoniche per ottenere *unità compositiva* e *tensione ritmica* [...] è possibile violare le regolarità ritmiche elementari con la creazione di un ritmo più complesso, favorendo l'espressività dell'immagine architettonica.

III ASPETTI DELLA COMPOSIZIONE

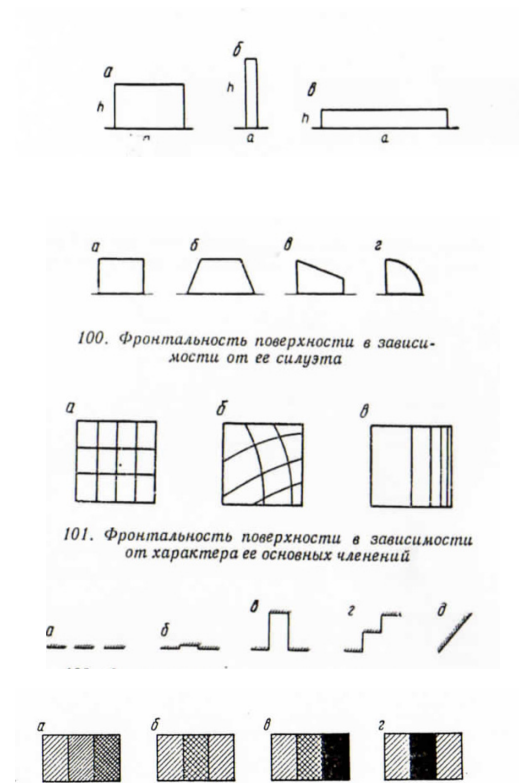
Sulla base della disposizione spaziale delle forme, si distinguono tre tipi di composizione: *frontale*, *volumetrica e di profondità spaziale*¹⁹ a seconda di tre modalità base in cui l'osservatore le percepisce:

- 1_osservatore in posizione statica;
- 2_osservatore in movimento attorno alla forma;
- 3_movimento in profondità.

Ognuno di questi modi di composizione possiede allo stesso tempo tratti o segni compositivi comuni, ma anche particolarità che le sono proprie, sia nella sua costruzione, che nella sua percezione.

1_composizione frontale

Segno distintivo della composizione frontale è la costruzione degli elementi di una forma architettonico-spaziale nella loro relazione compositiva secondo due coordinate frontali: verticale e orizzontale. La costruzione degli elementi secondo la coordinata di profondità è secondaria nella composizione frontale. I principi di composizione frontale possono essere individuati durante l'analisi del suo aspetto più semplice. Tale tipo di composizione frontale si presenta come una superficie rettangolare piana, disposta di fronte al punto di vista principale. Gli elementi di tale composizione, nella loro disposizione reciproca, non si sviluppano secondo la coordinata di profondità [...]



100. Фронтальность поверхности в зависимости от ее силуэта

101. Фронтальность поверхности в зависимости от характера ее основных членений

frontalità di una superficie in relazione alla sua estensione in orizzontale e verticale; in relazione al suo profilo; in relazione al carattere delle divisioni fondamentali; rispetto alla disposizione degli elementi della forma in profondità; in base alla dipendenza dei rapporti delle proprietà

situazioni di frontalità della forma

Delineiamo una serie di condizioni da cui dipende l'espressività della forma frontale [...]

1 *frontalità rispetto alla correlazione di altezza e larghezza della superficie*

Assai tipica è la relazione nuance (relazione tonale) fra a e h, larghezza e altezza

2 *frontalità in relazione alla forma del profilo*

Un profilo può essere piano rispetto all'osservatore, oppure inclinato, oppure curvato.

3 *frontalità rispetto al carattere delle divisioni fondamentali*

La superficie frontale può essere caratterizzata da divisioni orizzontali e verticali. Le divisioni in diagonale possono deformare visivamente la superficie piana in una curva. La deformazione può essere creata anche attraverso divisioni verticali o orizzontali ritmiche, sempre che siano in un numero sufficientemente grande e non vi siano altri segni che ripristinino la frontalità.

4 *frontalità rispetto alla disposizione degli elementi in profondità*

_I suoi elementi si dispongono o in una posizione piana oppure formano un rilievo insignificante.

_La frontalità viene meno a causa di una disposizione spaziale degli elementi, che crea nell'insieme un movimento in profondità analogo alla loro disposizione sulla superficie piana.

5 *frontalità in relazione alle proprietà degli elementi*

della forma

Il *bilanciamento delle proprietà* (colore, fattura, chiaro-scuro, rilievo) degli elementi della superficie frontale piana è condizione della conservazione della sua frontalità. [...] Un brusco inasprimento dell'intensità di uno degli elementi della superficie, senza bilanciamento degli altri elementi, può portare alla rottura della frontalità.

Il ripristino della frontalità in presenza di una sua deformazione, sotto l'influenza di una proprietà o di un gruppo di proprietà degli elementi spaziali, può essere ottenuto grazie a un bilanciamento di altre proprietà o da un altro gruppo di proprietà.

metodi di costruzione della frontalità della forma

L'espressività della composizione dell'oggetto architettonico è condizionata da una determinata disposizione e da una corrispondenza degli elementi secondo il loro contenuto. Le divisioni della forma architettonico-spaziale possono evidenziare gli elementi principali dell'edificio architettonico in relazione a quelli subordinati, esprimendo allo stesso tempo la sua struttura funzionale e costruttiva.

La *sovrapposizione* delle divisioni della superficie in verticale e orizzontale dà maggiori possibilità di arricchimento della composizione.

Le divisioni frontali in verticale e orizzontale danno la possibilità di costruire una parte di superficie fondamentale che domini nella composizione, in cui la

forma, che divide la superficie originale, può diventare la parte principale. La grandezza, l'aspetto e la sua posizione, in relazione ai confini della forma originale, definiscono il carattere della composizione della superficie in relazione a staticità, dinamicità, orientamento, ecc.

suddivisioni subordinate della superficie

Si tratta di più gradi di subordinazione di suddivisioni della superficie frontale. La subordinazione dipende dagli accenti ritmici di queste.

Se la superficie frontale si divide in un gran numero di parti, secondo una qualsiasi delle coordinate frontali, per diminuire il numero della divisione in modo che sia percepibile a livello visivo, è necessario stabilire la *subordinazione* delle suddivisioni, attraverso un loro raggruppamento. [...] Vengono scelte le principali suddivisioni, che stabiliscono le corrispondenze fondamentali degli elementi della superficie, all'interno dei quali si costruiscono le divisioni subordinate: queste ultime, a loro volta, possono avere altre suddivisioni subordinate. In tal modo, una grande quantità di suddivisioni nella forma complessa porta a un piccolo numero di divisioni fondamentali attraverso due, tre o più gradi di subordinazione. Con *il metodo della subordinazione* [...] si sottolinea la parte principale della superficie, la costruzione della sua base, della sua terminazione e dell'espressione dell'unità della composizione. L'individuazione delle suddivisioni

ni fondamentali della superficie si ottiene attraverso un rafforzamento delle loro proprietà (*accenti*). Si può ottenere un grande numero di livelli di subordinazione nelle suddivisioni.

La suddivisione della superficie può essere subordinata a leggi metriche o ritmiche, o a entrambe contemporaneamente, oppure basarsi sul confronto fra le due.

[...] Le linee spesse indicano convenzionalmente le divisioni principali: questo crea, rispetto alla direzione di quelle divisioni, il carattere fondamentale della costruzione della composizione, cioè lo sviluppo dominante della composizione in verticale o orizzontale.²⁰

espressione delle divisioni della superficie

[...] L'insieme delle tipologie di suddivisione della superficie, dei gradi della loro subordinazione in relazione allo sviluppo delle combinazioni delle proprietà, secondo le loro condizioni, sulla base dei mezzi di composizione (*sfumatura, contrasto, regolarità dei rapporti, proporzioni, metro e ritmo*) permette di assimilare la costruzione di una composizione frontale espressiva.

aspetti della composizione frontale

Caratteristiche delle tipologie di composizione frontale sono:

_il numero di forme basilari separate, da cui si co-

struisce la composizione frontale, e la loro reciproca disposizione in due coordinate frontali.[...] L'aumento del numero delle forme di cui è formata la composizione frontale fornisce una quantità ancora maggiore di varianti possibili della loro reciproca disposizione, ma per tutte queste varianti sarà necessario partire dagli schemi tipologici di combinazione di due forme. _il grado di profondità, ovvero il grado di sviluppo dello spazio profondo nella composizione frontale. La presenza di una forte suddivisione in profondità (le sporgenze delle parti laterali rispetto a quella centrale, fornisce un tipo di composizione frontale che include lo spazio profondo).

Il *grado di profondità* della disposizione di alcune parti della composizione frontale rispetto alle altre, è definito dalla correlazione di profondità ed estensione della composizione su due coordinate frontali. Con una coordinata di profondità fortemente sviluppata, la composizione frontale si trasforma in una composizione profondo-spaziale/di profondità spaziale.²¹

In tutti i tipi di composizione frontale, ha un'importanza fondamentale, nel raggiungimento dell'unità e dell'integrità della composizione, la soluzione della parte principale in subordinazione alle altre parti. La parte principale domina nella composizione (è il *centro compositivo*). La parte principale della composizione frontale è risolta sulla base del rapporto ritmico con le altre parti o della contrapposizione contrastante alle altre sue parti.

Segno necessario per l'individuazione della parte principale è l'aumento dell'intensità di una proprietà o di un gruppo di proprietà degli elementi spaziali e la loro saturazione massima proprio nella parte principale. Altro segno di individuazione della parte principale è la sua posizione nello spazio rispetto alle parti subordinate. [...]

simmetria e asimmetria

Se la parte principale della composizione è disposta in modo che le parti subordinate, che si trovano su entrambi i suoi lati, si ripetano a vicenda, allora la composizione assume il carattere di *simmetria*. L'asse di simmetria (verticale) risulta così l'asse di equilibrio. Con uno sviluppo non uniforme delle parti subordinate rispetto a quella principale (nella composizione frontale), la composizione assume totalmente un carattere asimmetrico. Pertanto l'importantissima condizione di raggiungimento dell'unità della composizione comporta l'equilibrio visivo di tutte le parti della composizione. [...] Nella *composizione asimmetrica* l'asse d'equilibrio non occuperà una posizione geometrica, la sua posizione è definita "visivamente" caso per caso, a seconda delle condizioni di equilibrio di tutte le parti della composizione.

centri subordinati

Nei complessi architettonici più complicati, in cui la composizione frontale ha una grande estensione, può

esserci più di un centro compositivo, ognuno subordinato all'altro. Ognuno di questi centri domina nel proprio campo di composizione frontale; allo stesso tempo è possibile la subordinazione di tutti i centri che si trovano in interazione reciproca ad un centro principale.

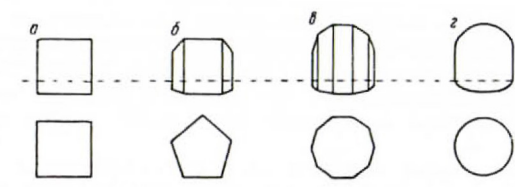
composizione frontale e ambiente spaziale

La composizione frontale non esiste isolata, ma interagisce sempre con un determinato ambiente architettonico-spaziale, i cui elementi contribuiscono all'espressività della composizione frontale stessa; a sua volta la composizione frontale fa da centro compositivo, unificante.

Gli elementi dell'ambiente spaziale possono essere forme volumetriche separate oppure loro gruppi e spazi contigui (piazza, via, viale, ecc.). La composizione frontale, inoltre, si presenta sempre come parte del volume architettonico, gruppi di volumi oppure di spazio architettonico, in cui le altre parti della composizione hanno una forte carica di subordinazione.

2. composizione volumetrica

La composizione tridimensionale è caratterizzata da una distribuzione della massa sulle tre coordinate dello spazio e dà vita a una forma volumetrica tridimensionale [...]. Inoltre la composizione tridimensionale si caratterizza per una superficie chiusa, che comporta "il movimento attorno a sé". La composizione tridimensionale è realizzata essenzialmente tenendo in considerazione il modo in cui viene percepita da tutti i lati (in singoli casi la composizione tridimensionale può essere realizzata in base alla sua percezione da due o tre lati).



tridimensionalità in base al tipo di superfici

situazioni di volumetricità della forma

Si delinea una serie di situazioni da cui dipende un grado relativamente alto o basso di chiarezza di percezione della forma tridimensionale in quanto tale:

1_ *tridimensionalità rispetto alla correlazione delle dimensioni della forma su tre coordinate.* Può sussistere:

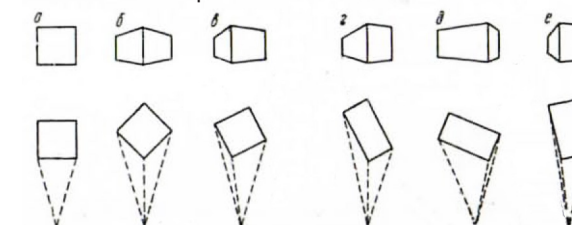
_una relativa uguaglianza delle sue dimensioni sulle tre coordinate (cubo, cilindro con un'altezza simile al diametro, parallelepipedo con dimensioni relativamente vicine l'una all'altra ed altre forme simili)

_l'altezza che domina significativamente sulle altre due dimensioni relativamente simili (colonne separate, pali, torri e costruzioni simili)

_l'altezza sottoposta significativamente alle altre due dimensioni in presenza di una loro relativa uguaglianza

2_ *tridimensionalità rispetto al tipo di superficie che realizza la forma volumetrica*

In relazione al diverso carattere della superficie che costituisce la forma volumetrica, cambia il grado di chiarezza della percezione della tridimensionalità.

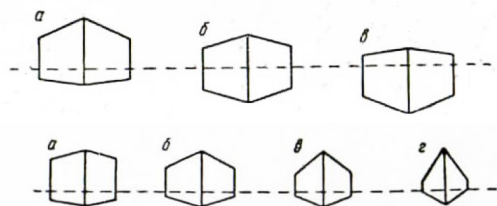


tridimensionalità in base all'osservatore

3_tridimensionalità in relazione alla disposizione della forma rispetto all'osservatore

a_Rotazione della forma rispetto al punto di vista principale. Se la forma, limitata da superfici piane reciprocamente perpendicolari (facce), è disposta, rispetto all'osservatore, in modo da tale da avere uno dei suoi lati frontali, con possibilità dell'osservatore di vedere solo uno dei suoi lati, la tridimensionalità della forma non è percepibile.

Nel ruotare la forma verso l'osservatore sono visibili contemporaneamente due suoi lati e la tridimensionalità della forma diventa più chiara.



tridimensionalità della forma rispetto all'orizzonte visivo
forme spaziali in rapporto alla distanza dell'osservatore

b_Altezza dell'orizzonte e allontanamento della forma dall'osservatore.

_Se la distanza tra osservatore e forma è costante e cambia l'altezza del punto di vista (altezza dell'orizzonte), cambierà anche l'espressività della tridimensionalità.

_Se l'altezza della linea dell'orizzonte è costante e cambia la distanza dall'osservatore alla forma, a seconda dell'avvicinamento dello spettatore, si intensifica la diminuzione prospettica delle facce della forma e la tridimensionalità risulta molto chiara. Se l'osservatore è vicino alla forma, è condizionato dalla normale angolazione della vista (di circa 30° rispetto alle dimensioni più grandi della forma), per cui tutta la forma ricade nel campo visivo. Se l'osservatore è molto vicino alla forma, non potrà percepirla interamente; pertanto, si creano angolazioni talmente forti, che il volume si deforma.

Le varianti di posizione della forma rispetto all'osservatore, analizzate ai punti a e b, mostrano lo sviluppo di una delle sue proprietà fondamentali, cioè la *disposizione delle forme nello spazio*, che favorisce l'espressività della forma volumetrica.

4_tridimensionalità rispetto alla direzione dei raggi di illuminazione

Se due lati della forma tridimensionale sono illuminati in uguale misura, l'angolo che questi lati formano si distingue debolmente e la forma assume il carattere di superficie piana. L'illuminazione di un lato e l'oscuramento dell'altro evidenziano chiaramente l'angolo che formano; pertanto anche la tridimensionalità della forma risulta meglio espressa.

Se il contrasto fra lati illuminati e lati in ombra è estremamente forte, il legame fra di essi si rompe e anche l'interezza della tridimensionalità della forma. La forma, delimitata da una superficie curvilinea, indipendentemente dalla direzione dei raggi di illuminazione, è evidenziata dal chiaroscuro e dai riflessi.



forme volumetriche in relazione alla luce

5_tridimensionalità della forma rispetto al carattere delle sue divisioni

La chiarezza della percezione della tridimensionalità della forma dipende anche dal carattere delle divisioni della sua superficie e massa.

divisioni della superficie

L'espressività della tridimensionalità delle forme, create sia da superfici curvilinee, sia da superfici piane, che si uniscono sotto l'angolo, dipende dalla presenza di una sezione orizzontale e verticale della forma.

Anche la riduzione degli intervalli fra le divisioni verticali e la rotazione dello spostamento degli elementi verticali di rilievo favorisce l'espressività del volume.

divisioni della massa

La tridimensionalità della forma viene individuata attraverso la divisione della massa, ma anche dalla combinazione dei suoi elementi volumetrici di contrasto.

6_tridimensionalità in relazione alle forme che circondano il volume principale.

metodi di costruzione di volumetricità della forma

Come per la composizione frontale, nella composizione tridimensionale, in corrispondenza al contenuto funzionale e artistico-ideologico dell'oggetto architettonico, si creano delle suddivisioni della superficie e della massa della forma tridimensionale, che possono favorirne la massima espressività. Grazie alla suddivisione della forma tridimensionale in base alle proporzioni, i rapporti e il ritmo, si ottengono l'unità, il valore, l'intensità e la dinamicità della composizione volumetrica.

aspetti della composizione volumetrica

1_numero di elementi tridimensionali fondamentali (forme) che costituiscono la composizione tridimensionale

La composizione tridimensionale si costruisce sulla base di una forma, oppure come *combinazione* di due o più forme volumetriche nettamente distinguibili, unite l'una all'altra. [...]

2_tipologie di combinazione degli elementi tridimensionali

Per analogia con gli elementi della composizione frontale, gli elementi della composizione tridimensionale hanno le stesse tipologie fondamentali di combinazione: *adiacenza/contiguità delle forme, reciproca intersezione, combinazione delle forme in verticale (una sopra all'altra), disposizione della forme a distanza tra loro.*

3_prevalenza delle diverse proprietà della forma spaziale

_in relazione alla corrispondenza fra le dimensioni principali delle forme, secondo le tre coordinate di spazio, nel caso in cui l'altezza totale sia dominante, la composizione verticale è tipica sia della composizione tridimensionale semplice e complessa; se il valore dell'altezza è subordinato alle altre due dimensioni, o se i rapporti fra tutte e tre le dimensioni sono relativamente uguali, ciò può condizionare il carattere tridimensionale e monumentale della composizione, che diventa relativamente statico.

_in relazione alla comparazione di forme tridimensionali con superfici rettilinee e curvilinee, le forme volumetriche combinabili interagiscono sulla base della loro comparazione di *contrasto* (ad esempio, un cilindro combinato con un parallelepipedo) o della ripetizione ritmica.

_in relazione alla corrispondenza degli elementi tridimensionali dello spazio, della massa e delle forme, si ottiene un determinato *grado di peso* e di spazialità dell'intera composizione tridimensionale.

_in relazione alla prevalenza di una data legge di costruzione degli elementi del volume o di un gruppo di volumi, che costituiscono la composizione tridimensionale, quest'ultima assume il carattere di *composizione metrica o ritmica*, oppure di composizione in cui predomina il confronto contrastante degli elementi volumetrici o di gruppi di essi secondo determinate proprietà.

Tutte le caratteristiche sopra riportate, che condizio-

nano un determinato tipo di composizione tridimensionale, si combinano in modo diverso e a seconda della predominanza di una o l'altra di esse, si definisce il carattere corrispondente della composizione volumetrica.

centro compositivo

L'integrità e l'unità della composizione tridimensionale (analogamente alla composizione frontale) si ottengono risolvendo il *centro compositivo*, che corrisponde alla parte principale dell'oggetto architettonico e subordina a sé tutti gli altri suoi elementi.

Il centro compositivo può essere: una delle superfici nella forma tridimensionale semplice, una parte tridimensionale della composizione, una forma tridimensionale in un complesso di forme tridimensionali subordinate.

La posizione del centro compositivo rispetto alle altre parti della composizione tridimensionale definisce il carattere generale della composizione. La posizione del centro compositivo può comportare composizioni con assi di *simmetria* verticali o orizzontali.

Analogamente alla composizione frontale *asimmetrica*, l'integrità della composizione tridimensionale asimmetrica è definita dal *bilanciamento* di tutti gli elementi e di tutte le proprietà della forma (asse di bilanciamento).

Nella composizione tridimensionale è possibile com-

binare simmetria e asimmetria.

Negli insiemi volumetrici complessi possono esserci due o più centri compositivi, ognuno dei quali è costruito simmetricamente o asimmetricamente a seconda della serie di condizioni che definiscono l'intera composizione.

composizione volumetrica e natura

Sia le singole forme tridimensionali, sia i complessi tridimensionali non possono essere costruiti in modo isolato rispetto all'ambiente tridimensionale-spaziale che li circonda. L'ambiente circostante, che si trova in opposizione contrastante o in dipendenza ritmica, rispetto al complesso tridimensionale, favorisce l'espressività della composizione tridimensionale.

L'intero complesso tridimensionale, in questo caso, costituirà il centro compositivo dell'ambiente spaziale circostante.

3. composizione in profondità spaziale

La *composizione in profondità spaziale* è caratterizzata dalla correlazione di forme architettonico-spaziali: superfici, volumi, le loro composizioni degli spazi tra di essi disposti sulle tre coordinate, che fanno affidamento sulla percezione al movimento dell'uomo in profondità.

La composizione viene definita non da una qualche forma volumetrica o da un gruppo di forme volumetriche, ma dallo spazio, formato da una distribuzione delle masse (delle forme).

Nella Piazza di S. Pietro a Roma, lo spazio aperto davanti alla chiesa favorisce il movimento verso di esso e prepara alla percezione della parte terminale di tutto il complesso della profondità spaziale.

[...] Nello sviluppo della composizione della profondità spaziale, immancabilmente, sorgono i seguenti obiettivi, determinati dalla necessità di una percezione precisa chiara dello spazio:

_evidenziazione della disposizione reciproca, sia delle forme separate, sia dei gruppi di forme in uno spazio organizzato dato;

_evidenziazione della distanza tra le forme degli spazi subordinati (*intervalli*), formati dalla suddivisione dello spazio principale;

_determinazione del legame regolare (armonico) degli elementi delle forme e delle distanze tra loro sulla base dei rapporti delle proporzioni, del ritmo e del contrasto;

_ creazione dell'unità della grandezza della composizione ecc.

_ chiaro orientamento di tutti gli elementi della composizione di profondità spaziale, sulle vie principali di movimento e sui principali punti di vista.

situazioni della profondità spaziale

1_ il carattere profondo dello spazio a seconda della estensione delle forme, sulle coordinate principali (larghezza e profondità)

2_ il carattere profondo dello spazio a seconda della grandezza delle forme

3_ il carattere profondo dello spazio a seconda della sua limitazione sulle 3 coordinate

4_ il carattere profondo dello spazio a seconda della posizione della forma

A seconda della posizione della forma principale nei limiti dello spazio dato, cambia la percezione della profondità dai punti di vista principali.

5_ il carattere profondo dello spazio a seconda della sua suddivisione su due coordinate

Se, alla suddivisione dello spazio in profondità, le forme dei piani anteriori (quelli vicini allo spettatore) oscurano parzialmente le forme nei piani posteriori, emerge la cosiddetta *sovrapposizione della forma sulla forma*. Ciò favorisce la chiarezza di percezione della disposizione reciproca delle forme, sulla coordinata della profondità (asse z), e favorisce l'emergere del

carattere profondo dello spazio.

6_ il carattere profondo dello spazio a seconda delle condizioni della prospettiva

Più le forme sono lontane dallo spettatore, più iniziano a sparire i dettagli, la tridimensionalità del rilievo delle forme gradualmente passa alla piattezza e al carattere della silhouette, la nitidezza delle correlazioni cromatiche diminuisce e si spegne anche la saturazione del colore (il colore si vela)²²

La disposizione nel piano di superfici convergenti, crea l'impressione di una prospettiva più profonda (l'allungamento dello spazio)...

Con la disposizione divergente delle superfici, lo spazio viene percepito come se fosse più ridotto in profondità, ossia lo sfondo sembra più vicino. [...]

metodi di costruzione della profondità spaziale

Uno dei metodi di costruzione della profondità spaziale è il metodo di *co-subordinazione* di singole parti dello spazio.

Con l'aumento del numero delle suddivisioni nello spazio, compare la necessità della loro co-subordinazione. [...]

In caso di uguaglianza delle suddivisioni, manca la co-subordinazione tra le parti scomposte dello spazio. Nel caso di disuguaglianza nella scomposizione, può apparire la co-subordinazione, ad esempio, tra gli spazi centrali e quelli ai lati.

L'APPLICAZIONE*

Compiti, esempi e soluzioni: relazioni e proporzioni, ritmi, tipi di composizione (1923-1932)

Il materiale di questa sezione rispecchia il lavoro applicativo degli studenti della disciplina "spazio" del primo anno del laboratorio superiore artistico – tecnico (Vchutemas), degli Istituti superiori artistico – tecnici (Vchutein) e dei primi anni della Facoltà di Architettura dell'Università di Mosca (1923-1933). Gli esercizi sono basati sulle applicazioni pratiche presentate nel libro e divulgano il metodo di lavoro. Gli studenti lavorano con argilla, carta e altri materiali [...]

1 M. Meriggi, mail di dicembre 2016. A tal proposito si può consultare M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 32-47.

2 C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press 1983, p.128.

3 Viktor S. Balikhin (1893-1953), architetto, laureatosi con Ladovskij nel 1924, insegnò nella sezione di base *Spazio e Composizione Architettonica* nella Facoltà di Architettura.

4 *Elementy arhitekturno-prostranstvennoj kompozicii*, Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, Moskva 1968. (Le edizioni precedenti risalgono al 1929 e al 1934).

5 M. Meriggi, mail di dicembre 2016.

6 C. Lodder, *Op. cit.*, p. 128.

7 Ivi, p. 129.

8 M. Meriggi, in A. Gallo (a cura di), *Op. cit.*, p. 45.

9 Ivi, p. 35.

10 L. Semerani, in A. Gallo (a cura di), *Op. cit.*, p. 20.

11 P. Bianchini, *Icône e geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008, pp. 13-15.

12 In fisica la *massa* è determinata dalla quantità di sostanza, di quella di cui consiste il corpo. Nel piano della composizione questa stessa massa è analizzata sulla base della percezione di associazione.

13 Spesso con "*proporzione*" si intende la commensurabilità e l'armonicità degli elementi della costruzione, questo termine viene usato nel significato più comune. Qui le proporzioni si considerano nel senso adottato dalla matematica.

14 A tal proposito, pensare a dattilo, giambo e trocheo, che sono "ordini metrici" in poesia.

15 Nota del professor A. Farsetti: il *ritmo*, diverso dal metro stabile, non è formalizzabile in poesia.

16 Il quadrato, il cubo, e tutti i poligoni e i poliedri regolari sono forme metriche espresse con chiarezza. Il cono e la piramide sono metriche in orizzontale e ritmiche in verticale (per il cambiamento della larghezza della faccia nella piramide e la variazione della curvatura nel cono).

Nota del professor A. Farsetti: a questo proposito si pensi agli studi sulle caratteristiche formali della poesia (la cosiddetta "versologia" o "scienza del verso") nella Russia di inizio Novecento, in particolare *Lirika i èksperiment* (Lirica ed esperimento) nella raccolta di saggi *Simvolizm* (*Simbolismo*) di Andrej Belyj. Le sue analisi matematico-geometriche delle variazioni ritmiche nelle poesie sono così strutturate: per ogni poesia si realizza un piano cartesiano (le ascisse corrispondono al numero di piedi di ogni singolo verso, le ordinate corrispondono al numero di versi del componimento in esame), e viene segnata con un punto ogni sillaba in cui l'accento metrico non è rispettato; unendo insieme questi punti, si possono ottenere delle vere e proprie costellazioni (figure come quadrati, triangoli, trapezi). La tesi di Belyj è che la qualità di una poesia dipende dalla sua variazione ritmica, o detta altrimenti, dalla varietà di figure geometriche che si possono ottenere dall'analisi.

17 Verificare il significato di *periodo* in relazione alla frase nella lingua italiana e alla musica.

18 Nella scenografia di *Le Cocu Magnifique* si può parlare di sovrapposizioni di serie metriche e ritmiche? L'ipotesi è verificata nelle prossime pagine. Analoga questione si potrebbe porre per il *Palazzo del Lavoro* dei Vesnin.

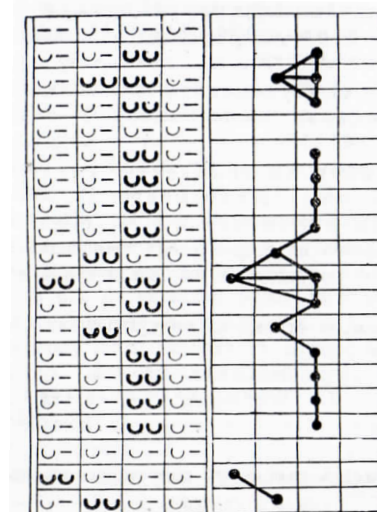
19 Questo termine indica la "*profondità di campo*" o, come

aggettivo, indica un "complesso architettonico".

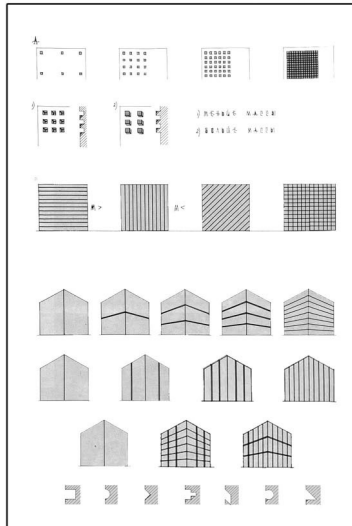
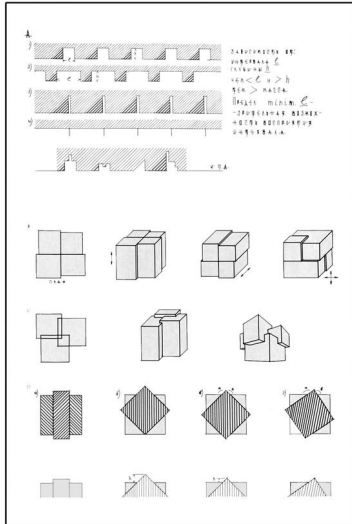
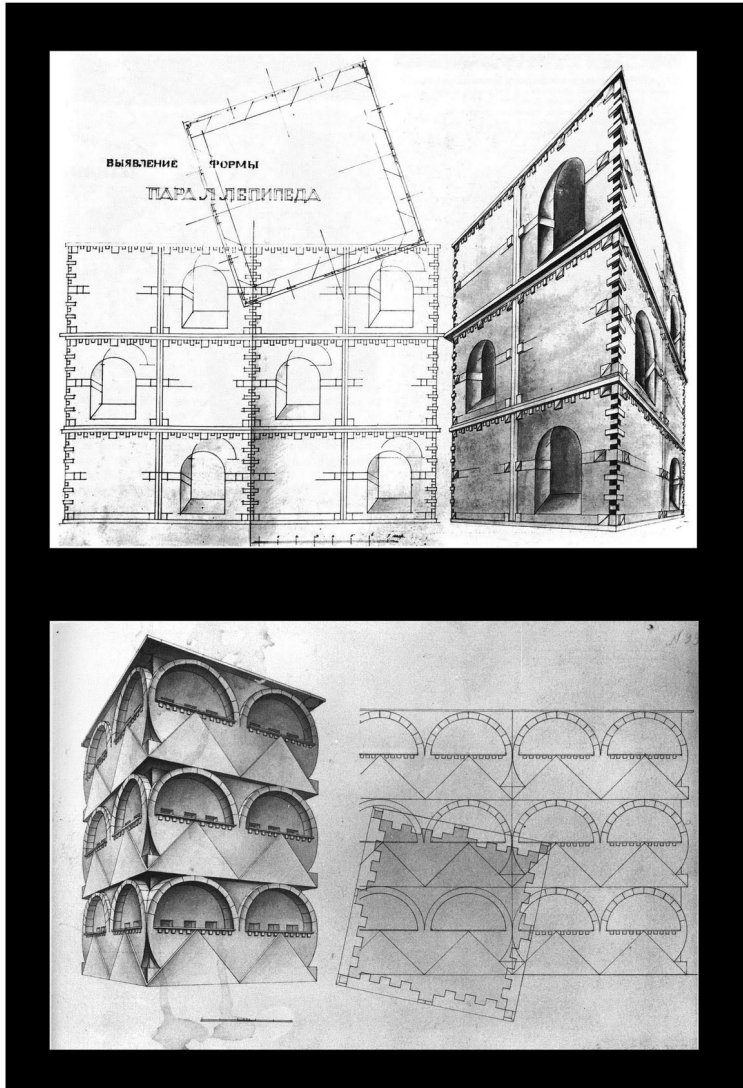
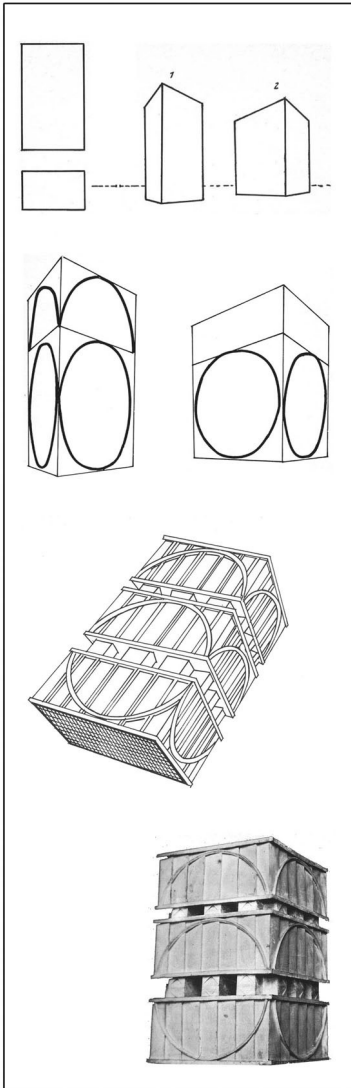
20 Questa parte sulla subordinazione degli elementi è particolarmente interessante per la scenografia di Popova.

21 Importante concetto di "profondità spaziale" in Popova e Malevič.

22 Confrontare Leonardo da Vinci.



analisi degli accenti nella poesia in Andrej Belyj, *Simvolizm: Der Symbolismus*, W. Fink, München 1969 (ristampa anastatica dell'originale del 1910)



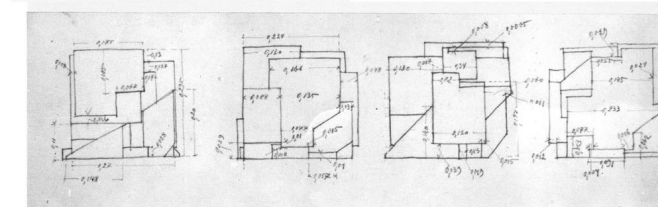
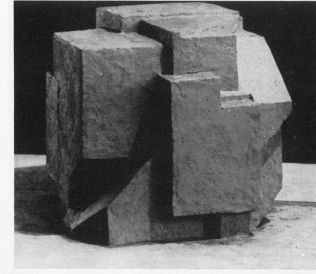
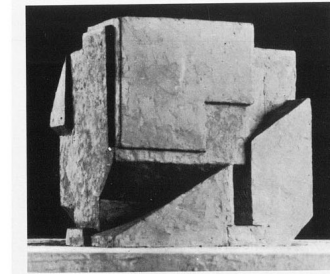
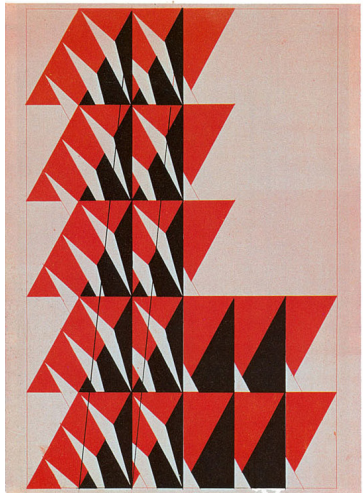
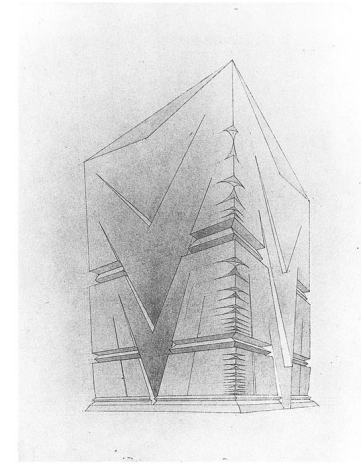
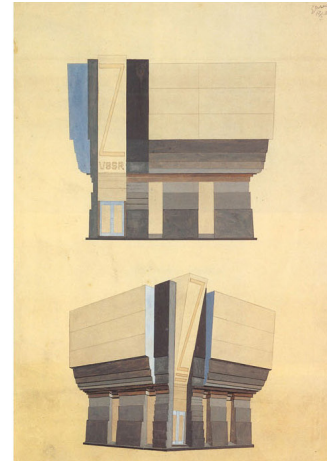
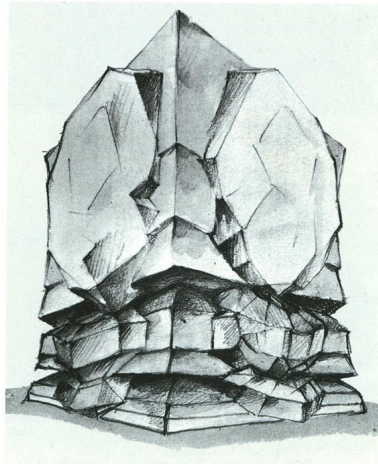
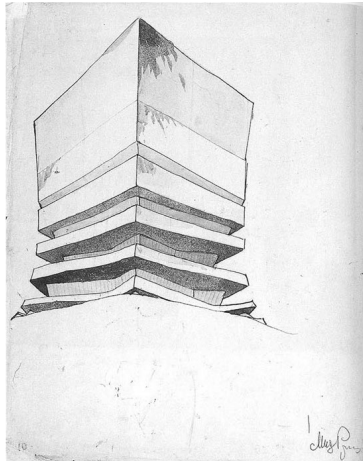
*kontcentr spaziale,
I proprietà principali delle forme
spaziali:
aspetto geometrico,
grandezza,
disposizione nello spazio,
massa,
fattura,
colore,
luce e ombra*

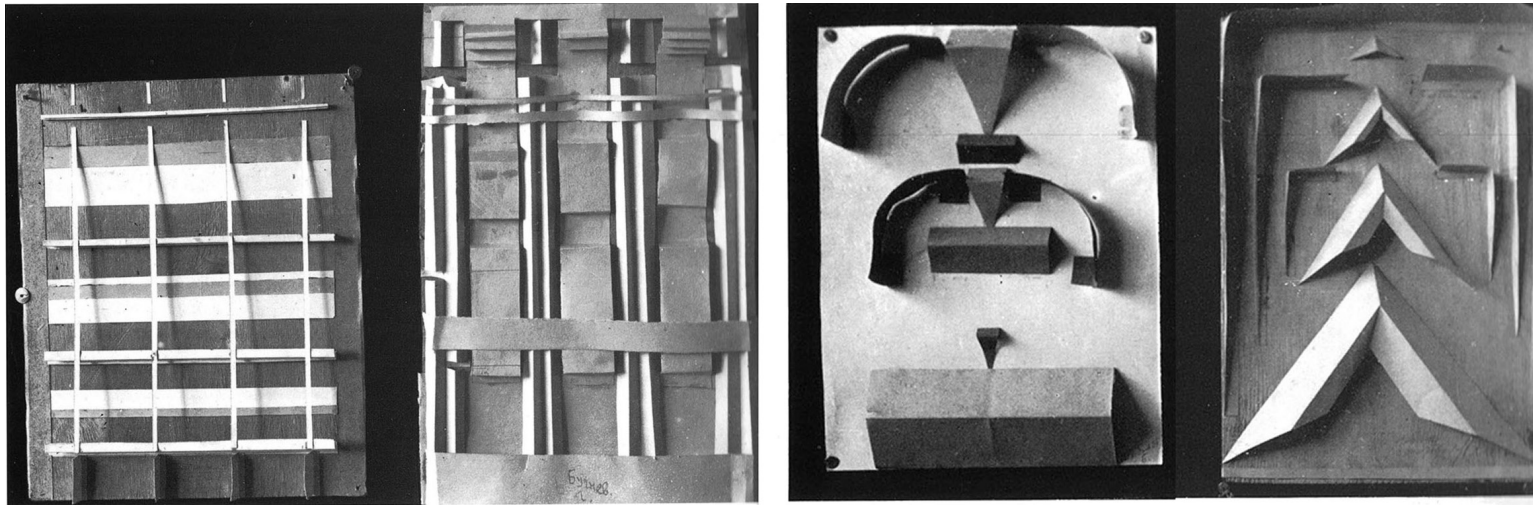
disegni esplicativi dell'esercizio di messa in evidenza delle proprietà geometriche di un parallelepipedo, grandezza e disposizione nello spazio, soluzioni degli allievi V. Petrov, M. Turkus, N. Travin

a destra: M. Turkus, *Tavole metodologiche sull'Analisi grafica della massa come proprietà di una forma volumetrica*, 1926-1927; in alto: rilievo e controrilievo; unione di volumi distinti; compenetrazione di volumi; aggiunta di un volume complementare ad un volume iniziale; in basso: *fattura* della superficie; segmentazione della superficie di un volume (archivi M. Turkus e Balikhin)

*kontcentr spaziale,
I proprietà principali delle forme
spaziali:
aspetto geometrico,
grandezza,
disposizione nello spazio,
massa,
fattura,
colore,
luce e ombra*

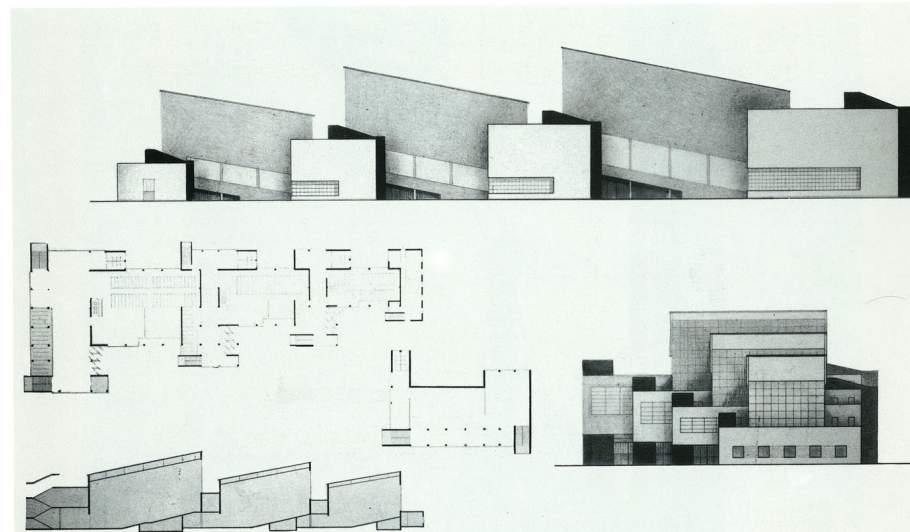
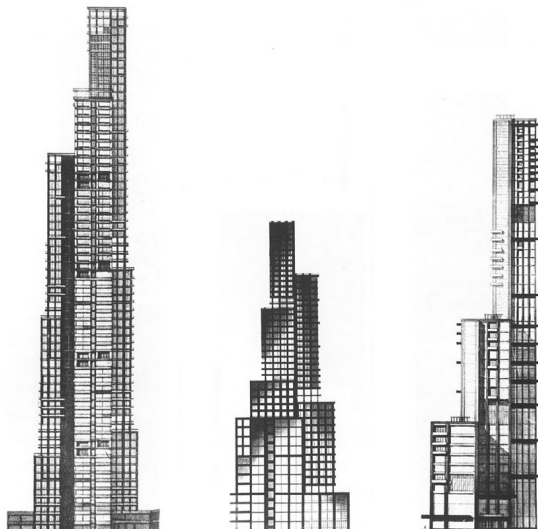
messa in evidenza del rappor-
to *massa e peso, fattura, luce e
ombra* in un volume, esercizi di
M. Koržev e M. Turkus;
in basso: V. Krinskij, ricerche
metodologiche sul *colore* e
sull'*espressività della forma*,
inizio anni Venti
(archivio Balikhin)





*kontcentr spaziale,
Il principali regole di costruzione*
1. rapporti e proporzioni
 aspetti della proporzione
 rapporti e dinamica della forma
 co-subordinazione
 rapporti e scala
 correlazioni di bilanciamento
 proporzioni

2. ritmo
 ordini metrici e ritmici
 forma e intervallo
 serie metriche di elementi spaziali
 e loro associazione
 regole metriche nella formazioni
 di qualità architettonico-artistiche
 serie ritmiche di elementi spaziali
 e loro associazione
 regole ritmiche nella formazioni di
 qualità architettonico-artistiche



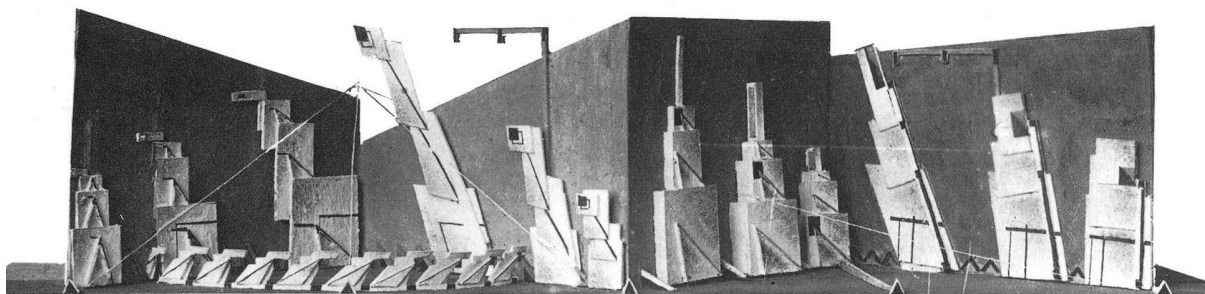
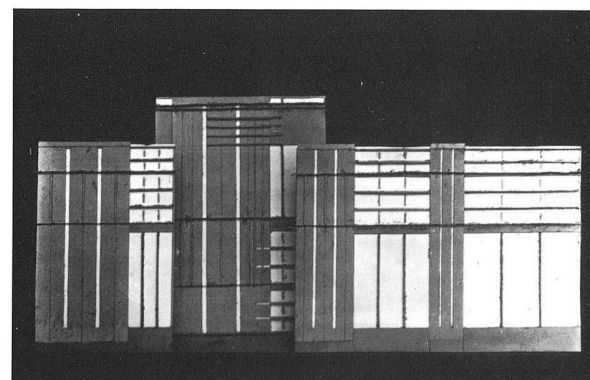
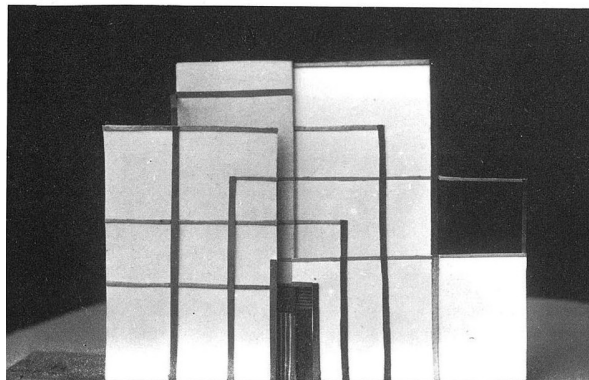
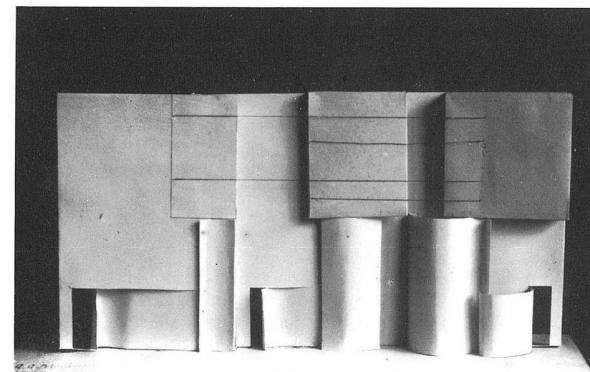
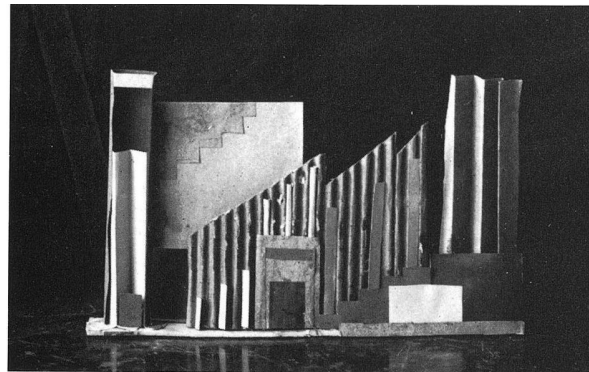
laboratorio di progettazione di N. Ladovskij;
 in alto: combinazione di una *serie metrica* sull'asse verticale con una *serie ritmica* sull'asse orizzontale; unione di *serie ritmiche* sull'asse verticale.
 in basso: esercizio sulla messa in evidenza della dinamica, del *ritmo*, dei *rapporti proporzionali* su un asse verticale (tema dell'edificio del Soviet Supremo dell'Economia nazionale a Mosca, soluzioni di I. Volodko, V. Lavrov, I. Iozefoč, 1924-25); *serie ritmica* su un asse orizzontale; progetto di laurea di I. Volodko per il Palazzo dei Congressi, 1928.
 (archivio Balikhin)

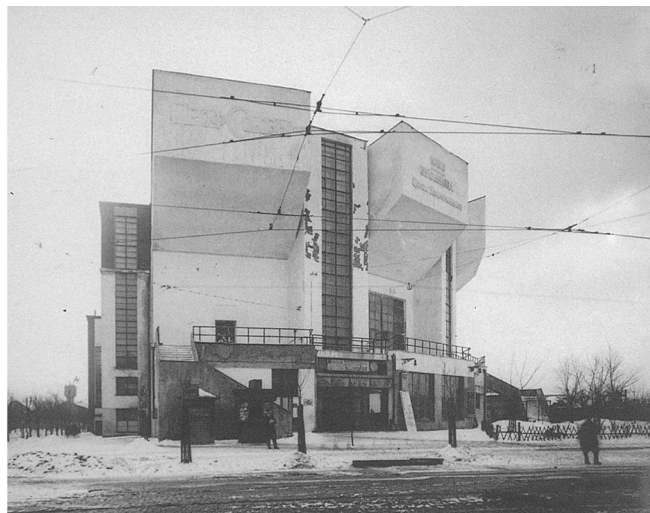
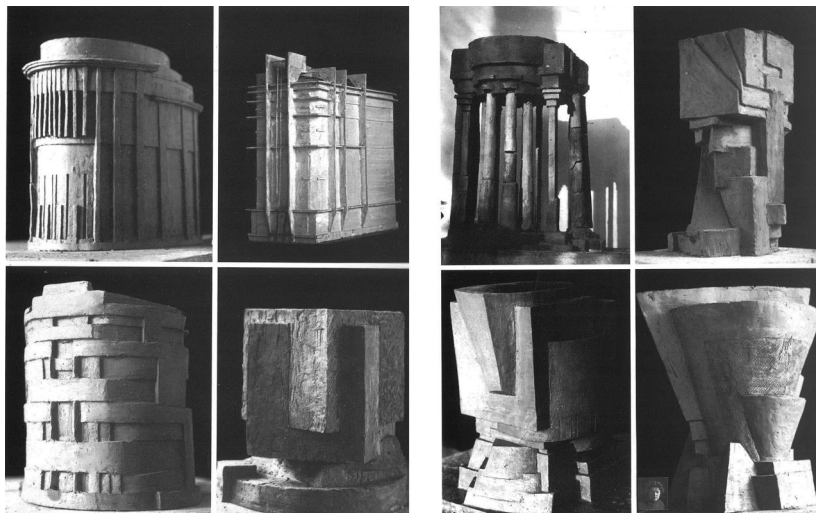
*kontcentr spaziale,
III aspetti della composizione
1. composizione frontale
situazioni di frontalità della forma
metodi di costruzione
aspetti della composizione
frontale*

esercizi sulla superficie frontale,
correlazione con la massa, lo
spazio e il ritmo;

esercizi sulla superficie frontale
in rilievo e controrilievo: compo-
sizioni complesse, combinazioni
di fattura, materiali e forme
diverse;

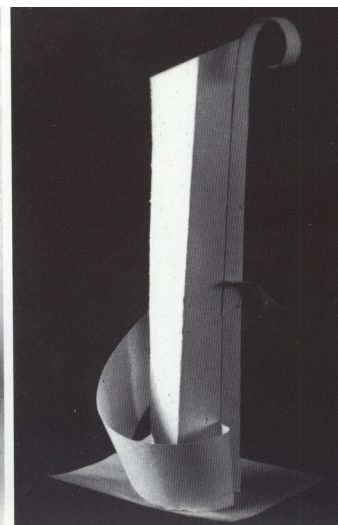
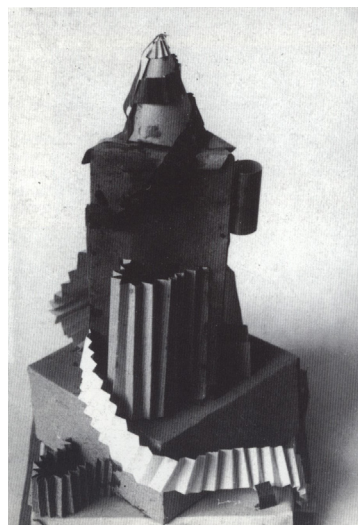
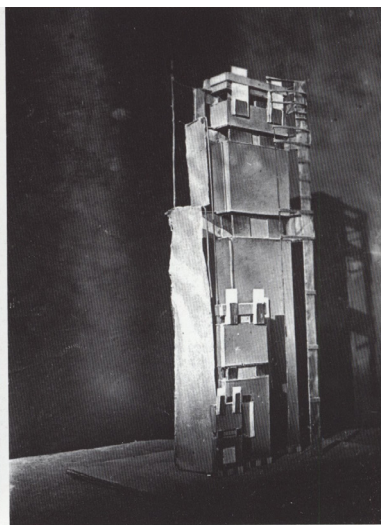
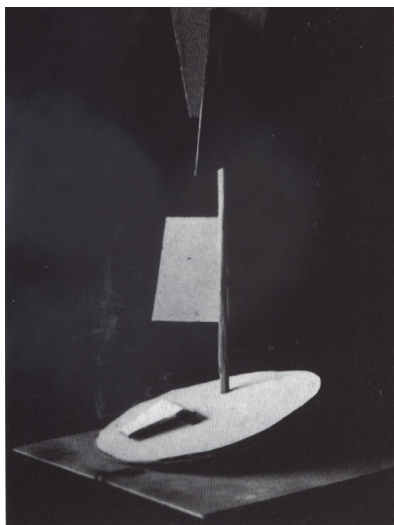
esercizi di composizione sin-
tetica: composizione frontale
risultata dalla combinazione
ritmica verticale, orizzontale e
diagonale;
(archivio Balikhin)





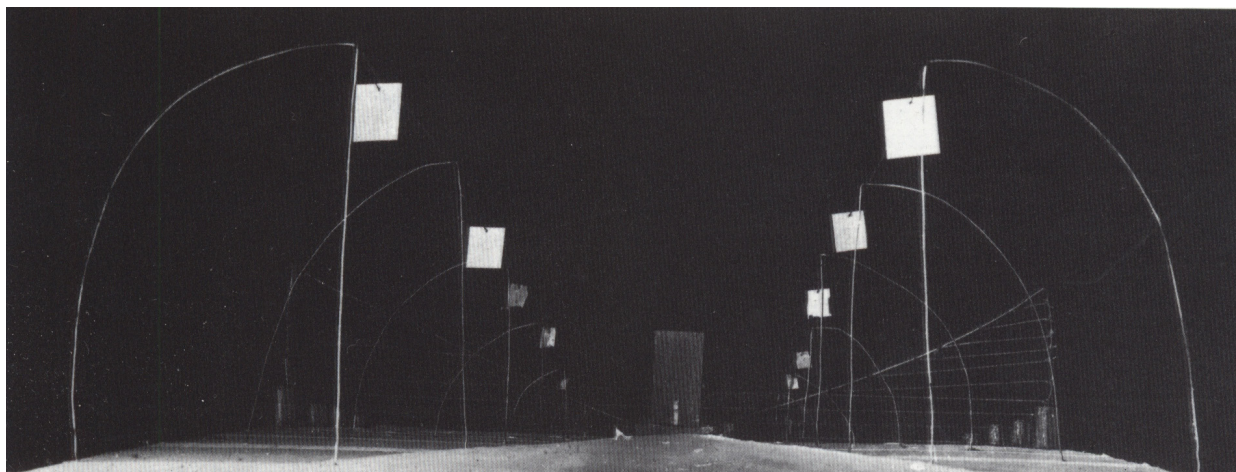
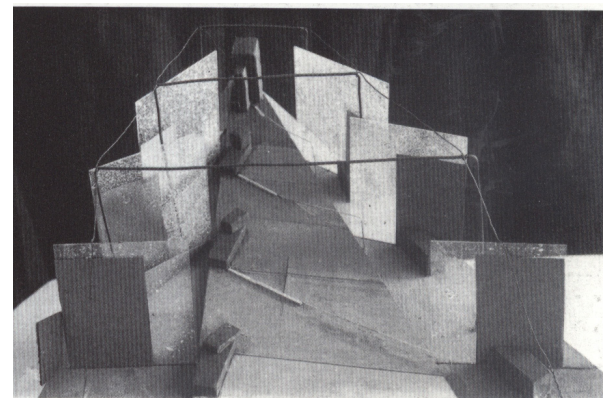
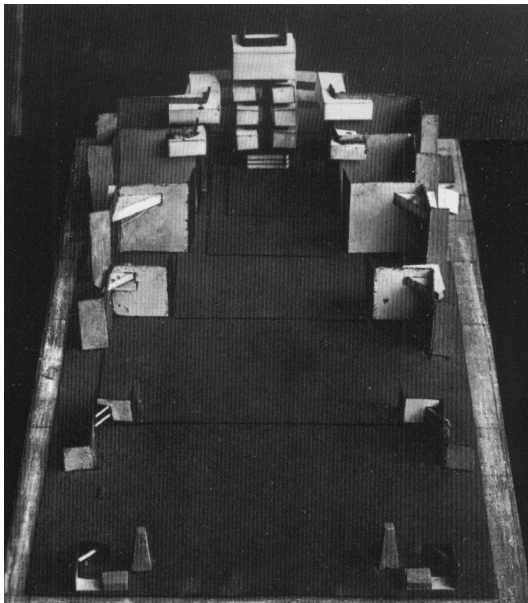
*kontcentr spaziale,
III aspetti della composizione
2. composizione volumetrica
situazioni di volumetricità della
forma
metodi di costruzione
aspetti della composizione volu-
metrica
il centro compositivo
la composizione volumetrica e la
natura*

*esercizi di messa in evidenza di
un volume compatto, di un cilin-
dro a configurazione complessa;
costruzioni di forme volumetri-
che con la messa in evidenza di
massa e peso;
K. Mel'nikov,
Club operaio Rustakov, 1927;
costruzioni di forme volumetri-
che con la messa in evidenza di
massa e peso
(archivio Balikhin)*

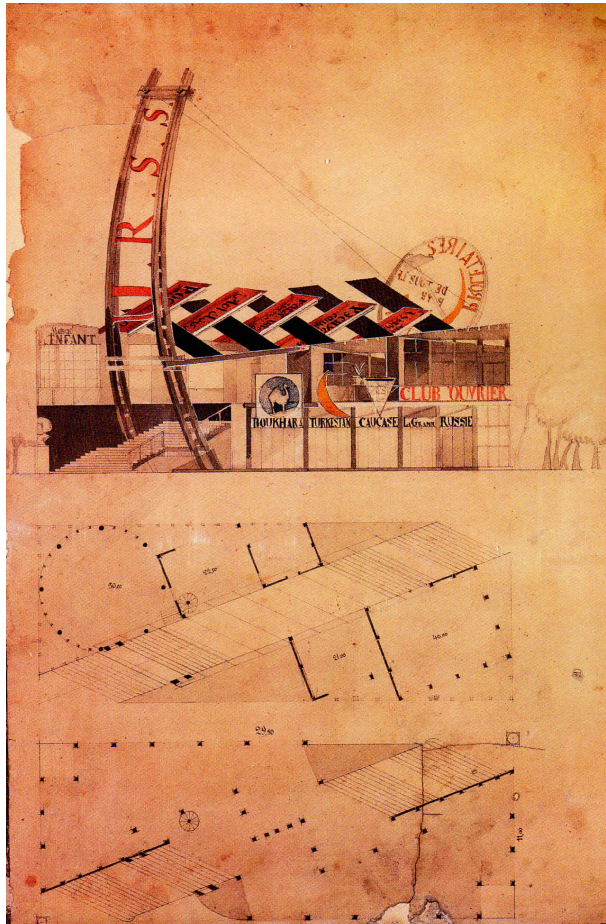


*kontcentr spaziale,
III aspetti della composizione
3. composizione della profondità
spaziale
situazioni di profondità dello
spazio
metodi di costruzione
aspetti della composizione della
profondità spaziale
aspetti dei centri
compositivi*

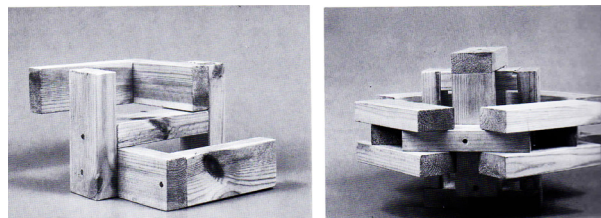
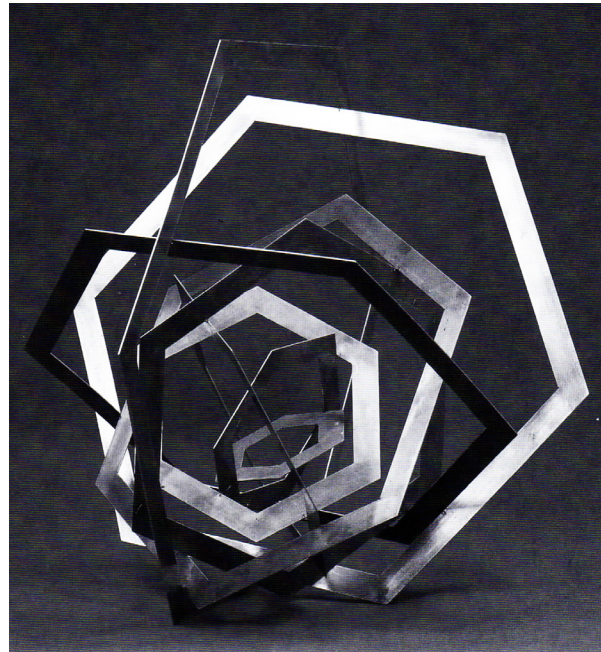
*composizioni spaziali in profon-
dità inscritte in un rettangolo
(archivio Balikhin)*



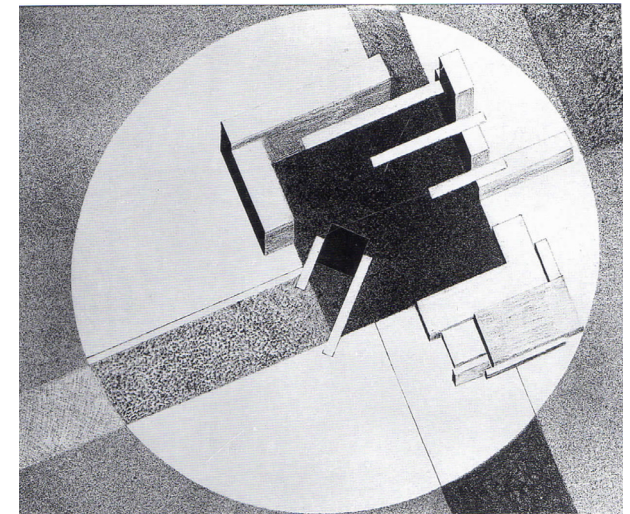
K. Mel'nikov
Padiglione dell'Urss per Parigi,
(collezione privata famiglia
Mel'nikov)



A. Rodčenko
Costruzioni spaziali, 1922-23
(riprodotto in *Kino-Fot*, No. 4,
1922)



El Lisickij
Proun 1E, "Città", 1920/21
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)



I PROPRIETÀ PRINCIPALI DELLE FORME SPAZIALI

Sono qui definite le principali proprietà della forme spaziali: *aspetto geometrico, grandezza, disposizione nello spazio, massa, fattura, colore, chiaroscuro.*

In **Popova** “*Construction in painting =the sum of the energy of the parts*”. Alla base del suo “*Painterly space (Cubism)*” ci sono: la linea, il colore del *suprematismo*, l'energia del *futurismo* e la *fattura*: “*Line- Color (Suprematism)- Energetics (Futurism)- Texture*” (dal catalogo per la *Tenth State Exhibition: Non Objective Art and Suprematism*, Mosca, Novinsky Boulevard, 117, 9)

Inoltre “*...the work on each element, such as line, plane, volume, space, color, texture, materials, already goes beyond abstract exercise in the elements and, as a result, forces this research to set itself a definite goal - making a given element concrete, that is, bringing it to a formulated concrete form so that it can be freely and confidently operated with for general constructive tasks.*” “*All that is important is the part of the form, line, color, or texture that directly contributes to the painterly construction*” [...] “*The transformed form is already abstract and fully subordinated to architectonic necessity and the author's intention, but it still acquires complete freedom in absolute nonobjectiveness, in directing and constructing lines, planes, volumetric parts, and the weight of color.*” (testo scritto a mano da Popova, collezione privata di Mosca, 1920- 21.)

Per comporre **Malevič** combina linee, volumi, superfici, colore e texture: “*The truth consisted in combining the variety of line, the volume, surface, colour and texture into one body*”.

Dice inoltre “*il colore e la forma sono il risultato di una sensazione unica*”. (1930).

Kandinskij descrive specificatamente la *fattura*, una proprietà delle forme spaziali definite dal *Vchutemas*: “*non può essere fine a se stessa, ma deve servire alla concezione compositiva (fine), così come qualunque altro elemento (mezzo). Altrimenti ne nasce una disarmonia interna per cui il mezzo soffoca il fine.*” (p. 52)

A proposito di texture **Malevič** sostiene: “*There came to art a pure comprehension of the value of texture as such.*”

Popova e **Vesnin** rivelano riguardo la *disciplina del colore*: “*The task of Discipline No.1 is to reveal color as an independent organizing principle rather than as a depiction of optical decoration, and to take it as an element leading to complete concreteness.*” Inoltre Popova ritiene che la *fattura*, cioè la *texture*, materializza il livello del colore e quindi sussiste una relazione tra *fattura* e colore.

II PRINCIPALI REGOLE DI COSTRUZIONE DELLE FORME SPAZIALI

1. rapporti e proporzioni

Qui è definita la *co-subordinazione* tra elementi come fondamentale proprietà per garantire l'*unità della forma* architettonica spaziale.

Particolarmente interessante come, nel manuale, si definiscono i rapporti numerici - e quindi oggettivi- tra grandezze attraverso termini che rimandano a concetti soggettivi, come *sfumatura* e *contrasto*. L'*identità*, la *sfumatura* e il *contrasto* sono strumenti di costruzione di unità spaziale.

In **Kandinskij** “*La composizione non è altro che un'organizzazione esatto - normativa delle forze vive, racchiuse negli elementi sotto forma di tensioni. [...] Ogni forza trova la sua espressioni nel numero, e ciò si chiama espressione numerica. [...] La generale armonicità di una composizione può essere costituita da alcuni complessi che si spingono fino al massimo del contrasto. [...]La legge dell'accostamento e della contrapposizione stabilisce due principi - il principio del parallelismo e il principio del contrasto.*”

“*Quando parlo di 'ordine', intendo non solo la 'struttura armonica' matematica, nella quale tutti quanti gli elementi si dispongono in direzioni esattamente calcolate, ma anche la struttura conforme al principio del contrasto.*” (p. 146)

Nel manuale si definisce quando una forma è *statica* e quando è *dinamica*, ovvero quando c'è un contrasto tra i rapporti di grandezza e proprietà della forma.

In **Malevič** “*The dynamics of the energetic powers of things were discovered and conveyed in the same way as textural*

painting.”

La dinamica è ricordata da Malevič nella figura di Van Gogh: “*Van Gogh perceived the movement and aspiration of every form. For him form was simply a tool through which dynamic power passed [...] His landscapes [...] served him as forms for expressing dynamic power, and he hastened in the ragged, pointed painterly textures to express the movement of dynamism; it was as if a current passed through every growth, and their form made contact with world unity. Van Gogh arts became Futurist Dynamism. The latter began to express dynamics with great force by means of the splitting and scattering of things thrown by energetic power onto the path of universal unity of movement towards conquest of the infinite.*”

Inoltre Malevič parla del *cubismo* come un nuovo sistema di costruzione pittorica, che introduce il dinamismo: “*In building its constructions cubism is not limited to statics – it also introduces dynamic sensation.*”

Nel manuale si dice che l'occhio umano è inoltre portato a rivolgersi verso le proprietà che attirano più energicamente il suo sguardo, attraverso un “movimento visivo”. Questi sono i *fuochi della composizione architettonica*.

Anche in *Kandiskij* si parla di fuochi e di peso: “*il concetto di 'peso' non corrisponde a un peso materiale, ma è piuttosto espressione di una forza interna, o di una tensione interna.*” (p. 137)

In Malevič il *cubismo* è peso e monumentalità: “*In its weightiness and monumentality the latter is almost the foundation of Cubism in its first stages.*” e nei lavori di Cézanne “*the essential thing was the object's weight or heaviness.*”

Popova usa il termine peso quando descrive, ad esempio,

la sua opera *Donna con una Chitarra. Ritratto n. I.*, 1915 ed altre sue opere: “*The composition is conceived as the weight of a sculptural mass.*”

2. ritmo

Nella seconda parte si parla di *ordine metrico e ritmico e figure metriche e ritmiche*: sfera e cilindro sono metriche; ellisse, parabola e iperbole sono ritmiche. Si distinguono *serie metriche* da *serie ritmiche*.

L'equilibrio compositivo di una *serie ritmica* si può ottenere attraverso l'opposizione del cambiamento di proprietà.

La *serie ritmica complessa* si forma anche con la *sovrapposizione* di una serie metrica su un'altra.

Il ritmo, legge di connessione di forme disposte nello spazio e dei loro elementi, dà la possibilità di raggiungere l'unità dei complessi delle forme.

Ljubov' *Popova* descrive la sua opera *Donna con una Chitarra. Ritratto n. I.*, 1915, anche in relazione alla massa e ai vuoti, che delineano una serie di accenti e respiri: “*The space of the given painting plane is built on the edges of planes and the sequence of their interleaving*” e usa i termini *ritmo/centro* per l'opera *Violino*, 1915: “*The composition is built on the rhythm of curved lines and right angles speeding toward spiral movement around the center. The volumetric form is almost abandoned in favor of the overlaying construction of space. Color is material and textural.*”

A proposito dell'opera *La caraffa sul tavolo* del 1916, dice: “*The composition is the rhythm of volumetric spirals and planes.*” (scritti conservati presso il Dipartimento di Manoscritti della Galleria di Stato Tret'jakov di Mosca, fondo 148, unità 15, pagine 1-2)

Popova sostiene inoltre che il trattamento della superficie sia subordinato al ritmo della composizione: “*The surface of the painting is subordinated to the given known rhythm of the composition.*”



L. Popova
Donna con una Chitarra. Ritratto n. I., 1915 (Tambov Regional Picture Gallery/Museum of Art, Smolensk, Russia)



L. Popova
La caraffa sul tavolo, 1916 (Galleria di Stato Tret'jakov, Mosca, dono di George Costakis)

III ASPETTI DELLA COMPOSIZIONE

Si esplicano in questa parte dei tre tipi di composizione: frontale, volumetrica e di profondità spaziale.

1_ nella composizione frontale la coordinata relativa alla profondità è secondaria.

Uno dei metodi di costruzione di composizione frontale è la *sovrapposizione* delle divisioni della superficie in verticale e orizzontale, che permette un arricchimento della composizione.

Con il *metodo della subordinazione* [...] si sottolinea la parte principale della superficie, la costruzione della sua base, della sua terminazione e dell'espressione dell'unità della composizione.

Se la profondità è fortemente sviluppata, la composizione frontale si trasforma in una composizione di profondità spaziale.

Si definisce il *centro compositivo* come la parte dominante la composizione, la *composizione frontale simmetrica* e *assimetrica*, i *centri subordinati al centro compositivo*.

2_ nella *composizione volumetrica* la massa si distribuisce nelle tre coordinate. Grazie alla suddivisione della forma tridimensionale in base a proporzioni, rapporti e ritmo, si ottengono l'unità, il valore, l'intensità e la dinamicità della composizione volumetrica. Tipologie fondamentali di combinazione sono: *adiacenza/contiguità delle forme*, *reciproca intersezione*, *combinazione delle forme in verticale (una sopra all'altra)*, *disposizione delle forme a distanza tra loro*. Anche nella composizione volumetrica si parla di *contrasto*, di *peso*, di *centro compositivo*, *simmetria*, *assimetria*, *bilancia-*

mento.

Quando Popova descrive l'opera *Violino*, 1915 spiega l'importanza del bilanciamento degli elementi: "Letters and graphic forms are introduced to produce the impression of a precise location in counterbalance to the abstract planes of the layers."

3_ la *composizione in profondità spaziale* riguarda il movimento dell'uomo in profondità.

A proposito delle sue *Architetture dipinte (Painterly Architectonics)* del 1918 Popova spiega la composizione volumetrica: "The volumetric is built on the intersection of planes and their extension in space." (scritti conservati presso il Dipartimento di Manoscritti della Galleria di Stato Tret'jakov, fondo 148, unità 15, pagine 1-2, 1921) Popova parla anche di *interrelazione* tra la forma e gli altri elementi (*The interrelationships of form and its construction with other elements (color, texture, material, movement)* nei suoi scritti conservati presso il Dipartimento di Manoscritti della Galleria di Stato Tret'jakov, fondo 148, unità 148, pagina I, 1921)



L. Popova
Violino, 1915
(Galleria di Stato Tret'jakov,
Mosca)

CONFRONTI
LE COCU MAGNIFIQUE, 1922

*rianalisi ragionata secondo la terminologia specifica
del manuale del Vchutemas del 1934:*

*_serie metriche e ritmiche
_centri della composizione
_forma dinamica/forma statica
_composizione frontale, composizione volumetrica e
composizione in profondità spaziale*

dda

serie metriche e ritmiche

Le linee *orizzontali* di sinistra si ripetono con ritmo 1,5 r - r;

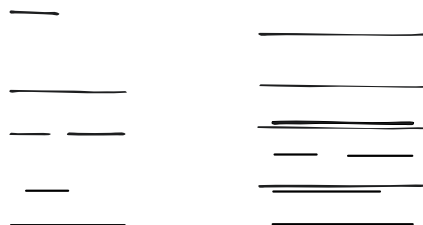
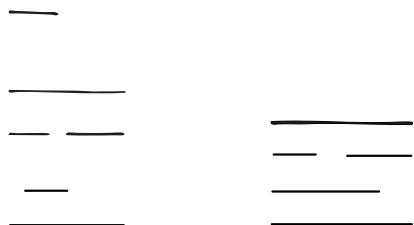
si tratta di una **serie ritmica**, con cambiamento di altezza degli elementi e degli intervalli tra di loro; le orizzontali di destra con ritmo r; è una **serie ritmica** con cambiamento di grandezza degli elementi;

queste orizzontali sono rafforzate da ulteriori linee di diversa lunghezza poste in secondo piano, che si ripetono:

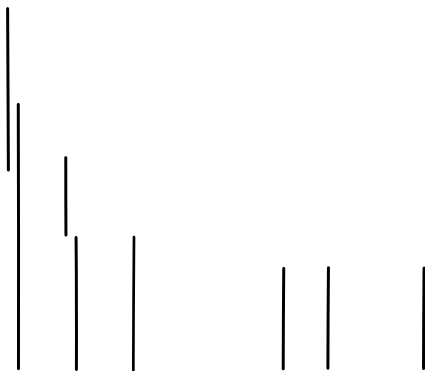
si ha una **sovrapposizione di una serie metrica** con una **serie ritmica**.

Sussiste una **subordinazione** tra la serie metrica sullo sfondo, e la serie ritmica in primo piano.

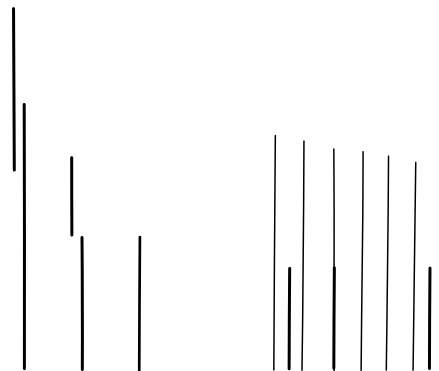
Se stilizziamo con dei segmenti orizzontali le basi su cui si imposta la costruzione degli oggetti di scena di *Le Cocu Magnifique*, noteremo che anche questi definiscono **serie ritmiche mescolate e sovrapposte** più volte tra loro.



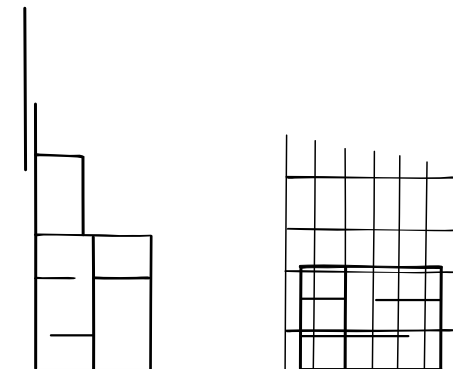
Le *verticali* di sinistra si ripetono tre volte con un ritmo regolare, a distanza l . Dopo una pausa, a cui corrispondono i tre punti focali, altre verticali si ripetono con ritmo $l - 2l$.
Si tratta di una **serie ritmica** con intervalli e altezze degli elementi irregolari.



Le verticali sono rafforzate da ulteriori linee di diversa lunghezza poste in secondo piano, che si ripetono a distanza costante $l/2$. Si tratta di una **sovrapposizione di serie ritmiche**.
Sussiste una **subordinazione (di fattura)** tra la serie ritmica sullo sfondo e la serie ritmica in primo piano.

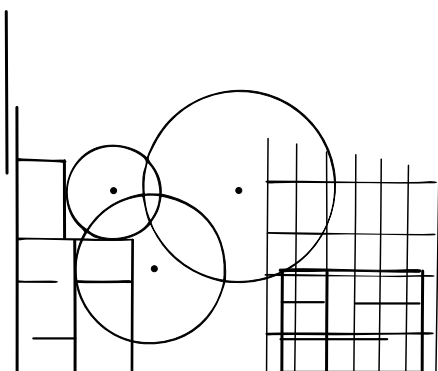


Verticali e orizzontali si intersecano tra loro a costituire un **reticolo di serie metriche e ritmiche**.



centri della composizione

I cerchi costituiscono i **centri della composizione**, i punti focali. Il centro principale è il cerchio più grande, mentre gli altri possono definirsi *centri subordinati*.

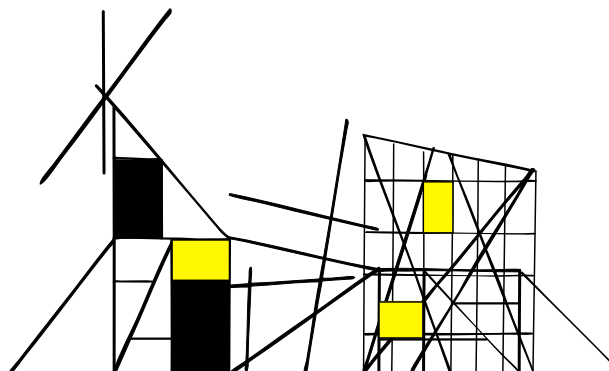


Anche i tamponamenti gialli e neri costituiscono **centri della composizione**. In questo caso, il **colore** funge da proprietà della forma che attira lo sguardo dello spettatore, attraverso un "movimento visivo", i tamponamenti gialli e neri sono **centri e fuochi della composizione architettonica**.

forma dinamica/forma statica

Le diagonali conferiscono **dinamicità** alla costruzione, le orizzontali e le verticali **staticità**.

Le serie metriche e ritmiche iterate e sovrapposte alle diagonali formano lo scheletro della composizione, l'intelaiatura sulla quale si costruiscono i fuochi della composizione.



composizione frontale, composizione volumetrica e composizione in profondità spaziale

L'espressività della **composizione frontale** è creata attraverso suddivisioni verticali e orizzontali ritmiche e diagonali. Popova utilizza uno dei metodi di costruzione di composizione frontale di cui parla il manuale del Vchutemas ovvero la *sovrapposizione* delle divisioni della superficie in verticale e orizzontale, e in diagonale. La suddivisione della superficie frontale è subordinata a leggi ritmiche.

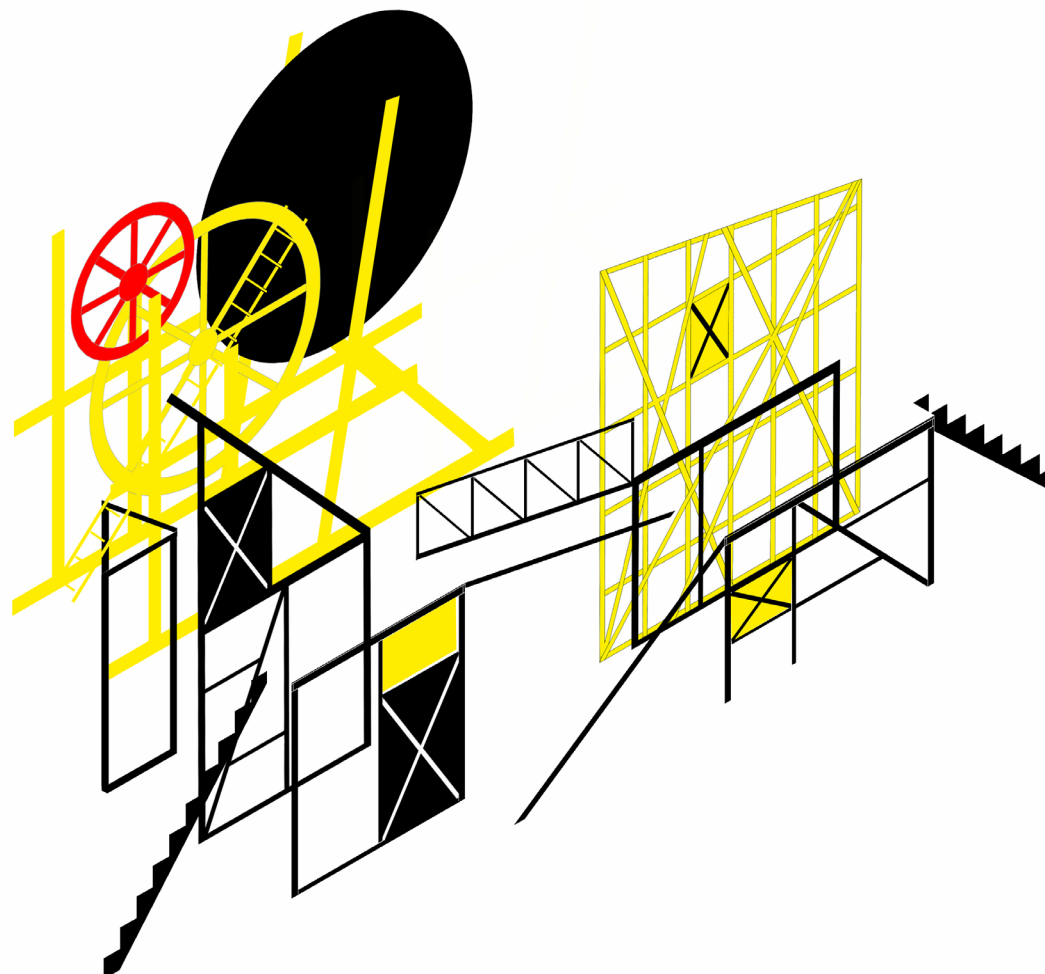
Il colore, la texture, il rilievo degli elementi sono proprietà che comportano il **bilanciamento** della composizione.

Un rafforzamento di alcune proprietà, come il colore e la grandezza della forma, determina degli **accenti** nella composizione frontale (disco nero grande, tamponamenti gialli e neri...)

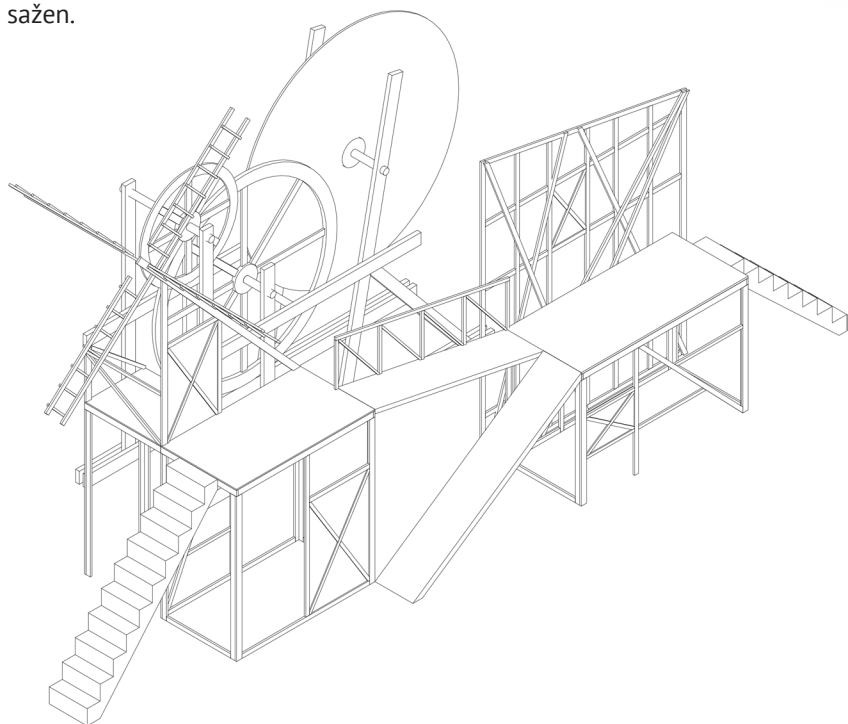


Popova tratta questa scenografia come una pittura, ma la fattura e il colore ne conferiscono spessore, dimensioni e spazi di respiro: si tratta di una **composizione frontale** che si evolve in una **composizione in profondità spaziale**.

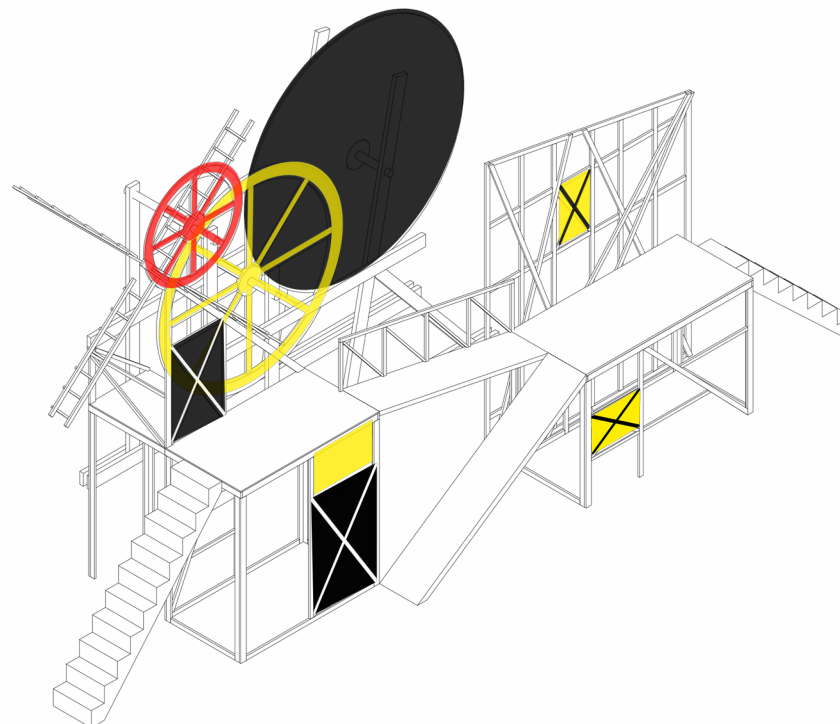
La composizione frontale, distribuita su livelli, arriva ad includere così lo spazio profondo.



Per analogia con la composizione frontale, gli elementi della composizione tridimensionale si dispongono secondo leggi di adiacenza e contiguità, combinazione in verticale degli elementi, disposizione degli oggetti secondo serie ritmiche basate sull'aršin e il sažen.



I **centri focali** della composizione sono dati dagli accenti di colore, distribuiti in profondità.



Tra gli obiettivi della **composizione in profondità**, ricordiamo l'evidenziazione della distanza tra gli elementi, cioè gli *intervalli* sulla base dei rapporti delle proporzioni, del ritmo e del contrasto.

NOTE CONCLUSIVE

NOTE CONCLUSIVE

“Noi siamo stati i primi a dire che per rappresentare il nuovo e il futuro occorrono parole assolutamente nuove e relazioni assolutamente nuove fra quelle parole.”

(A. Kručěnych, *Troe*, 1913)

FRAMMENTI E RICONFIGURAZIONE DI UN MONDO NUOVO

“Siamo entrati come apprendisti stregoni nel mondo sovietico, ladri di forme occulte, eterodossi.”¹ Aspiriamo a liberare la figura che c'è “all'interno della forma esteriore”², attraverso la rivoluzione della sintassi nell'intendere il corpo, lo spazio scenico e lo spazio architettonico e urbano, sperimentate dalle Avanguardie russe negli anni Venti. Costruttivismo, cubofuturismo e suprematismo trovano declinazione in ogni forma d'arte, mettendo in subbuglio l'uso della parola, del colore, del segno e soprattutto rivoluzionando l'idea canonica di spazio.

I protagonisti delle Avanguardie di questi anni post-rivoluzionari sono tutti accumulati da un particolare entusiasmo nella ricerca e nella costruzione di un mondo nuovo, o di un mondo “altro”, che trova però diversa forma, espressione e descrizione nelle diverse correnti. Artisti, poeti e architetti azzerano le leggi compositive del passato e sviluppano nuovi linguaggi: alcuni re-inventano sintagmi per costruire nuovi morfemi, altri estraggono sintagmi dai loro contesti ordinari, per ri-assemblarli in altri e conferirne nuova vita e significato. Rivoluzioni siffatte avvengono nella poesia, nella pittura, nell'arte, nella propaganda sovietica, nel cinema e nell'architettura. Questo principio di riconfigurazione è fondamento della composizione di Popova: *“da vecchi elementi costanti si crea una nuova organizzazione di questi elementi. Attraverso una realtà trasformata e resa astratta l'artista si libera da tutte le convenzioni precedenti relative alla concezione del mondo.”³*

Come racconta Ripellino: *“La rivoluzione scatenò l'invenzione di poeti e artisti, cui parve di poter finalmente dar vita in quel rovinio alle più strampalate utopie, di poter trasformare la Russia in una contrada di castelli in aria e*

chimere. Malevič sognava oggetti sospesi senza sostegno e tracciava fili di case-giocattolo, dette Planity, Tatlin asseriva che presto sarebbe stato possibile fabbricare locomotive con i suoi Controrilievi, Chlebnikov farneticava di assoggettare l'intero consorzio degli uomini a un governo di futuristi [...], gli artisti vagheggiavano dunque magiche meccanerie, architetture inattuabili. Da questa frenesia di invenzioni, di miracoli tecnici, da questo desiderio di “americane”, scaturì la tendenza chiamata costruttivismo. [...] In pratica il costruttivismo si risolse in una sequela di progetti utopistici: basterà ricordare le fantasie stereometriche di El Lisickij, le edicole e i chioschi di Rodčenko, la città pensile di Lavinskij, con dimore di vetro e asbesto su molle, il Monumento alla Terza Internazionale, gigantesca ossatura di ferro spiralica [...] Le bizzarre architettoniche dei costruttivisti sembrano trasposizioni delle odi in cui Chlebnikov prospetta le città del futuro come agglomerati di diafani alveari, di grandi libri di vetro dalle pagine aperte.” Ma lo stesso può dirsi dei versi di Majakovskij, in cui egli *“allunga il suo collo, come un telescopio, come la torre di Tatlin, fin sopra le nuvole.”⁴*

Nella letteratura del cubofuturismo russo (Majakóvskij, Chlebnikov, Kručënych, Guru) l'effetto di decontestualizzazione e straniamento, lo *sdvig* cubista, trova espressione nella *lingua trasmentale*, che Kručënych fa risalire al dicembre del 1912.⁵ una linguaggio privo di regole grammaticali, prescrizioni sintattiche, convenzioni semantiche, norme stilistiche. Le parole si possono spezzare, contrarre, dilatare.⁶ Nonostante la lingua trasmentale rimandi alla letteratura cubofuturista, il concetto di trasmentale è antico come la lingua stessa. *“Essendo un fenomeno atavico, il trasmentale appartiene al linguaggio dei rituali, dei riti magici del folklore russo e riguarda ciò che si trova ‘aldilà’ della ragione.”⁷*

Gli espedienti di cui si servono i poeti cubofuturisti sono mutuati dal *cubismo* pittorico: la distruzione della sintassi, l'abolizione della punteggiatura, le analogie, la giustapposizione di parole provenienti da diversi contesti, il ri-assemblaggio di porzioni di parole e l'invenzione di nuovi termini originano un nuovo linguaggio.

Le *Composizioni Alogiche* di Malevič degli anni 1913-14, come i *sei quadri dei due agimenti* per *La Vittoria sul Sole* del dicembre 1913, sono assoggettate dall'incursione degli oggetti più disparati, per categoria, provenienza semantica, dimensione e metodo di rappresentazione. Congegni meccanici, una "mitragliatrice futurista", ruote di aeroplano, una locomotiva e altri oggetti della quotidianità irrompono nell'azione scenica dell'opera teatrale, così come nei disegni di Malevič si "arroventano" sulla superficie piana note musicali, camini, ruote, lettere e numeri. Il mondo futurista della tecnica, si mescola ad una dimensione trascendentale, propria del mondo onirico, fiabesco e infantile, circense, carnevalesco e folkloristico, provocando un senso di spaesamento e nonsense nello spettatore. La cacofonia contraddistingue la scrittura, la pittura e la teatralità cubofuturista e fa irruzione anche nella vita reale: nel 1913 Larionov passeggia per Mosca con il viso completamente dipinto; nel febbraio dello stesso anno Malevič e Michail Men'kov vengono fotografati sul ponte di Mosca: Malevič ha un mestolo di legno nell'occhiello del "*cappotto di tutti i giorni*"⁸; come non ricordare infine le *Foto Alogiche* di Matjušin, Kručënych, Malevič insieme a Filonóv e Shkol'nik con il pianoforte ribaltato sul soffitto, risalenti al luglio 1913?

Una decina di anni più tardi, un' analoga sensazione di

straniamento e *nonsense* si riscontra nelle sperimentazioni teatrali costruttiviste di Popova e Vesnin; così Bulgakov descrive la prima de *Le Cocu Magnifique* del 1922:⁹ "*In un teatro spennato, spellato e pieno di spifferi, al posto del palco c'è un buco (del sipario ovviamente non v'è traccia), sul fondo un nudo muro di mattoni con finestre funeree. Davanti al muro si trova un marchingegno [...] Sul palcoscenico, gabbie, superfici inclinate, leve, porticelle e ruote. E sulle ruote, lettere capovolte 's. c.' e 't. e.' [...]*"¹⁰ La grande macchina teatrale, che rappresenta il mulino di Bruno e Stella, protagonisti della vicenda, ci appare in realtà come una palestra per gli attori, che nella loro *prozodežda* blu, si esibiscono in una ginnastica-balletto, effetto della *biomeccanica* di Mejerhol'd: ruote girevoli rosse gialle e nere, vertiginose scale, sproporzionate passerelle inclinate, collimano in una costruzione costruttivista, che estremizza la meccanizzazione del mondo della fabbrica.

Nella scenografia di Popova *The world upside down* del 1923 (produzione di Mejerchol'd) "*tornarono gli oggetti reali derisi e rifiutati, e quali oggetti! Un autocarro, una motocicletta, una cucina da campo, proiettori militari... Lo spettacolo risultò un montaggio di episodi di grande effetto emozionale e perfettamente calcolato*"¹¹

Così il grandioso *Palazzo del Lavoro* dei Vesnin del 1922, una volta spogliato del suo involucro stereometrico, si manifesta al suo interno come una vera e propria macchina teatrale, una scenografia a scala urbana, a servizio di grandi masse in movimento, uno spazio trapassato da pilastri, tralicci, ascensori, scale e pennoni che svettano verso il cielo, come alberi di una nave, pronta per spiccare il volo.

Questi "frammenti" di realtà che fanno incursione nel mondo cubofuturista e costruttivista (dagli aeroplani

e i camini di Malevič alle ruote, le scale e i tralicci di Vesnin e Popova) attingono certamente al mondo industriale della tecnica, della velocità e della macchina, ma in Malevič (e suoi allievi) si fondono con l'universo onirico, circense, imprevedibile e fiabesco che rimanda all'infanzia e ai miti, in cui gli oggetti galleggiano nel limbo, quel "*luogo indefinito dove nasce l'arte*."¹²

Questi "pezzi", ri-assemblati e ri-caricati di significato, attraverso operazioni rivoluzionarie di associazioni, dissociazioni, accostamenti e divergenze, sono principi di nuove figurazioni, prefigurazioni di mondi altri, più o meno raggiunti e raggiungibili. Non è forse anche questo limbo parte di quel "mondo nuovo" a cui il *suprematismo*, nato con quel famoso mezzo *Quadrato Nero* del quinto quadro del secondo agimento de *La Vittoria sul Sole* del 1913, aspira?¹³ Un mondo differente rispetto a quello tanto cercato dal *costruttivismo*; ma mentre il *cubofuturismo* e il *suprematismo* attingono all'intuizione primigenia, insita nell'uomo, nel *costruttivismo* ci si appella alla conoscenza tecnica, che rende l'uomo capace di tutto, ingegnere e costruttore della propria vita e della vita della collettività. Intuizione e tecnica: due espedienti completamente diversi per raggiungere e costruire un nuovo mondo, esplicito attraverso un nuovo spazio; l'intuizione suprematista e la tecnica costruttivista conducono entrambe alla conoscenza, ma l'intuizione non ha bisogno di disciplina, è conaturata nell'uomo, da sempre, e Malevič trova il modo di scavare nel profondo per ri-ascoltarla; la tecnica costruttivista, invece, richiede studio, calcolo, economia dei mezzi.

"*Il Quadrato Nero – nuova icona della conoscenza suprematista – è il germe di tutto il potenziale che, sviluppandosi, acquisirà una terribile potenza*."¹⁴ L'intuizione per-

mette di accedere ad una nuova realtà suprematista; la conoscenza della tecnica sta alla base della quotidiana costruzione di un mondo nuovo a cui ogni costruttivista aspira. Solo attraverso la conoscenza della tecnica, che permette di concepire fantastiche strutture slanciate, svettanti e staticamente complesse, si raggiunge il cielo, solo attraverso l'economia dei mezzi si costruisce un mondo nuovo.

Non pensiamo, però, che l'arte e l'architettura suprematista siano prive di regole. Che cos'è la pittura suprematista? *"La pittura suprematista – risponde Malevič – è il primato del colore e della composizione cromatica, fondata sul calcolo: peso, velocità e direzione del movimento". "È il primato delle masse volumetriche e la loro soluzione spaziale tenuto conto del peso, della velocità e della direzione del movimento. Così, pensiamo, risponderrebbe il suprematista Malevič se gli venisse rivolta questa domanda. [...]"*¹⁵ Lo stesso Malevič dichiara: *"Alla base della costruzione c'è il principio fondamentale di economia. [...] l'economia è la sola via magistrale di tutto il movimento creatore. [...] le risposte si costruiscono sui principi economici del movimento, affinché la forma sia purificata del superfluo e sia rappresentata in un'immagine esauriente."*¹⁶

Il sistema costruttivista di organizzazione di forme si basa sull'esplicazione della struttura, sulla semplicità e sull'economicità nell'uso dei segni e dei materiali, secondo principi di tettonica, fattura e costruzione.¹⁷ In Popova l'organizzazione è fondamento della composizione: *"The outstanding element in our creative consciousness in this era of great organizations is the replacement of the principle of the art of painting as a means of representation by the principle of organization or construction."*¹⁸

Che idea di spazio se ne ricava?

Con il *cubismo*, il *futurismo* e il *costruttivismo* lo spazio acquista qualità di dinamica e di disintegrazione, fino a che non diventa una vera e propria sequenza di punti focali. La distorsione visiva del *cubismo* e l'alienazione dell'oggetto, ottenuta con tecniche di straniamento e distorsione prospettica, riportano l'attenzione all'oggetto per quello che è, per le sue caratteristiche formali e materiche, indipendentemente dalle sue funzioni.¹⁹

Nel teatro costruttivista si mette a nudo ogni elemento scenografico fondamentale alla costruzione dello spazio, così come si pone attenzione a ogni singolo movimento ed acrobazia dell'attore nella *biomeccanica* di Mejerchol'd. Un teatro che nasce dalla città e che si ricollega alla città, a contatto con il popolo. Una spazialità a servizio dell'uomo, da percorrere in ogni direzione; uno spazio che comporta la simultaneità di più visioni e scale, trasparente, stratificato, permeabile, inteso come insieme di relazioni tra oggetti liberamente collocati al suo interno; frammento prototipo di una nuova realtà, tutta da costruire.

L'attenzione dell'oggetto in sé nell'arte e nel teatro è analogo all'attenzione al valore della parola e del suono in sé nella letteratura cubofuturista russa: sintagmi per comporre nuovi linguaggi, frammenti per creare nuovi mondi: da costruire o a cui aspirare. La lingua è il significato congelato nella parola, così come l'energia è congelata nelle forme.

1 L. Semerani, mail di gennaio 2017.

2 L. Semerani, mail di gennaio 2017.

3 L. Popova, *O novoj organizacii*, manoscritto senza data, probabilmente 1921, collezione privata di Mosca.

4 A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima, i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002, p. 279 e seguenti; per Majakovskij ci si riferisce al poema incompiuto *La Quinta Internazionale* del 1922.

5 Nel libro *Fonetica del teatro* (1923) Kručënych scrive: *"Il periodo di germoglio della lingua trasmentale come fenomeno (non come un linguaggio di importanza secondaria), nella quale si scrivono delle opere complete, va considerato il dicembre del 1912, quando ho scritto quel mio ora famosissimo dyr, bul, sčyl, / ubesčur / skum / vy so bu / r l ez."*

6 M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battafarano, *Scritti sul futurismo russo*, Peter Lang, New York, Bern 1991, p. 94.

7 S. Stojmenska-Elzeser, *ZA -UM PER MU-SA (Il fenomeno del trasmentale nei futuristi russi)*, in <http://ladante.mk/>

8 A. Kručënych, *Novye puti slova, (New ways of the word)*, in V. Markov, *Manifesty i programmy russkix futuristov Fink Verlag*, Munich 1967, p. 68.

9 Michail Afanas'evič Bulgakov (1891-1940), scrittore e drammaturgo russo, laureatosi in medicina a Kiev nel 1916. Subito dopo la *Rivoluzione d'Ottobre* si dedica stabilmente alla letteratura e al teatro. A Mosca collabora con diverse riviste. *La guardia bianca*, storia di una famiglia borghese che viene dispersa nella tempesta rivoluzionaria, attira su Bulgakov accuse di "emigrante interno", "scrittore borghese"; la censura, lo costringe al silenzio. Nel 1930 invia la famosa lettera al governo dell'URSS, in cui chiede il permesso per l'espatrio o un lavoro anche umile in teatro. Per intervento di Stalin viene accettato come assistente alla regia al Teatro d'Arte dove rimane fino al 1936. Da quell'esperienza nascerà *Romanzo teatrale*, una

parodia della vita letteraria e teatrale degli anni Venti, che ci introduce nel mondo del teatro di Stanislavskij. Dopo quest'opera Bulgakov si dedica tra il 1929 e il 1940 al suo capolavoro: *Il Maestro e Margherita*, pubblicato postumo nel 1966-1967.

10 M. A. Bulgakov, *Stolica v bloknote. Biomečhaniceskaja glava*, trad. it. *La capitale nel blok-notes. Capitolo biomeccanico*, in "Nakanune", Berlino 9 febbraio 1923, ora in *Mejerchol'd v russkoj teatral'noj kritike/1920-1938*, trad. it. *Mejerchol'd nella critica teatrale russa/1920-1938*, Mosca 2000, pp. 48-51. Si tratta di una recensione del grande scrittore e drammaturgo russo alla farsa *Le Cocu Magnifique* di Crommelynk, messa in scena da Mejerchol'd nell'aprile del 1922.

11 J. Rakitina (a cura di), *Arte e Moda degli anni Venti. Bozzetti del teatro russo*, Trento 1990, p. 14.

12 L. Semerani, mail di gennaio 2017.

13 K. Malevič fa risalire l'idea del *suprematismo* al *quadro quinto* del *secondo agimento*, in cui è rappresentato un quadrato mezzo bianco e mezzo nero e risale al 1913. Egli vuole anticipare la nascita del *suprematismo* al 1913, anche se il famoso *Quadrato Nero* sarebbe stato realizzato nel 1915. Confrontare la nota 18 di G. Di Milia, (a cura di), *Suprematismo* di K. Malevič, Abscondita, Milano 2000, p. 142.

14 K. Malevič, *Lettera a Matjušin*, maggio 1915, in G. Di Milia (a cura di), *Op. cit.*, p. 142.

15 A. Gan, *Note su Malevič*, in "SA", n. 3, 1927.

16 G. Di Milia (a cura di), *Op. cit.*, p. 67, 117.

17 A. M. Ripellino, *Op. cit.*, p. 282 e seguenti.

18 L. Popova, *On the construction of new objective and nonobjective forms*, testo scritto a mano, collezione privata di Mosca, 1920-21.

19 J. E. Bowlt, *The Construction of Space*, in Galerie Gmurzynska-Bargera. *Von der Fläche zum Raum: Russland*

1916-24 = *From surface to space: Russia 1916-24*: Ausstellung vom 18. September bis Ende November 1974, Galerie Gmurzynska, Die Galerie, Köln 1974.

LA RIVOLUZIONE NEL LINGUAGGIO COMPOSITIVO ATTRAVERSO LE ARTI DEL XX SECOLO

Sono qui presentate alcune riflessioni sui possibili ambiti di influenza delle Avanguardie russe nelle vicende moderne e contemporanee, a partire da una rivoluzione del linguaggio, propria del *costruttivismo*, del *cubofuturismo* e del *suprematismo*. Le numerosissime ricadute contaminano ogni forma d'arte, dalla letteratura alla musica, al cinema e al teatro, dall'architettura all'urbanistica, quindi comportano una sistematizzazione scelta delle principali vicende, che non potrà tener conto di tutti i termini di confronto.

Le personali visioni di alcuni studiosi e architetti contemporanei, come Canella, Semerani, Tafuri, Eisenman e altri, riportate in questo scritto, mettono in luce solo alcune sfaccettature e aspetti, nel vasto panorama delle Avanguardie e rispetto all'oggi.

La composizione è un gioco di abilità e sapienza, con le sue regole. *“Non basta rispettare le regole [...] è necessario fare qualcosa di più e meglio; [...] ogni superamento delle regole parte dalla loro padronanza. [...] Possono essere convenzionati nuovi vincoli, ma ogni nuovo gioco ha le sue nuove regole.”*¹

Le Avanguardie russe infrangono ogni *“sistema codificato”*;² *“il confronto con i linguaggi del teatro, del cinema, della propaganda, abbatte anche nella pittura, nella scultura e nell'architettura i confini convenzionati.”*³ Nella Russia degli anni Dieci e Venti, si sviluppa una rivoluzionaria contaminazione tra le arti. Per gli artisti coinvolti in prima persona, rivoluzione significa passare dal vecchio mondo stantio al mondo nuovo; sono giovani, appassionati, vogliono prendere parte a tutte le nuove riforme artistiche, si schierano contro la Chiesa, l'Armata Bianca, l'Accademismo, oltraggiano tutte le regole pre-costituite; a causa dello stretto legame tra la casa

imperiale e l'Accademia Russa di Belle Arti, questa loro ribellione assume fin da subito una forte connotazione politica. Il loro estremismo viene definito *“terrorismo artistico”*. In questo particolare momento di fermento storico, gli artisti dell'Avanguardia sono *“artisti di sinistra che vogliono andare ancora più a sinistra, vogliono essere ancora più rivoluzionari.”*⁴

Quali sono i fondamenti di questi nuovi linguaggi d'Avanguardia?

*Gli artisti Naum Gabo e Antoine Pevsner illustrano i principi del *costruttivismo* nel *Realist manifesto* (Mosca, 1920): concetti destinati ad esercitare una forte influenza sull'architettura russa del dopoguerra e non solo:

“1 - Noi rifiutiamo le circonferenze spaziali chiuse come le espressioni plastiche della modellazione dello spazio. Noi asseriamo che (lo spazio) può essere modellato esclusivamente dall'interno verso l'esterno, nel suo spessore, e non dall'esterno verso l'interno attraverso il suo volume. Ciò in quanto, cos'altro è lo spazio assoluto se non un'unica, coerente ed illimitata profondità?”

2 - Noi rifiutiamo il volume puro quale elemento esclusivo per la composizione di corpi architettonici e tridimensionali nello spazio. Al contrario noi richiediamo che i volumi plastici dovranno essere costruiti stereometricamente.
3 - Noi rifiutiamo gli elementi decorativi dipinti con colori sulle costruzioni tridimensionali. Noi esigiamo che il cemento armato prenda il posto delle decorazioni pittoriche.

4 - Noi rifiutiamo la linea decorativa. Noi esigiamo che ogni linea nel lavoro artistico debba servire esclusivamente per definire la forza interna del corpo rappresen-

tato.

5 - Non siamo più soddisfatti degli elementi statici della forma nell'arte plastica. Noi esigiamo l'inclusione del tempo quale nuovo elemento ed asseriamo che un vero movimento deve essere impiegato nelle arti plastiche, al fine di rendere possibile l'uso dei ritmi cinetici in un modo che non sia semplicemente illusionistico.”⁵

Il rifiuto della decorazione si traduce in uno dei principi fondamentali del linguaggio d'Avanguardia: l'economia dei mezzi e l'organizzazione interna tra le parti, che siano parti di un testo, o di una qualsiasi composizione artistica, musicale, architettonica e urbana. Come scrive Canella, “ciò che vale in pittura, letteratura, musica, vale talvolta anche in architettura.”⁶

Le Corbusier, come Ginzburg, fondatore dell'Osa e della rivista “SA”, fonda la propria teoria architettonica sull'economia. La stessa economia è presupposto fondamentale per comporre in artisti come Popova, Malevič e, per il regista Meyerhol'd, si traduce in un'economia dei movimenti e dei gesti degli attori in scena.

Malevič sostiene che l'economia è la quinta dimensione dell'epoca contemporanea, è la chiave dell'unità. “Tutti i sistemi creativi dell'ingegneria, della meccanizzazione e della costruzione, sono sottoposti al controllo dell'economia, così come l'arte della pittura, della musica e della poesia, poiché sono sistemi che esprimono quel movimento intimo, che appare illusorio nel mondo tangibile.”⁷

Come già ricordato, in Popova l'organizzazione e la costruzione stanno alla base della composizione: “The outstanding element in our creative consciousness in this era of great organizations is the replacement of the principle of the art of painting as a means of representation

by the principle of organization or construction.”⁸

Per il regista Meyerhol'd “L'attore organizza senza posa il proprio materiale. Occorre osservare una severa economia di movimenti.”⁹

Il costruttivismo si pone una serie di questioni, teoriche e formali, che riguardano ancora oggi l'architettura: è l'architettura dell'articolazione e del *montaggio*, i solidi sono costruiti stereometricamente secondo principi di *opposizione, sottrazione, addizione*,¹⁰ determinando asimmetrie e disequilibri tra le forme. Operazioni siffatte vengono indagate anche all'interno della scuola del Vchutemas.

L'architettura costruttivista nega il concetto di involucro, a favore della messa a nudo della “macchina edilizia”, che scopre le proprie vulnerabilità. Circa negli stessi anni, Mies van der Rohe, con il grido “questa è una costruzione di pelle ed ossa”, presenta i progetti per i grattacieli in vetro del 1919 e '21. Lo stesso Sharoun, nella *Glass-Arkitektur* e persino nella sua *Philharmonia* del 1957, riprenderà l'ostinazione organizzativa delle Avanguardie costruttiviste, che trova radici nelle correlazioni tra nodi e sistema, propri dell'architettura gotica.¹¹

La *Tribuna di Lenin* di El Lisitskij e collaboratori, nella Piazza di Smolensk per il centro di Mosca (1920), apre la lunghissima serie di innovazioni costruttive che sfidano la forza di gravità, affermando la superiorità tecnica umana sulla natura¹² e l'esplicazione della struttura in quanto tale.

Le costruzioni di Tatlin sono esplorazioni concrete di materiali reali nello spazio reale.¹³ Secondo Canella, sono un esperimento in vitro della città futura, in linea

con le fantasticherie architettoniche di Chlebnikov.

Possiamo notare influenze e richiami tra l'architettura occidentale e l'Avanguardia russa: come ricorda Canella, Frederick Starr sostiene che Mel'nikov sia influenzato da riviste di architettura occidentali che circolano in Unione Sovietica in quel momento, e si ispiri ad uno schizzo di Mendelsohn per il *Club Operaio Rusakov*.

Il *padiglione* di Mel'nikov per l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925 gli permette di entrare in contatto con architetti come Tony Garnier e Auguste Perret.

Secondo Canella, il progetto per il *Palazzo del Lavoro* di Mel'nikov “appare di straordinaria anticipazione e di precoce padronanza compositiva, [...] vi sono presenti [...] quasi tutti gli elementi tipici del suo successivo corso poetico: esploso dell'impianto, tumultuoso convergere dei volumi conici, crescendo ascensionale, diagonale dentellata eccetera. [...]”¹⁴ Nelle sue architetture, Mel'nikov agisce per *addizione* di elementi formali, privati del loro significato d'origine e risemantizzati nella composizione d'insieme.¹⁵ Un'altra tecnica che Mel'nikov sperimenta nelle sue architetture è la tendenza più a scorporare che a incorporare, cioè a non includere il volume della costruzione all'interno della struttura portante. Tale caratteristica è riscontrabile anche nella concezione stereometrica del *Palazzo del Lavoro* dei fratelli Vesnin del 1923. L'articolazione stereometrica tra pieni e vuoti e i fronti scompartiti in fasce orizzontali, sperimentati da Mel'nikov, si declineranno successivamente nelle architetture di Giuseppe Terragni e James Stirling. Canella non si sofferma solo sulla composizione per articolazione stereometrica, ma tra i vari meriti che riconosce all'Avanguardia russa, c'è anche la messa a punto

di prototipi di edifici intesi come “condensatori sociali” (espressione coniata dai costruttivisti negli anni Venti).

*Altro mondo quello esplorato dai futuristi, cubisti, dadà: le macchine e il movimento motorizzato ispirano da una parte lo schiaffo al buon senso, la “*discontinuità come rivoluzione e rifondazione del linguaggio*”, dall'altra, “*il viaggio verso la psiche*”, il “*sè*”,¹⁶ rivoluzioni che si ritrovano nella corrente del *cubofuturismo* russo.

Grazie alla figura di Malevič avviene il passaggio dal *cubofuturismo* al punto di non ritorno del *suprematismo*. L'artista è universalmente noto per aver anticipato di cinquant'anni, con il *Quadrato Nero* del 1915, tutta la pittura europea e americana d'Avanguardia del XX secolo. “*Ho sconfitto i confini del cielo dipinto, l'ho lacerato, e il sacco che si è formato l'ho riempito di colore, e poi l'ho annodato. Nuotate! Un mare bianco si stende davanti a voi.*”¹⁷

Il Malevič cubofuturista accoglie l'immaginario irrazionale tra i nuovi materiali della composizione.¹⁸ Tra i molti aspetti introdotti dalla rivoluzione del linguaggio dell'Avanguardia, Semerani si sofferma, in modo particolare, su una forma di conoscenza irrazionale e spirituale, di cui il *cubofuturismo* e il *suprematismo*, sono sostenitori. Inoltre Semerani ci ricorda che nel *cubofuturismo* si sperimenta anche “*un meticciamiento del gusto, una sovraimpressione delle epoche, un innesto di figure estranee.*”¹⁹ Il mondo onirico e inaspettato si mescola con le tradizioni arcaiche e primigenie ed entra prepotentemente nell'arte, scalzando la tradizione accademica.

La riscoperta delle radici etniche diverse stravolge le strutture classiche della composizione: in musica, in architettura, nella pittura, nella lingua e nel balletto;

in architettura pensiamo ad architetti come Plečnick, Ravnikar, Bogdanovič, ma anche Lewerentz e Asplund, Pikionis, Sedad Eldem, tutti accumulati da una ricerca sulla *dissonanza*.

Gli stessi temi sono affrontati nel *Canone della costruzione estraniata* di cui parla Burljuk già nel 1912: la *disarmonia*, la *sproporzione*, la *dissonanza* coloristica e la *de-costruzione*.²⁰

L'ibridazione, l'associazione, la scomposizione e ricomposizione delle parti della composizione sono operazioni artistiche che rimandano non solo a Malevič, ma anche a De Chirico, Duchamp, Picasso e giungono fino alla *Pop Art*.

In architettura il *movimento cubista ceco* prende piede già nel 1912-1913; uno dei principali esponenti è Gočár, architetto praghese (1880-1945). Negli anni precedenti la guerra, il movimento si dimostra perfettamente aggiornato rispetto alle ricerche delle Avanguardie architettoniche europee (Duchamp presenta la *maison cubiste* al *Salon d'Automne* di Parigi nel 1912). Nel 1913 Vlatislav Hofman dichiara: “*oggi la nuova sensibilità non è più innamorata del semplice naturalismo, oggi vogliamo una forma liberata. All'opposto della forma vegetale della Secessione, la sensibilità trova la sua espressione nell'aspetto della macchina, nella lucida purezza della sua forma.*” Si tratta di una rivoluzione formale senza precedenti nell'architettura europea degli anni Dieci. Anche gli architetti del *cubismo* praghese si affidano al metodo di *scomposizione* e *ricomposizione* delle parti,²¹ di derivazione pittorica. Nell'architettura post-cubista i dettagli assumeranno, in una sorta di ingrandimento fuori scala, e nella stratificazione di piani,

un ruolo e un significato autonomo.²²

Il *decostruttivismo* ha sicuramente un debito nei confronti dell'architettura costruttivista. “*In Russia gli ambiziosi progetti dei costruttivisti sono rimasti congelati insieme al proprio codice architettonico per settanta anni e in questo tempo, che per ironia della sorte ne ha fatto precipitare tutta la carica ideologica, è stato possibile riprenderne talune acquisizioni linguistiche e, con esse, iniziare a scrivere una nuova pagina di architettura.*”²³

Secondo Eisenman, quando parliamo di *decostruttivismo*, non sappiamo se intendiamo parlare in termini di costruzione di un edificio, oppure in termini di costruzione in senso linguistico. In russo, infatti, c'è un termine specifico per indicare questa differenza: la costruzione di un edificio è *stroitel' stvo*, mentre la costruzione, intesa come organizzazione strutturale si dice *Konstruktsia*. *Konstruktsia* è un modo di pensare, un mettere in ordine i processi di pensiero. Dovremo considerare ciò, nel trovare delle relazioni tra *costruttivismo* e *decostruttivismo*.²⁴

Secondo Derrida in architettura la decostruzione “*non è semplicemente la tecnica di un architetto che sa decostruire ciò che è costruito, ma un'interrogazione che tocca la tecnica stessa, l'autorità della metafora architettonica e di lì costituisce la sua personale retorica architettonica. La de-costruzione non è solo, come il suo nome sembra significare, la tecnica della costruzione alla rovescia, se essa sa pensare l'idea stessa della costruzione. Si potrebbe dire che non c'è nulla di più architettonico della decostruzione, ma anche nulla di meno architettonico.*”²⁵

Eisenman sostiene inoltre che l'architettura deve allontanarsi dalla rigidità e dalle contrapposizioni dialettiche, ad esempio la tradizionale contrapposizione

tra struttura e decorazione, astrazione e figurazione, figura e sfondo: l'architettura può essere un'esplorazione di quello che sta proprio tra queste categorie fisse.²⁶ L'arte decostruttivista stimola così l'osservatore a prendere parte a questa analisi del *between*, e a esplorare le possibilità della forma.

Negli anni Sessanta – Ottanta cominciano a essere ripubblicate opere e documenti dell'Avanguardia sovietica, in particolare in Italia e Gran Bretagna, Francia e in misura minore in Germania e Olanda ed altri paesi europei, con un picco negli anni Settanta per la traduzione di numerosi testi originali, e in particolare di Ginzburg e dei teorici del *costruttivismo*.

*Una delle prime manifestazioni di un *revival* costruttivista nell'architettura occidentale è l'edificio di James Stirling e James Gowan per la sede della *Facoltà di Ingegneria dell'Università di Leicester* del 1959-63. Tafuri ed Eisenman fanno riferimento a questa architettura come un esercizio di composizione, che segue una nuova sintassi o attitudine compositiva. A proposito dell'architettura degli anni Sessanta di Stirling nel 1974 Tafuri scrive: *“Stirling ha rivelato la possibilità di una manipolazione senza fine di una grammatica e di una sintassi dei segni architettonici, usando con coerenza estrema la legge formalista del contrasto e della opposizione: la rotazione degli assi, l'uso di strutture antitetiche, le distorsioni tecnologiche.”*²⁷ Nello stesso anno, Peter Eisenman, in un'analisi dell'edificio della *Facoltà di Ingegneria* alla Leicester, attribuisce a Stirling l'assunzione più che di un lessico costruttivista, soprattutto di una attitudine compositiva costruttivista. A commento dell'edificio della Leicester, Eisenman accompagna

le immagini del *Palazzo del Lavoro* e della *Torre della Izvestija* di Vesnin, del *Planetario* di Baršč e Sinjavskij, e altre “formazioni sintattiche”, quali quelle dei club operai *Rusakov* di Mel'nikov e *Zuev* di Golosov, ma ci sono rimandi anche da Wright, fino agli Archigram. Eisenman sostiene che il progetto sia un vero e proprio esercizio che manipola la tradizione compositiva, frutto del *cubismo* e del *costruttivismo*.²⁸ L'architettura di Leicester ha un impatto iconico tale da sembrare un assemblaggio eclettico.²⁹ Nella sua composizione per giustapposizione volumetrica, rimanda alle sperimentazioni del Vchutemas. Stirling non solo riprende i principi di composizione costruttivista, ma fa percepire all'osservatore simultaneamente sequenze spaziali diverse nell'edificio.³⁰

*I primi progetti di Zaha Hadid sono molto influenzati dall'Avanguardia russa, in particolare da lavori di Malevič e di altri artisti suprematisti.³¹ *The Peak, Leicester Square, Berlin 2000, Tomigaya Building, Malevichs Tektonik*, rappresentano l'esplorazione di una nuova architettura che riguarda la complessità, la connettività, e la flessibilità del futuro.³²

*Anche Rem Koolhaas è legato all'Avanguardia russa: esplora l'Unione Sovietica per consultare i disegni di Leonidov e applica alle sue architetture la nozione di interscambio tra scale metriche, e tra universo spirituale e materiale, che trova espressione nei *Proun* di El Lissickij. El Lisickij fa uso di semplici figure geometriche di origine suprematista, che alludono a vere e proprie costruzioni spaziali, una sorta di pittura-architettura. Lo spazio dei *Proun* è pluridimensionale e multidimensionale, come quello dei fisici teorici che,

nella stessa epoca, rivoluzionano le nozioni di “spazio” e “tempo”.

Il movimento costruttivista si dimostra precursore del *decostruttivismo*, sfruttando e prevedendo lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e la loro diffusione.³³

*“The development of physics this century has revolutionized communications, and information system and technology, Former Cartesian divisions have had to be rejected to make way for a new thinking. Here the experiments and achievements of the russian Avant-garde are surveyed, showing their endeavours to come to terms with not only the physical, but the metaphysical and philosophical implications of a world that is subject to continuous change.”*³⁴

Interessante è il fatto che, alla fine degli anni Venti, i costruttivisti sentono già l'avvicinarsi di una *“Seconda era della Macchina”*, nonostante siano appartenenti alla prima. Una rinnovata macchinolatria si risconterà nel team Archigram, una generazione arrabbiata, *“ma disposta a placare i propri furori nell'orgia psichedelica dell'effimero, all'interno dell'eccitante caos ipertecnologico.”* La *Walking City* di Herron è una macrostruttura zomorfa spostabile su gambe, e la *Living-pod* di Greene combina nomadismo primitivo ad estetica tecnologica.³⁵ Le *Città Sospese* di Paul Maymont (1926) e i surreali assemblaggi di Kiyonori Kikutake (1928), rimandano alle visioni utopiche di El Lisickij (*Staffa delle nuvole*, Mosca 1925), di G. Krutikov (*La Ville Volante*, 1928, Atelier Ladvovskij) di Leonidov (*La città del sole*, 1945). La tecnologia origina sogni di ristrutturazione globale di città e territori, e rinnova la volontà di una *“ricostruzione futurista dell'universo”* di Balla e Depero.³⁶

Ricordiamo come la poetica dello *straniamento*,³⁷ tecnica compositiva importata dalla letteratura, venga poi sperimentata in ogni ambito artistico (arte, teatro, architettura, cinema): si riferisce a quel procedimento letterario, proprio della scuola formalista russa di Sklovski, che consiste nel descrivere un oggetto o una situazione nota, come se fosse stata vista per la prima volta; questo espediente trova riscontro nelle sperimentazioni costruttiviste, cubofuturiste e suprematiste, ma nel *decostruttivismo* raggiunge forse la sua massima espressione: il *decostruttivismo* descrive una scena ignota, ma cerca di convincere che quella qualità sconosciuta è tale solo perché non viene comunemente guardata, ma è lì, presente. La purezza formale viene messa in crisi e resa vulnerabile, l'osservatore è estremamente stimolato e, nello stesso tempo, smarrito nella civiltà dello spaesamento, della *"coscienza simultanea di molti luoghi"*.³⁸

Nella musica sperimentale, la coesistenza di percezioni distinte e dissonanti *"obbliga il compositore a dedicare la stessa importanza a testo e contesto, figura e sfondo."* Già Wagner, praticando la sovrapposizione contrappuntistica politonale, apre la strada alla coesistenza di percezioni distinte e dissonanti, e poi Stravinskij.

Simili operazioni di spaesamento, fuoriluogo, cacofonie, attraverso associazioni di costruzioni visionarie, tra elementi comuni ed eventi paradossali, permettono di riconfigurare oggi spazi emarginati delle periferie metropolitane, come in Hejduk e in Lina Bo Bardi, attraverso l'orizzonte sconfinato del *non-sense*.³⁹

In una sera di agosto del 1955, con "4,33", Cage propone l'attenzione al caos, la rinuncia a ogni struttura e a ogni intenzione, ammettendo nella sala tutti i possibili

rumori.

Secondo Semerani, Eisenman dovrebbe essere considerato per l'architettura un erede di Cage, sostenendo l'eliminazione dalla sua poetica dei parametri costruttivi, funzionali e culturali, per un'opera che mostrerà solo se stessa.⁴⁰

L'arte del XX secolo, con l'architettura, parte da una conoscenza del reale, le Avanguardie trovano nuove intenzioni, nuovi sensi del fare, ma non una *"mancanza di intenzioni"*, come vorrebbero Cage e Eisenman, spingendo la ricerca verso orizzonti inesplorati.⁴¹

La ricerca, consapevole degli ampi termini di confronto e di influenza delle Avanguardie russe nelle vicende moderne e contemporanee, si sofferma sulle fonti, ovvero sulla "lettura" delle relazioni interne tra gli elementi formali che sono il "contenuto compositivo" dei progetti di Popova, Malevič e Vesnin e che hanno rivoluzionato il mondo della composizione.

Data la proliferazione di ricadute possibili nelle questioni spaziali, dal teatro alla città, il lavoro di ricerca potrà continuare su altre vie interessanti da investigare e percorrere.

1 L. Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013, p. 169.

2 L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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 of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, p. 19.

3 Ibidem.

4 Considerazioni tratte da *Revolution, La Nuova Arte per un Mondo Nuovo*, film di M. Kinmonth, uscito in Italia nel marzo 2017. Gli artisti aderiscono al LEF.

5 N. Gabo, A. Pevsner, *Basic Principles of Constructivism*, in U. Conrads, *Programs and manifestoes of 20th-century architecture*, the MIT press, Cambridge, Mass. 1964. (p. 56).

6 G. Canella, *Avanguardia come allegoria*, in M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999, pp. 35-50.

7 K. Malevič, *O novych sistemach v iskusstve, (On the New Systems in Art)*, 1919. *"All the creative systems of engineering, machinery and construction come under the control of Economy, as do those of the arts of painting, music and poetry, for they are systems of expressing that inner movement which is an illusion in the tangible world."*

8 L. Popova, *On the construction of new objective and non-objective forms*, testo scritto a mano, collezione privata di Mosca, 1920- 21.

9 V. Mejerchol'd, *Corso di Biomeccanica, 1921-1922*, materiale raccolto da M. Korenev; *Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di S. M. Ėjzenštejn*, 8 ottobre 1921, 16 maggio 1922, in V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da N. Pesocinskij*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.

10 P. Eisenman, *Real and English: The Destruction of the Box. I*, in *"Oppositions"*, n. 4, 1974, pp. 6-34.

- 11 L. Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013, p. 174.
- 12 Ivi, p. 172.
- 13 C. Cooke, *Russian Precursors*, in A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, *Deconstruction, Omnibus Volume*, Academy Editions, London 1989, p. 18.
- 14 G. Canella, *Avanguardia come allegoria*, in M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Op. cit.*, p. 39.
- 15 Ivi, p. 47.
- 16 L. Semerani, *Op. cit.*, p. 107.
- 17 K. Malevič, *Suprematizm, in X Gosudarstvennaya vystavka. Bepredmetnoe tvorchestvo i suprematizm*, Moscow 1919.
- 18 L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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), *Op. cit.*, p. 19, 20.
- 19 Ivi, p. 13, 19.
- 20 Ivi, pp. 28-29.
- 21 R. Stanisławski, *L'Avanguardia polacca, 1910-1978, S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei*, Electa, Milano 1979, p. 189 e seguenti.
- 22 Confrontare *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, a cura di M. Marzo, luav/Marsilio, Venezia 2010.
- 23 R. Lenci, *Decostruttivismo* (www.ruggerolenci.it/Didattica/Decostruttiv.doc)
- 24 C. Cooke, *Russian Precursors*, in A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, *Op. cit.*, pp. 11-12.
- 25 J. Derrida, *Architetture ove il desiderio può abitare*, in "Domus", n. 671, aprile 1986.
- 26 A. Papadakis, *Foreword*, in A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, *Op. cit.*, p. 7.
- 27 Da M. Tafuri, *L'architecture dans le boudoir: The Language of Criticism the Criticism of Language*, in "Oppositions", n. 3, maggio 1974. Ripubblicato e completato in *Idem, La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, p. 325.
- 28 P. Eisenman, *Real and English: The Destruction of the Box. I*, in "Oppositions", n. 4 (1974), pp. 6-34.
- 29 Ibidem.
- 30 Ibidem.
- 31 *Zaha Hadid at the State Hermitage Museum*, esposizione organizzata dal Museo Ermitage di San Pietroburgo e dal gruppo Zaha Hadid Architects, dal 27 giugno al 27 settembre 2016.
- 32 M. Ginzburg, *I nuovi metodi del pensiero architettonico*, in "SA", n.1, 1926, pp. 1-4, in V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari 1969 (pp. 368-373).
- 33 C. Cooke, *Russian Precursors*, in A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, *Op. cit.*, p. 17.
- 34 Ivi, p. 11.
- 35 M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea 2*, Electa, Milano 1992, p. 347.
- 36 Ibidem.
- 37 Con il termine *straniamento* si fa riferimento alla scuola dei formalisti russi, (influyente scuola di critica letteraria che si sviluppa tra il 1914 e il 1915 nell'Impero russo. I formalisti russi e Sklovskij usano la parola "ostranenie" (in russo: *остранение*?) facendo riferimento a quei modi di procedere del linguaggio letterario che ha come scopo quello di rendere l'abituale visione delle cose deformata, portandole in contesti diversi da quelli naturali.
- 38 L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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), *Op. cit.*, Marsilio, Venezia 2012, p. 20.
- 39 L. Semerani, *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, Clean, Napoli 2013, p. 174.
- 40 Ivi, p. 170.
- 41 Ivi, p. 178.

BIBLIOGRAFIA

1. *Il sistema di coordinate geografiche*.
2. *Il sistema di coordinate geografiche*.

3. *Il sistema di coordinate geografiche*.
4. *Il sistema di coordinate geografiche*.

5. *Il sistema di coordinate geografiche*.
6. *Il sistema di coordinate geografiche*.

7. *Il sistema di coordinate geografiche*.
8. *Il sistema di coordinate geografiche*.

9. *Il sistema di coordinate geografiche*.
10. *Il sistema di coordinate geografiche*.

11. *Il sistema di coordinate geografiche*.
12. *Il sistema di coordinate geografiche*.

13. *Il sistema di coordinate geografiche*.
14. *Il sistema di coordinate geografiche*.

15. *Il sistema di coordinate geografiche*.
16. *Il sistema di coordinate geografiche*.

17. *Il sistema di coordinate geografiche*.
18. *Il sistema di coordinate geografiche*.

19. *Il sistema di coordinate geografiche*.
20. *Il sistema di coordinate geografiche*.

21. *Il sistema di coordinate geografiche*.
22. *Il sistema di coordinate geografiche*.

23. *Il sistema di coordinate geografiche*.
24. *Il sistema di coordinate geografiche*.

25. *Il sistema di coordinate geografiche*.
26. *Il sistema di coordinate geografiche*.

27. *Il sistema di coordinate geografiche*.
28. *Il sistema di coordinate geografiche*.

29. *Il sistema di coordinate geografiche*.
30. *Il sistema di coordinate geografiche*.

31. *Il sistema di coordinate geografiche*.
32. *Il sistema di coordinate geografiche*.

GUIDA ALLA RICERCA

Sono qui citati i principali testi e contributi che registrano lo stato delle conoscenze, conseguito fino ad oggi, sulla spazialità sperimentata in Popova, Malevič e Vesnin.

Per la produzione di **Popova** si rimanda soprattutto agli autori D. Sarabianov, membro del Dipartimento di Storia dell'Arte russa e sovietica presso l'Università di Mosca, riconosciuto internazionalmente come uno dei migliori esperti su Popova, e N. Adaskina, membro dell'All-Union Research Institute for the Theory of Architecture and Urban Planning.

Presso il Dipartimento di Manoscritti della Galleria di Stato Tret'jakov di Mosca (e alcuni archivi privati) sono conservati diversi scritti teorici di Popova, degli anni 1919-1923, tra cui anche un'introduzione alla scenografia per *The magnanimous Cuckold* del 1922 rivolta all'Inchuk: alcune riproduzioni originali e diverse traduzioni in inglese di questi scritti sono raccolti in D. V. Sarabianov, N. L. Adaskina, *Lubiov Popova*, New York 1990 (traduzioni di M. Schwartz, Harry N. Abrams).

Per quanto riguarda più specificatamente il progetto scenografico di Popova per *The magnanimous Cuckold*, si rimanda, in modo particolare, al contributo di A. H. Law, *Le Cocu Magnifique de Crommelynck: mise en scène de Meyerhold*, in *Les Voies de la création Théâtrale. VII. Mises en scènes années 20 et 30. Études réunies et présentées par Denis Bablet*, Editions du CNRS, Paris 1979, n. 7, pp. 14-43.

L'interesse sempre attuale per l'artista Popova è dimostrato dalle svariate esposizioni a lei dedicate e dalle ricostruzioni posteriori della sua scenografia, come quella del dicembre 1981, proposta dalla stessa A. H. Law, in occasione della mostra *Arte dell'avanguardia in Russia: opere scelte*

dalla collezione *George Costakis*, presso Guggenheim Museum, New York.¹ Più recente (2014) la ricostruzione a cura di Y. Aksenova e S. Obukhova, presso il Garage Museum of Contemporary Arts di Mosca, in occasione della mostra *Russian Performance: A Cartography of its History*.

L'apparato scenico risulta particolarmente interessante poiché lo spazio viene inteso per la prima volta nella sua totalità, rivoluzionando anche il movimento degli attori in scena: diventerà il prototipo di una nuova spazialità costruttivista.

La ricostruzione della scenografia di Popova che si propone nella tesi non mira solamente a capirne forma, dimensioni e rapporti tra le parti, ma a provare, come sostiene J. E. Bowlit, che la giovane artista sia riuscita, in quest'opera, a realizzare quella complessa "transizione dalla superficie pittorica allo spazio."²

La letteratura dedicata a **Malevič** è sicuramente più consistente di quella dedicata all'artista Popova, morta a soli 35 anni di sciarlattina. Molti dei suoi scritti sono stati tradotti, tra cui anche *O novych sistemach v iskusstve*, (*Sui nuovi sistemi dell'arte*), brossura di 32 pagine litografate, edita dai laboratori tipografici della scuola di Vitebsk, in A. B. Nakov, *Malevitch Ecrits*, éditions Champ Libre, Paris 1975, éditions Gérard Lebovici, Paris; 1986; trad. italiana in A. B. Nakov, *Malevič Scritti*, Feltrinelli, Milano 1977. (Nakov e la casa editrice di Gérard Lebovici, Champ Libre, sono i primi – anche rispetto ai russi – a proporre tutti i testi più significativi, e non soltanto per la "storia dell'arte", in una accurata versione francese). Altre lettere, e note sui rapporti di Malevič con Matjušin, sono tradotte in italiano in K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Abscondita, Milano 2000.

Recentissima (2 ottobre 2015/17 gennaio 2016) la mostra *Malevič* a cura di E. Petrova e G. di Pietrantonio presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo. Numerose sono le ricostruzioni dell'opera *La Vittoria sul Sole* del 1913, la prima rivisitazione non andata in scena è di El Lisickij nel 1923, presso Vitebks; una delle più recenti è realizzata nel 2013 dall'Ermitage, dal teatro Mariinskij e dal Conservatorio di San Pietroburgo all'interno del Festival Internazionale delle Arti *Dall'Avanguardia ai nostri giorni*. Nessuna delle ricostruzioni, però, accenna ad interpretare la tridimensionalità dei quadri, allusa negli schizzi emblematici Malevič, che rimangono sempre piatti e nello sfondo (un tentativo avviene per la celebrazione della morte di Malevič, in cui viene rappresentato l'invaso del cubo, è il 17 maggio del 1935.)

Tra i molti studiosi ed esperti di teatro e d'Avanguardia russa, fondamentali sono i contributi di M. Drutt, E. Petrova, (autori e curatori di svariate mostre su Malevič e le Avanguardie), J. Bowlt, C. Lodder e C. Gray (fonti bibliografiche occidentali che hanno scritto molto anche sul *costruttivismo* russo).

Per la conoscenza della **produzione architettonica d'Avanguardia sovietica**, si segnalano sicuramente S. O. Chan-Magomedov, *Pioniere der Sowjetischen Architektur* (Dresden 1983, London 1987); M. Fosso, M. Meriggi, (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999 e la ricca raccolta di M. I. Astafeva-Dlugac, *Avantgarde 1900-1923: russisch-sowjetische architektur*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1991.

Per la produzione di **Alexander Vesnin** si rimanda invece all'unica monografia a lui dedicata, sempre di S. O. Chan-Magomedov, *Alexandr Vesnin and Russian constructivism*, Lund Humphries, London 1986.

Come ci ricorda Meriggi,³ *“l'esperienza didattica e progettuale della Scuola del Vchutemas (Laboratori Artistico Tecnico Superiori, 1920-1930) è ormai abbastanza nota e documentata nella letteratura, se ne conoscono i programmi e molti degli elaborati degli studenti fanno parte di collezioni museali. La ricerca teorica su cui si fondò il suo programma didattico è stata pubblicata a suo tempo, successivamente e molto è stato tradotto in diverse lingue.”*

Tra le prime pubblicazioni che restituiscono l'esperienza di insegnamento dell'architettura nel Vchutemas c'è il volume di El Lissitkij, *Russland. Die rekonstruktion der architektur in der Sowjetunion*, Anton Schrol & Co. Verlag, Wien 1930 (trad. it. El Lissitkij, *La Ricostruzione dell'architettura in Russia, 1929 e altri scritti*, Vallecchi, Firenze 1969). Una trattazione estesa e sistematica si trova nei due tomi del libro di S. O. Chan-Magomedov, *Vkhutemas. 1920-1939*, 2 volumi, Editions du Regard, Paris 1990 (tradotto anche in inglese).

All'interno dell'ambito di questa ricerca di rivoluzione spaziale, si colloca (in *appendice*) il lavoro di lettura, traduzione e selezione dei concetti chiave del manuale, fondamento dei nuovi principi di composizione, intitolato **Elementi della composizione architettonica spaziale** del 1934, a cura di Krinskij, con gli ex allievi Balikhin, Koržev, Lamcov e Turkus, mai tradotto dal russo prima d'ora.

1 A proposito si può consultare *“Sulla ricostruzione di Le Cocu Magnifique di Mejerchol'd”* in F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, Electa, Milano 1990.

2 J. E. Bowlt, *From Surface to Space: the Art of Liubov Popova*, 2006, in *“The Structurist”*, n. 15/16, 1975-1976, pp. 80-88. (http://www.usask.ca/structurist/issue15_16.html)

3 M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTE-MAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, p. 33.

ricostruzioni de *Le Cocu Magnifique* (1922)

> 2014

Y. Aksenova e S. Obukhova
Garage Museum of Contemporary Art, Mosca
in occasione della mostra:

Russian Performance: A Cartography of its History
(<http://www.wallpaper.com/art/garage-museums-new-exhibition-maps-the-history-of-russian-performance-art#22615>)

> 1981

A. Law e M. Gordon
Guggenheim Museum, New York
in occasione della mostra:
Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection
(<http://www.nytimes.com/1981/12/06/arts/dance-view-meyerhold-dance-and-avant-garde-theater-in-1920-s-russia.html?pagewanted=all>)

ricostruzioni de *La Vittoria sul Sole* (1915)

> 2013

J. Kiblitskij
Museo Statale Russo, San Pietroburgo

> 2013

S. Sirakanjan
in occasione dell'evento *Dall'Avanguardia ai nostri giorni*
Ermitage, Teatro Mariinskij, Conservatorio di San Pietroburgo

>2009

New Factory of the Eccentric Actor, Londra

>1993

Theater im Künstlerhaus, Vienna

>1999

J. Hollander e studenti della Guildhall School of Music and Drama e del Royal College of Art, Londra

>1988

G. Gubanova
presso il Palazzo della Gioventù, San Pietroburgo

>1987

RAMT, Teatro Accademico Russo Giovanile

>1983

Akademie der Künste, Berlino,
in collaborazione con il California Institute of the Arts

>1935, 15-17 maggio

ricorrenza nella camera ardente di Malevič, dove è morto l'artista

>1923

performance non andata in scena, costumi rivisti da El Lisickij, Vitebks

Avanguardia russa

M. Acton, *Guardare l'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2008, pp. 166-178.

Arts Council of Great Britain, *Art in revolution: Soviet art and design since 1917*, Arts Council of Great Britain, London 1971.

S. Barron, M. Tuchman, *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, MIT Press, London and Cambridge, Mass., 1980, pp. 110-117.

G. Belli, E. Guzzo Vaccarino (a cura di), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Skira, Milano 2005.

M. Böhmig (a cura di), *Le avanguardie artistiche in Russia: teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979.

J. E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Viking Press, New York 1976.

T. J. Clark, *Addio a un'idea: modernismo e arti visive*, Einaudi, Torino 2005.

G. Costakis, *Russian avant-garde art: the George Costakis Collection*, Angelica Zander-Rudenstine New York, Abrams 1981.

M. De Michieli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2010.

L. Garafola, N. Van Norman Bear, *The Ballets russes and its world*, Yale University press, New Haven, London 1999.

V. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968.

S. M. Ejzenštejn, *Lezioni di regia*, Einaudi, Torino 2000.

S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003.

Fundación Juan March, Madrid, *Vanguardia rusa (1910-1930)*, Museo y colección Ludwig, Madrid Fundación Juan 1985.

E. Gasperini, *La cultura delle steppe: morfologia delle civiltà russa*, Istituto Europa orientale, Roma 1934.

C. Gray, *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*, Thames and Hudson, London 1962.

L. Michelangeli, *Avanguardie russe, Tradizione, innovazione, rivoluzione*, Giunti, Firenze-Milano 2004.

V. Quilici, *Un dibattito sulla complessità dell'avanguardia*, in "rassegna sovietica", anno 37, marzo aprile 1986.

M. Rowell, A. Zander Rudenstine, *Art of the Avant-Garde in Russia: Selection from the George Costakis Collection*, The Solomon Guggenheim Museum, New York 1981.

S. Vitale, *Per conoscere l'Avanguardia russa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979.

Popova e *Le Cocu Magnifique*

N. L. Adaskina, *Liubov Popova*, S. É. Gordeev, Moskva 2011.

J. Bowlt, *Russian Avant-Garde Theatre: War, Revolution et Design*, Hearn, London 2014, pp. 294-302.

J. E. Bowlt, M. Drutt (a cura di), *Amazzoni dell'avanguardia: Alexandra Exter, Nalatiya Goncarova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova e Nadezda Udalcova*, catalogo dell'esposizione (Berlino, Londra, Venezia, Bilbao, New York, 1999-2001), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2000.

J. E. Bowlt, *From Surface to Space: the Art of Liubov Popova*, 2006, in *"The Structurist"*, n. 15/16, 1975-1976, pp. 80-88. (http://www.usask.ca/structurist/issue15_16.html)

Michail Bulgakov, *Capitolo biomeccanico*, 1932, *Stolica v bloknote. Biomečhaniceskaja glava*, trad. it. *La capitale nel blok-notes. Capitolo biomeccanico*, in *"Nakanune"*, Berlino 9 febbraio 1923, ora in *Mejerchol'd v russskoj teatral'noj kritike/1920-1938*, trad. it. *Mejerchol'd nella critica teatrale russa/1920-1938*, Mosca 2000, pp. 48-51.

F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, Electa, Milano 1990.

M. Dabrowski, *Ljubow Popowa: 1889-1924*, Prestel, München 1991.

M. Dabrowski, E. Ordonez, I. Pronina, J. R. Wilson, *Liubov Popova*, Thames & Hudson, London 1991.

B. Fer, *What's in a Line? Gender and Modernity*, in *"Oxford Art Journal"*, 13:1, 1990, pp. 77-88.

Fundación Juan March, *Popova*, Fundación Juan March, Madrid 2004.

A. H. Law, *Le Cocu Magnifique de Crommelynck: mise en scène de Meyerhold*, in *Les Voies de la création Théâtrale. VII. Mises en scènes années 20 et 30. Études réunies et présentées par Denis Bablet*, Editions du CNRS, Paris 1979, n. 7, pp. 14-43.

C. Lodder, *Liubov Popova: From Painting to Textile Design*, in *"Tate Papers"*, n. 14, Autumn 2010. (<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>)

C. Lodder, *Lyubov Popova. A Revolutionary Woman Artist*, in *"Revolutionary Russia"*, 3:2, 1990, pp. 151-182.

A. B. Nakov, *Russian constructivism: Laboratory period: Ermilov, Exter, Klucis, Lissitzky, Popova, Rodchenko, Tatlin, Vesnin*, Annelly Juda Fine Art, May-July 1975; Art Gallery of Ontario, July-September 1975.

M. N. Yablonskaya, A. Parton, *Women artists of Russia's new age, 1910-1935*, Thames and Hudson, London 1990.

B. Picon Vallin, *La mise en scène du Cocu magnifique par Meyerhold (1922)*, in *"Textyles"*, n.16, 1999, pp. 42-49.

L. Popova, contributo al catalogo *X Gosudarstvennaja vystavka, Bespredmetnoe tvorčestvo i supremaizm*, collezione

privata, Mosca, 1919.

L. Popova, *O novoj organizacii*, manoscritto senza data, collezione privata, Mosca.

L. Popova, *On the construction of new objective and non-objective forms*, collezione privata di Mosca, 1920-21.

P. Railing, *Liubov Popova Biography* (<http://www.incorm.eu/Biogs/Popova.pdf>)

P. Railing, *Constructing the Future – the Art of Rodchenko and Popova*, in *"The Art Book"*, volume 1, issue 4, november 2009, pp. 10-12.

J. Rakitina (a cura di), *Arte e moda negli anni Venti. Bozzetti del teatro russo*, Mazzotta, Milano 1990.

D. V. Sarabianov, N. L. Adaskina, *Liubov Popova*, traduzioni di M. Schwartz, Harry N. Abrams, New York 1990.

D. V. Sarabianov, N. L. Adaskina, *Liubov Popova*, in *"Journal of Design History"*, vol. 4 n. 4, 1991, The Design History Society, pp. 264-267.

teatro russo d'Avanguardia

J. Bowlt, *Russian Avant-Garde Theatre: War, Revolution et Design*, Hearn, London 2014.

J. Bowlt, N. D. Lobanov-Rostovsky, *Encyclopedia of Russian Stage Design: The Catalogue Raisonné of the Collection of Nina and Nikita D. Lobanov-Rostovsky*, Antique Collectors' Club, Woodbridge, Suffolk 2013.

J. E. Bowlt, *Russian stage design: scenic innovation: 1900-1930: from the collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky*, Mississippi Museum of art, Jackson 1982.

J. E. Bowlt, *Constructivism and Russian Stage Design*, in "Performing Arts Journal", vol. 1, n.3, 1977.

F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti (a cura di), *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, Electa, Milano 1990.

S. Dirk, *Oskar Schlemmer: das Triadische Ballet und die Bauhausuhne*, Akademie, der Kunste, Berlino 1988.

C. Lodder, *Constructivist Theatre as a Laboratory for an Architectural Aesthetic*, in "Architectural Association Quarterly", vol. 11, n.2, 1979, pp. 24-35.

C. Lodder, *Theatre as the assembled micro-environment*, in *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven 1983, pp. 170-180.

N. Van Norman Baer, J. E. Bowlt, *Theatre in revolution:*

Russian avant-garde stage design, 1913-1935, Thames and Hudson, Londra; The Fine arts museums of San Francisco, 1991. (Catalogo dell'esposizione di San Francisco, New York, Los Angeles, 9 novembre 1991-2 novembre 1992)

A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima, i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002.

A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, G. Einaudi, Torino 1959.

A. M. Ripellino, *Appunti sul teatro russo del '900*, Edizioni Universitarie, Roma, a.a. 1955/56.

O. M. Saylor, *The Russian theatre under the Revolution*, Little, Brown, and Co, Boston 1920
<http://books.google.com/books?id=ox5gAAAAMAAJ>.

Mejerchol'd e la rivoluzione teatrale

M. G. Barchin, *Il teatro di Mejerchol'd* (<http://www.larici.it/culturadellest/arte-architettura/index.html>).

E. Braun, *Meyerhold, A Revolution in Theatre*, Methuen Drama, 1979.

E. Braun, *The theatre of Meyerhold*, Methuen, Londra 1979.

S. Ėjzenštejn, *Lecture on Biomechanics, March 28, 1935*, in Alma Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Revolutionary Acting in Soviet Russia*, NC McFarland Press, Jefferson 1996.

A. H. Law, *Meyerhold's The Magnanimous Cuckold*, in "The Drama Review": TDR, vol. 26, No. 1, Historical Performance Issue, 1982, p. 61-86.

D. Gavrilovich, *Vsevolod Mejerchol'd. La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 2001.

J. Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, New York 2003.

V.E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale (1918-1939)*, Feltrinelli, Milano 1977)

futurismo e cubofuturismo

G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Abete stampa, Roma 1975.

M. Bohmig (a cura di), *Le avanguardie artistiche in Russia: teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979.

G. Carpi (a cura di), *V. V. Majakovskij, Poesie*, BUR, Milano 2008.

V. Markov, *Storia del Futurismo russo*, Einaudi, Torino 1971.

M. Marzaduri, D. Rizzi e I. M. Battaifarano, *Scritti sul futurismo russo*, Peter Lang, New York, Bern 1991, p. 94.

A. Moretti, *Folclore, mitologia e religione in Velimir Chlebnikov*, Dottorato di ricerca in Filologia, Linguistica e Letteratura, XXV° ciclo, Università La Sapienza di Roma, relatrice e coordinatrice prof.ssa Rita Giuliani, Anno accademico 2012-2013.

P. Nori (a cura di), *V. Chlebnikov, 47 poesie facili e una difficile*, Quodlibet, Macerata 2009.

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

A. M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1979.

Malevič, scritti

K. Malevič, *O novych sistemach v iskusstve*, (*On New Systems in Art*), scuola di Vitebsk, 1919.

K. Malevič, *Suprematizm*, in *X Gosudarstvennaya vystavka. Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematizm*, Moscow 1919.

K. Malevič, *Dio non è abbattuto*, Vitebsk 1922, tesi 30, in T. Andersen (a cura di), *K. S. Malevich, Essays on Art*, vol. I, p. 218, 4 voll., Copenhagen 1968-78.

K. Malevič, *Pis'ma k Matjušin*, (*Lettere di Malevič a Matjušin*), archivio della casa di Puškin, San Pietroburgo 1976.

K. Malevič, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism*, in J. E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Viking Press, New York, 1976, pp. 116-135.

K. Malevič, *Scritti*, a cura di A. B. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977, traduzione italiana di A. B. Nakov, *Malevitch Ecrits*, éditions Champ Libre, Paris 1975, éditions Gérard Lebovici, Paris 1986.

K. Malevič, Tomáš Glanc, *Suprematické zrcadlo: (texty k bezpředmětnosti)*, Brody, Praha 1997.

K. Malevič, *Suprematizm – 34 rissounka*, Unovis, Vitebsk, dicembre 1920; trad. italiana in A. B. Nakov, *Malevič Scritti*, Feltrinelli, Milano 1977, e in G. Di Milia (a cura di), *Suprematismo*, Abscondita 2000.

suprematismo, Malevič e La Vittoria sul Sole

T. Andersen (a cura di), *K. S. Malevich, Essays on Art*, vol. I, 4 voll., Borgen, Copenhagen 1968-78.

T. Andersen, *K. S. Malevich*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1970.

E. Basner, C. Casali, M. Corradini, G. Cortenova, W. Guadagnini, L. Michelangeli, T. Vilibachova, E. Petrova, *Kazimir Malevič e le sacre icone russe. Avanguardia e tradizioni*, Milano, Electa 2000.

E. B. Basner, C. Beltramo (a cura di), *Kazimir Malevič una retrospettiva*, Artificio, Firenze 1993.

G. Belli, E. Guzzo Vaccarino (a cura di), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Skira, Milano 2005.

M. Böhming, *Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa*, in "Europa Orientalis" n. 8, 1999, pp. 341-380.

M. Böhming (a cura di), *La Vittoria sul Sole*, la mongolfiera, Cosenza, 2003.

J. E. Bowlt, *Russian stage design: scenic innovation: 1900-1930: from the collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky*, Mississippi Museum of art, Jackson 1982.

J. E. Bowlt, *The Construction of Space*, in Galerie Gmurzynska-Bargera. *Von der Fläche zum Raum: Russland 1916-24 = From surface to space: Russia 1916-24: Ausstel-*

lung vom 18. September bis Ende November 1974, Galerie Gmurzynska, Die Galerie, Köln 1974.

T. Cardoso, *Suprematism -as - Architecture: opening the way to L. Malevich's work*, Master fo Architecture, McGill University School fo Architecture, May 15th, 1993.

A. Charistou, M. Tsantsanoglou (a cura di), *Avanguardia russa: da Malevič a Rodčenko. Capolavori dalla collezione Costakis*, Skira, Milano, Ginevra 2014.

G. Cortenova, Y. Petrova (a cura di), *Kandinsky, Chagall, Malevich e lo spiritualismo russo: dalle collezioni del Museo Statale russo di San Pietroburgo*, Electa, Milano 1999.

M. Drutt, *Kazimir Malevič: suprematism*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2003. (Catalogo della mostra tenuta a Berlino nel 2003.)

C. Douglas, *Swans of other worlds, K. Malevich and the origins of Abstraction in Russia*, UMI Research Press, Ann Arbor 1980.

K. Livšić, *Polutoraglaznyj strelec*, Leningrad 1933. Trad. it. *L'Arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1968, p. 124.

C. Gill, "An Urge To Take Off From The Earth": How Malevich Embodies The Role of "Shamanic Artist" In His Early Career, in "North Street Review", vol. 17, 2014.

J. Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, Yale University Press, New Haven 1996.

Petersburg Avant-garde Museum ("The House of Matiushin"), *House on Pesochnaya*, St. Petersburg 2007.

E. Petrova, *Kazimir Malevich. Artist and Theoretician*, Flammarion, Paris 1990.

E. Petrova, I. N. Karasik, Elena V. Basner (a cura di), *In Malevič's circle: confederates - students - followers in Russian 1920s-1950s*, Palace Editions, Mosca 2000.

E. Petrova, G. Di Pietrantonio (a cura di) *Malevič*, Giunti Arte Mostre Musei, Milano 2015.

E. Petrova, *From icons to Malevich: masterpieces from the Russian Museum, St. Petersburg*, Palace Editions, St. Petersburg 2011.

E. Petrova, *Kazimir Malevich in the Russian Museum. St. Petersburg*, Palace editions, State Russian Museum, St. Petersburg 2000.

A. Shatskikh, *The Black Square and the Origin of Suprematism*, Yale University, New Haven 2012.

L. Semerani, *Il circolo Malevič. La scuola di 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 of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012.

la sintassi dello spazio architettonico,
il conflitto tra la nuova spazialità d'Avanguardia e
lo spazio urbano ottocentesco

costruttivismo e architettura

M. I. Astafeva-Dlugac, *Avantgarde 1900-1923: russisch-sowjetische architektur*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1991.

V. N. Aurin, A. Manina, K. Murašov, V. Quilici, D. Tjurina (a cura di), *Architettura nel paese dei Soviet 1917-1983*, Electa, Milano 1983.

P. Bianchini, *Icone e geometrie nell'opera di Ivan Il'ich Leonidov*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008.

F. Burgos, G. Garrido, *El Lissitzky, Wolkenbügel, 1924- 1925*, Editorial Rueda S. L., Madrid 2004.

C. Cooke, *Russian Avant-Garde Theories of Art, Architecture and the City*, Academy Editions and Architectural Design, London 1983.

C. Cooke, *Architectural drawings of the Russian avant-garde*, The Museum of Modern Art, New York 1990.

A. D'Amelia, *Architettura e utopia. La città di vetro*, in "Europa Orientalis", n. 7, 1988, pp. 409-430, (in russo: *Stekljannyj gorod v utopijach avangarda*, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati*, N. I. Chardžieva, M. 2000, pp. 565-580)

M. J. A. Ginzburg, *Saggi sull'architettura costruttivista, il ritmo in architettura, lo stile e l'epoca, l'abitazione*, a cura di E. Battisti, Feltrinelli, Milano 1977.

A. De Magistris, Irina Korob'ina (a cura di), *Ivan Leonidov, 1902-1959*, Electa Architettura, Milano 2009.

V. F. Krinskii, I. V. Lamcov, M. A. Turkus, *Elementy architekturno-prostranstvennoj kompozicii* (Mosca, Gosstroj-izdat, 1934; ristampato nel 1968).

El. Lissitzky, *Russland: die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, A. Schroll, Wien 1930.

S. Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lisitskij, pittore architetto tipografo fotografo, ricordi lettere scritti*, Editori Riuniti, Roma 1967.

E. M. Lisitskij, *La ricostruzione dell'architettura in Russia 1929 e altri scritti*, Vallecchi, Firenze 1969.

C. Lodder, *Constructivist Theatre as a Laboratory for an Architectural Aesthetic*, in "Architectural Association Quarterly", vol. 11, n. 2, 1979, pp. 24-35.

C. Lodder, *Russian constructivism*, Yale University Press, New Haven 1983.

M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012.

V. Quilici, *Il costruttivismo*, Laterza, Roma, Bari 1991.

V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Roma, Bari 1978.

teatralizzazione dello spazio urbano nella città russa d'Avanguardia

S. O. Chan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson, London 1987.

J. L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri, *Urss 1917-1978, la città, l'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, p. 309.

A. C. Cooke, I. Kazus, *Soviet architectural competition: 1924-1936*, V+K, Laren 1992.

C. Cooke, I. Kazus, *Soviet architectural competitions: 1920s-1930s*, Phaidon, London 1992.

A. D'Amelia, *Architettura e Utopia. La città di vetro*, in "Europa Orientalis", n. 7, 1988. (<http://www.europaorientalis.it/uploads/files/1988/1988.21.pdf>)

E. K. Folpe, S. Wrede, *Architectural drawings of the Russian avant-garde*, Museum of Modern Art. New York 1990.

M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano 1999.

O. Máčel, M. Meriggi, D. Schmidt, Ju. Volčok, *Una città possibile, architetture di Ivan Leonidov, 1926-1934*, Triennale Electa, Milano 2007.

M. Meriggi, *Affabulazione e Montaggio. Il progetto dell'angelo e del diavolo nell'architettura e nella città russa e sovietica*, Università IUAV di Venezia, Dottorato in composizione

architettónica VIII ciclo, relatore G. Canella, 1997.

V. Tolstoy, I. Bibikova, C. Cooke, *Street art of the Revolution. Festivals and celebrations in Russia, 1918-33*, Thames and Hudson, London 1990.

M. Meriggi, *La teoria del montaggio di Ejzenštejn e l'architettura sovietica tra avanguardia e classicismo*, in R. Palma, C. Ravagnati (a cura di), *Macchine nascoste: discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica*, Utet, Torino 2004.

M. Meriggi, *Procedimenti compositivi nell'architettura delle Avanguardie Sovietiche*, in F. Lambertucci, M. Meriggi, C. Pallini, L.A. Pezzetti, P. Posocco, *Cinque interventi sulla composizione architettonica*, Lampi di stampa, Milano 2010.

H. Ziada, *Gregarius space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*, tesi di dottorato, Georgia Institute of Technology, maggio 2011.

Vesnin e il Palazzo del Lavoro

C. Cooke, *The Vesnin's Palace of Labor*, in N. Leach, *Architecture and revolution: contemporary perspectives on Central and Eastern Europe*, Routledge 1999. pp. 38-52.

M. Ginzburg, *Bilancio e prospettiva di "SA"*, in G. Canella e M. Meriggi, "SA, *Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*", Dedalo srl, Bari 2007, p. 174 e seguenti.

S. O. Chan-Magomedov, *Alexandr Vesnin and Russian constructivism*, Lund Humphries, London 1986.

V. Quilici, *Il palazzo del Lavoro a Mosca 1922-23*, in *Il costruttivismo*, Laterza, Roma, Bari 1991, pp. 122-131.

H. Ziada, *Gregarius space, uncertain grounds, undisciplined bodies. The Soviet Avant-Garde and the 'Crowd' Design Problem*, tesi di dottorato, Georgia Institute of Technology, maggio 2011, pp. 46-47, 77-91; 280-283, 377-378.

K. P. Zygas, *Cubo-Futurism and the Vesnins' Palace of Labour*, in S. Barron, M. Tuchman, *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, MIT Press, London and Cambridge, Mass., 1980, pp. 110-117.

VChUTEMAS

V. Bass, *The Discourse of Form as the Last Refuge of the Soviet Architect*, НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ № 137 (1/2016) (<http://nlobooks.ru/node/6998>)

V. F. Krinskii, I. V. Lamcov, M. A. Turkus, *Elementy arhitekturo-prostranstvennoj kompozicii* (Gosstroizdat, Mosca 1934; ristampato nel 1968)

M. Elia, *VChUTEMAS: design e avanguardie nella Russia dei Sovieti*, Lupetti, Milano 2008.

Galerie Gmurzynska-Bargera, *Von der Fläche zum Raum, Russland 1916-24 = From surface to space: Russia 1916-24: Ausstellung vom 18. September bis Ende November 1974*, Galerie Gmurzynska, Die Galerie, Köln 1974.

E. Lissitzkij, *Russland: die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Neus Bauen in der Welt*, Schroll, Wien 1930. (trad. it. *La ricostruzione dell'architettura in Russia*, 1929 e altri scritti, Firenze 1969)

S. O. Chan-Magomedov, A. Barré-Despond, J. Aubert-Yong, *VKhUTEMAS: 1920-1930*, Editions du Regard, Paris 1990, 2 voll.

L. Komarova, A. Latour, S. O. Chan-Magomedov, *Il Vchutemas e il suo tempo: testimonianze e progetti della scuola costrut-*

tivista a Mosca, Edizioni Kappa, Roma 1996.

M. Meriggi, *Tre laboratori della Facoltà di Architettura del VkhUTEMAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 32-47.

N. Podzemskaja, "La vision est aussi un art": le débat sur l'espace dans la Russie soviétique du début des années 1920 et l'enseignement aux Vhutemas", *Ligeia /Association Ligeia*, 2007, pp. 15-254.

A. Senkevitch, *The Vkhutemas: a Soviet Bauhaus 1920 – 1930*, *Journal of the Society of Architectural Historians/ Society of Architectural Historians*, 1974, pp. 238-239.

sul teatro

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978.

G. Attolini, *Teatro arte totale. Pratica e Teoria in Gordon Craig*, Progedit, 2011.

P. Brook, *The Empty Space*, London, McGibbon & Kee, London 1968.

E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 78.

G. Consonni, *Teatro Corpo Architettura*, Roma, Laterza 1998.

R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, 1979.

C. Innes, *Edward Gordon Craig: a Vision of Theatre*, Routledge, 2013.

F. Marotti, *Appia e Craig: le origini della scena moderna*, in "La Biennale di Venezia", n. XIII, n. 50-51, dicembre 1963.

P. Salvadeo, *Adolphe Appia, 1906/ Spazi Ritmici*, Alinea Editrice, Firenze 2006.

**abaco delle scuole d'Avanguardia
e dei principali teatri di Mosca e
San Pietroburgo**

abaco delle scuole d'Avanguardia

1910-1917
SAN PIETROBURGO
Unione della Gioventù

Già dall'autunno 1909, nella casa di Matjušin e della poetessa Guro, intensi sono i rapporti tra poeti e pittori e si mira ad una sintesi tra le arti. Un nuovo gruppo di poeti e artisti si incontra nella sede di via Pesočnaja di San Pietroburgo, tentando di riunire nei principi cubofuturisti la pittura, l'architettura, la poesia e il teatro: è il centro del *cubofuturismo* russo: "sarebbe difficile trovare nella storia dell'arte un periodo in cui poesia e pittura abbiano comunicato tra loro come all'epoca del cubofuturismo in Russia", osserva il critico Nikolaj Chardžev.

Su iniziativa di Matjušin e Guro nasce così l'*Unione della Gioventù* nel 1910. Sono invitati a partecipare anche artisti di Mosca, come Lario-nov, Gončarova, Burljuk, Malevič e Tatlin. Chlebnikov, Majakovskij, Kručënych, David e Nikolaj Burljuk, Elena Guro, Kamenskij e Livšic, riuniti nel gruppo cubofuturista *Gileja*, si fondono con l'*Unione della Gioventù* per dare vita a un nuovo teatro futurista.

1917-1920
VITEBSK
Libera Scuola d'Arte

La *Libera Scuola d'Arte* di Vitebsk viene fondata dopo la *Rivoluzione d'Ottobre* del 1917 dal pittore Marc Chagall, tornato dalla sua prima esperienza parigina.

La scuola nasce nel difficile contesto della persecuzione degli ebrei russi, terribile realtà soprattutto sotto lo zar Nicola II. Si combatte per l'inclusione di artisti di ogni credo religioso, compreso quello ebraico.

In questa sede si studiano in modo particolare la luce nella pittura e le antiche tradizioni e tendenze folkloristiche di derivazione neoprimativista.

La scuola viene riconosciuta come ente statale e trasformata nel *VChU* (Scuola Superiore di Belle Arti) nel 1918. Nel 1920 Chagall viene scalzato da Malevič, che diventa nuovo direttore della scuola e capo degli *Svomas*.

1919-1922
VITEBSK- SAN PIETROBURGO
Unovis
Sostenitori della Nuova Arte

Gruppo fondato a Vitebsk da Malevič e allievi che nel 1922 si disgrega e si sposta a San Pietroburgo. Con *Unovis* il *suprematismo* è messo a servizio della Rivoluzione. Malevič dirige la Scuola applicando i suoi stilemi suprematisti ai tessuti e alle porcellane. Piani di allestimento urbano per celebrazioni, progettazione di stoviglie, mobili e abbigliamento costituiscono una parte considerevole dei temi delle lezioni tenute da Malevič in quegli anni.¹ Con l'arrivo di Malevič le teorie della scuola evolvono, grazie anche all'apporto di personalità come El Lisickij e Vera Ermolaeva.

Nel 1922 il gruppo si divide in due correnti, una più in linea con l'idea di Malevič, basata su metodi pratici per la costruzione di una nuova società, una più teorica, in linea con le teorie suprematiste.

1 E. Petrova, G. Di Pietrantonio, (a cura di) *Malevič*, Giunti Arte Mostre Musei, Milano 2015.

1918-1920
MOSCA-SAN PIETROBURGO-VITEBSK
Svomas
Liberi Atelier d'Arte di Stato

L'Accademia d'Arte di Mosca, San Pietroburgo Vitebsk e molte altre città russe viene sostituita dai *Liberi Atelier d'Arte di Stato*, in seguito alla *Rivoluzione Russa* del 1917. Lo scopo principale degli *Svomas* è quello di diffondere la conoscenza e la competenza artistica nel ceto meno abbiente, per cui non è presente alcun esame di ammissione.

Presso gli *Svomas* di Mosca (che sostituiscono la Scuola d'Arte Stroganov) insegna Ljubov' Popova dal 1918. Anche Tatlin insegna presso gli *Svomas* di Mosca (1918-1920) e di San Pietroburgo (1919-1924) e Malevič (dal 1918). Gli *Svomas* di Mosca sono dominati dal gruppo costruttivista *Obmochu* dei fratelli Stenberg e Loganson. Nel 1920 sono sostituiti dal *Vchutemas*.

A capo degli *Svomas* di Vitebsk ricordiamo Marc Chagall, dal 1918 e Malevič, dal 1920. (In realtà, l'esperienza di Malevič inizia nel 1918, dagli *Svomas* di San Pietroburgo e Mosca.)

1920-1930 circa
MOSCA
Vchutemas
Atelier Superiori Tecnico Artistici di Stato

La scuola sviluppa una linea di lavoro collocabile nelle Avanguardie. La Facoltà di Architettura di Mosca rinasce nel *Vchutemas*, una delle istituzioni didattiche più importanti con il *Bauhaus* di Dessau in Germania. In questi atelier confluiscono diverse provenienze (dalle accademie Beaux-Arts alle scuole tecniche). A differenza del *Bauhaus*, il *Vchutemas* non si rivolge strettamente alla produzione industriale. La sperimentazione didattica nel campo architettonico si basa sulle componenti primarie: *colore-spazio-superficie-linea-volume-materiali*, con l'obiettivo di staccarsi dalla tradizione storica, reinventando la disciplina architettonica, in funzione di un grande rinnovamento della società, interagendo con altre discipline come la letteratura, la pittura, il design, il teatro e l'esposizione.

Il *Corso Fondamentale*, proposto ed elaborato da Ladovskij, è articolato in 4 *Koncentr: Superficie e Colore, Volume, Spazio e Grafica*.

Vi insegnano molti esponenti dell'Avanguardia, tra cui Vesnin, che si occupa di *Superficie e Colore* insieme a Popova. Il *Koncentr* sullo *Spazio* è invece diretto da Ladovskij.¹

1 Per un miglior approfondimento del *Vchutemas*, consultare l'appendice.

1928-1930
MOSCA
Vchutein
Istituto superiore di Arte e Tecnica

Nel 1928 il *Vchutemas* viene riorganizzato come *Istituto superiore di Arte e Tecnica*. Gli allievi seguono un anno propedeutico comune di teoria del *Colore* e della *Forma*, vicina ai principi di Kandinskij e di Malevič, e poi accedono alle Facoltà di Architettura, Tipografia, Pittura, Scultura, Ceramica, Tessili, Metallo, con le ulteriori sezioni di musica, teatro, scrittura creativa.¹

"Il *Vchutein* prepara artisti di tipo nuovo, artisti che sono al servizio dell'industria, che organizzano la vita quotidiana e servono la lotta politico-culturale della classe operaia [...]. L'artista realizza il quotidiano e la lotta ideologica."²

Questo è l'articolo introduttivo alla raccolta "*Vchutein*" del 1929, scritto da Novickij.

1 A. Negri, *Arte e Artisti della Modernità*, JacaBook, Milano 2000, p. 53.

2 Citazione in M. Elia, *VCHUTEMAS: design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Lupetti, Milano 2008, p. 74.

1920-1924
MOSCA
Inchuk
Istituto di Cultura Artistica

Si tratta di una associazione di pittori, scultori, architetti, critici e teorici dell'*arte produttivista* e un importante centro di formazione dei principi teorici delle correnti artistiche innovatrici.¹ Tra i maggiori esponenti ci sono Rodčenko Kandinskij, che ne è direttore. Il programma di Kandinskij trova dei punti di contatto con il *Bauhaus* di Gropius e propone un indirizzo teorico, il programma redatto da Juon ha invece un indirizzo pratico. Il programma di Kandinskij viene definitivamente approvato nel maggio 1920: "[...] scopo dei lavori dell'*Inchuk* è lo studio scientifico, condotto in modo analitico e sintetico, degli elementibase, sia delle singole arti che dell'arte presa nella sua totalità." Con Rodčenko, Stepanova, Popova e altri artisti nasce il *gruppo produttivista* nel novembre 1920. Kandinskij lascia l'istituto nel 1921. Nello stesso anno Vesnin si unisce al gruppo dei produttivisti.

Presidenti dell'*Inchuk*: Kandinskij, (lascia l'istituto nel 1921, per trasferirsi presso il *Bauhaus* di Weimar), Rodčenko, Brik, Arvatov.

1 S. Chan-Magomedov, *Aleksandr Rodčenko 1891-1956*, Idea Books Edizioni, Milano 1986, p.55.

1923-1930

MOSCA

ASNOVA

Associazione dei Nuovi Architetti

Scuola formale, capeggiata dall'architetto Ladovskij; in linea di principio nega l'arcaismo in architettura; dal 1928 prende il nome di *ARU* (*Associazione Architetti Urbanisti*).

L'Associazione, insieme al *Vchutemas*, è promotrice della lotta contro la routine accademica, "per l'affermazione di una nuova forma architettonica." (G. Canella, *L'ASNOVA*, in "SA", n.2, anno 1, 1926, p. 59.)

L'*Asnova* è meno organizzata, e meno rappresentativa, rispetto all'*Osa*, ma conta su architetti come Mel'nikov e El Lisickij e docenti come Ladovskij e Dokucaev. Questi ultimi sono artefici di un rinnovamento nell'insegnamento dell'architettura, dando un contributo altissimo alla Facoltà di Architettura del *Vchutemas*, fondata nel 1920. Fra questa scuola e il *Bauhaus* le analogie sono molte, tuttavia il *Bauhaus* si attesta come una scuola di arti applicate alla produzione industriale e, in esso, l'architettura viene introdotta solo quando Walter Gropius, nel 1927, chiama ad insegnarvi Hannes Meyer, mentre l'architettura al *Vchutemas* si insegna fin dal 1920.

Tra i razionalisti dell'*Asnova* citiamo Ladovskij, Krinskij, Mel'nikov e El Lisickij.

1924-1930

MOSCA

OSA

Fondatori del gruppo sono Ginzburg e il pittore architetto Vesnin.

L'*Osa* ritiene che, "compito principale dell'architetto sia l'organizzazione dello spazio per un processo produttivo preciso, esattamente definito e vitale che in esso si realizza." (G. Canella, *L'ASNOVA*, in "SA", n.2, anno 1, 1926, p. 59.) Si tratta di una associazione considerata il primo gruppo di architetti costruttivisti. È nota per aver pubblicato il giornale "SA" (*Sovremennaja Arhitektura*).

Con il primo piano quinquennale (1928-33) i costruttivisti elaborano la teoria dei "condensatori sociali", tra cui la casa collettiva di cui è un esempio il *Narkomfin* di Ginzburg e il club operaio, posto sempre all'angolo tra due strade per emergere nel panorama urbano.

Le teorie urbanistiche qui sperimentate sfociano nel piano per Mosca.

Tra i costruttivisti dell'*Osa* ricordiamo Rodčenko, Ginzburg, Golosov e Vesnin.

1923-

MOSCA

LEF

Fronte di Sinistra delle Arti

Viene fondato da Majakovskij nel 1923, cardine e centro del *costruttivismo*. Vi aderiscono poeti cubofuturisti come Pasternàk, registi di teatro e cinema come Ėjzenštejn, produttivisti dell'*Inchuk* come Popova, Stepanova, Rodčenko e Lavinskij.

Il *LEF* si propone di intervenire attivamente nello sviluppo della società sovietica, creando un nuovo costume, nuove forme di vita, ispirate alla tecnica e all'industrialismo. Gli artisti devono mutarsi in tecnici, in "organizzatori della vita". Il *LEF* rifugge la fantasia come alterazione idealistica della realtà e si prefigge la registrazione meccanica di dati reali. I seguaci del *LEF* esaltano i documentari, la cronaca, i servizi giornalistici, le memorie, i protocolli, e considerano scaduti il romanzo, l'epica, le opere di inventiva. La "fattografia" influisce su molti artisti.

abaco dei principali teatri di Mosca e San Pietroburgo

MOSCA

*1806-1824

Teatro Malyi
(piazza Teatral'naja)

*1856-oggi

Teatro Bol'šoj
(piazza Teatral'naja)

1878-oggi

GITIS
(Istituto Statale di Arte Teatrale)
oggi detto *Accademia Russa di Arte Teatrale*

*1898-oggi

Teatro d'Arte di Mosca
fondato diretto da Stanislavskij e Dančenko

*1914-1922

Teatro da Camera di Mosca
fondato diretto da Tairov

*5 maggio 1905:

Teatro-Studio
voluto da Stanislavskij ed affidato a Mejerchol'd, per la messa in scena di testi simbolisti

*febbraio 1921:

Teatro RSFSR N. 1
Teatro della Repubblica Socialista Federale Sovietica Russa (o Teatro Statale)
fondazione della nuova accademia teatrale di Mejerchol'd, presso il **Teatro Zon** (Sadovaja n. 20, Mosca) noto come *Teatro di Mejerchol'd*; risulta

attivo fino al 6 settembre 1921

*1924-1938

il progetto **RSFSR** prende il nome di **GVYRM (Officine Statali Superiori Registiche)**, poi dette **GVYTM (Officine Statali Superiori di Teatro)** e infine **GEKTEMAS (Officine Statali Sperimentali di Teatro)**

*25 aprile 1922:

va in scena *Le Cocu Magnifique* con scenografia di Popova presso l'antico **Teatro Zon**

*1931

il **Teatro Zon** chiude: il *Teatro di Mejerchol'd* si sposta presso il Teatro Ermolova (sulla Tverskaja), a causa delle repressioni di Stalin

*8 gennaio 1938

decreto con cui si chiude il *Teatro di Mejerchol'd*

*giugno 1939

Mejerchol'd viene arrestato poiché si oppone al *realismo socialista* proposto da Stalin, dopo brutali torture viene portato davanti al plotone di esecuzione

SAN PIETROBURGO

* 1832- ad oggi

Teatro Aleksandrinskij
(piazza Aleksandrinskij)

***Teatro Luna Park**

(via Oficérskaja)
il teatro originario viene trasformato nel 1909 nel Luna Park di San Pietroburgo

*dicembre 1913:

le performance de *La Vittoria sul Sole* di Malevič, Kručënych Matjušin, avvengono il 3 e il 5 dicembre 1913

note biografiche



L. POPOVA

(Ivanovskoe, presso Mosca, 1889-Mosca 1924)
Ljubov' Popova, pittrice e scenografa che aderisce al *costruttivismo*. Popova studia al ginnasio e frequenta a Parigi gli studi cubisti di Metzinger e Le Fauconnier. Frequenta lo studio di Tatlin *la Torre*, di Mosca (1913). Partecipa a svariate mostre, tra cui la *0.10 Ultima mostra futurista* di San Pietroburgo del 1915.

Tra il 1914 e il 1915 produce una quantità impressionante di tele cubofuturiste, nature morte con violini, chitarre, violoncelli, in cui introduce i principi plastici del *futurismo* italiano nel sistema cubista di decomposizione degli oggetti. Nel 1916 prende parte all'organizzazione del gruppo *Supremus* con Malevič e ne progetta il logo.

Nel 1920 lavora all' *Inchuck* di Mosca.

Insegna nella sezione base di *Colore* alla Facoltà di Architettura di Mosca (*Vchutemas*).

Realizza costumi e scenografie per il Teatro da Camera di Tairov, per il Teatro della Commedia di Mosca e per gli spettacoli di Mejerhol'd.

Tra il 1920 e il 1924 fa parte della redazione di *LEF*.

Per l'abbondanza, le qualità delle sue opere, la varietà dei campi in cui ha spaziato (pittura, disegno, rilievo, allestimenti scenici, costumi, tessuti, arte di propaganda), si ricorda come una delle più grandi artiste del XX secolo.



K. MALEVIČ

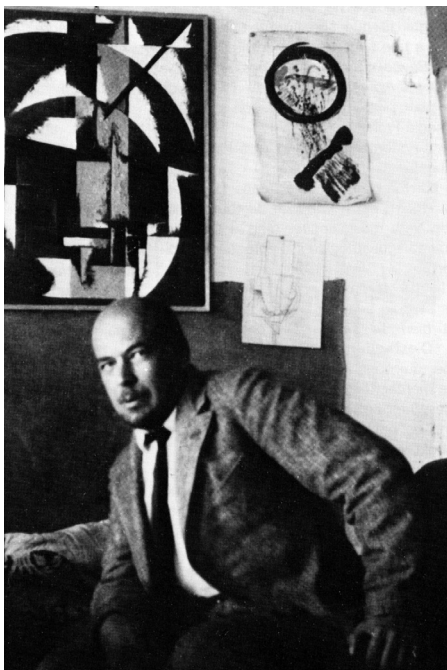
(Kiev 1878-San Pietroburgo 1935)

Kazimir Malevič, pittore e teorico russo, fondatore del *suprematismo* nel 1915. Dopo un inizio post-impressionista, sviluppa tematiche neoprimitiviste sotto l'influenza dei *fauve* francesi e del pittore russo Larionov, per poi avvicinarsi a Léger. Partecipa a svariate mostre, tra cui la *0.10 Ultima mostra futurista* di San Pietroburgo del 1915.

Nel primo decennio del Novecento Malevič entra in contatto con i poeti futuristi di *Gileja* come Kručënych, Majakovskij e Chlebnikov; è uno dei fondatori dell'*alogismo*, del *cubofuturismo* e del *neoprimitivismo*.

L'artista sviluppa la teoria suprematista tra il 1914 e il 1920 a Vitebsk, (Biellorussia). Intraprende qui la sua carriera didattica nel 1919 presso la *Libera Scuola d'Arte*, chiamato da Marc Chagall. Fonda una nuova scuola insieme ad El Lisickij, insegnante di architettura e grafica, chiamata *Unovis* (1919-1922). La scuola ha sedi a Vitebsk, Mosca, Smolensk, Orenburg e vi aderiscono docenti e studenti della *Libera Scuola d'Arte* di Vitebsk.

Malevič dirige il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo dal 1923 al 1926, insegna all'Istituto d'Arte di Kiev (1929-30) e al Palazzo delle Arti di San Pietroburgo (1930).



A. VESNIN

(Yuryevets 1883-Mosca 1959)

Aleksander Vesnin è pittore, scenografo, architetto, nasce a Yuryevets. Frequenta l'Accademia presso San Pietroburgo negli anni 1900-1909. Insegna nella sezione base di *Colore* alla Facoltà di Architettura di Mosca, insieme a Popova (*Vchutemas*). La incontra nello studio di Tatlin, *la Torre*.

Oltre a dedicarsi alla pittura, collaborando con artisti come Popova, Exter, Tatlin e Rodčenko, realizza progetti di allestimenti per gli anniversari della *Rivoluzione d'Ottobre* del 1917 e progetta scenografie teatrali per il Teatro di Tairov di Mosca.

Collabora attivamente con Popova fino alla morte di lei, che avviene nel 1924.

Vesnin espone i suoi lavori in occasione della mostra pionieristica costruttivista $5 \times 5 = 25$ nel 1921 come Popova. Nel 1921 è anche membro dell'INChUK.

Come architetto, fa parte del gruppo *Osa* con Ginzburg.

Padre fondatore del movimento costruttivista nell'architettura, fonda uno studio con i due fratelli maggiori, Leonid (1880-1933) e Viktor (1882-1950), a partire dal 1906.

Vesnin è un sostenitore vocale delle opere di Le Corbusier.



V. KANDINSKIJ

(Mosca 1866- Neuilly-sur-Seine, Parigi 1944)

Vasilij Kandinskij, pittore e teorico russo, viene considerato il principale iniziatore dell'*astrattismo*. L'arte astratta ritrae un mondo nuovo, l'apparenza non ha nulla a che fare con la realtà o con il mondo reale. Nonostante la laurea in giurisprudenza presso l'università di Mosca (1893), decide di dedicarsi alla pittura. Racconta di essere particolarmente impressionato dalla mostra degli impressionisti francesi a Mosca. Nel 1896 si trasferisce a Monaco, in Germania, per approfondire i suoi studi pittorici, entrando a contatto con gli artisti della Secessione di Monaco (1892) e partecipando attivamente al clima avanguardistico.

Nel 1910 pubblica *Lo spirituale nell'arte*.

Nel 1911 fonda, insieme agli amici pittori Franz Marc e Paul Klee il "*Der Blaue Reiter*" (*Il Cavaliere Azzurro*).

Nel 1914 rientra in Russia. Qui viene nominato professore dei *Laboratori Artistici di Stato* (1918). Insegna presso i *Vchutemas* di Mosca. Nel 1922 ritorna in Germania e non farà più ritorno in Russia. Nel 1922 viene chiamato da Walter Gropius ad insegnare al *Bauhaus* di Weimar con Paul Klee fino al 1933, anno in cui si trasferisce in Francia.

note storiche

eventi storici
eventi artistici

1860-90

- *1861
abolizione della servitù della gleba in Russia
- *1881-1894
regno di Alessandro III in Russia
- *1894-1917
regno di Nicola II in Russia
- *1894
i francesi fratelli Lumière inventano il cinema
- *1891
prima Triennale di Brera a Milano
- *1892
prima mostra di Munch e Secessione di Monaco
- *1895
prima mostra di Cézanne a Parigi;
Gauguin lascia la Francia per Tahiti;
prima Biennale di Venezia
- *1896
nasce lo *Jugendstil*;
Kandinskij si trova a Monaco;
Munch espone a Parigi
- *1897
Secessione Viennese capeggiata da Klimt
- *1898
Secessione di Berlino
- *1898
fondazione del partito operaio socialdemocratico russo
- *1900
nascita del *proletariato* russo

1900

- *1902
sommosse in Ucraina e nelle regioni del Volga, nasce il partito socialista rivoluzionario in Russia
- *1902
prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna a Torino
- *1904
scoppia la Guerra russo-giapponese, con la sconfitta russa
- *1905
ammutinamento della corazzata Potëmkin, imponenti scioperi a San Pietroburgo danno inizio alla prima rivoluzione repressa nel sangue, nascono le organizzazioni sindacali, sono concessi i diritti civili fondamentali
- *1906
Boccioni visita la Russia
- *1909
Djagilev organizza la prima tournée di *Balletti russi* a Berlino e a Venezia;
Marinetti pubblica il *Manifesto del futurismo* su "Le Figaro"
di Parigi;
De Chirico dipinge le prime tele metafisiche
- *1909
inizia il *cubismo analitico* in Francia e Svizzera
- *1909-1911
Schöenberg introduce la musica dodecafonica

1910

- *1910
a San Pietroburgo viene fondata l'*Unione della Gioventù*;
a Milano espongono Boccioni e Russolo
- *1911
Matisse visita la Russia
- *1911-1915
si sviluppa il *futurismo* russo, con le sue svariate correnti, tra cui i Gilejani capeggiati da Burljuk e i cubofuturisti
- *1913
Larionov pubblica il manifesto del *raggismo*; Russolo pubblica il manifesto dell'*Arte dei Rumori*
- *1912
Kandinskij pubblica a Monaco *Lo Spirituale nell'arte*
- *1913
primi ready made di Duchamp; mostra delle sculture futuriste di Boccioni a Parigi
- *1914
inizia la Prima guerra mondiale: l'Austria-Ungheria dichiara guerra alla Serbia; la Russia entra in guerra a fianco della Serbia, prime sconfitte inflitte dall'esercito tedesco;
- *1914
S. Elia pubblica il *Manifesto dell'architettura Futurista*;
Marinetti visita la Russia;
Tatlin visita lo studio di Picasso a Parigi ed espone a Mosca;
Chagall espone a Berlino;
Gončarova e Larionov seguono Djagilev in Svizzera e in Italia per i *Balletti russi*

1915

*1915

Malevič espone il suo *Quadrato Nero* per l'0.10 *Ultima mostra futurista* di San Pietroburgo e scrive il *Manifesto sul suprematismo*; in Italia Soffici si dissocia dal *futurismo*; viene scritto il *Manifesto Il teatro futurista sintetico*

*1916

Tatlin espone rilievi e controrilievi in occasione della mostra *Magazin*; si sviluppa il *dadaismo* a Berlino

*febbraio 1917

marcia delle donne, lo zar Nicola II abdicagoverno provvisorio

*luglio 1917

le truppe governative aprono il fuoco ai manifestanti, i morti e i feriti sono centinaia (il fotografo Bulla immortalava le truppe governative che sparano alla folla)

*ottobre 1917

Rivoluzione d'Ottobre, su modello della *Rivoluzione Francese* si espugna senza colpo ferire il *Palazzo d'Inverno*; i *Bolscevichi* sono al potere, lo zar Nicola II è agli arresti domiciliari sugli Urali; tutta la famiglia dello zar viene successivamente uccisa; viene organizzato il Narkompros (Commissariato del popolo per l'istruzione)

*6-8 novembre 1917

scoppia la guerra civile in Russia dopo la presa del potere da parte dei *bolscevichi rossi*; i *controrivoluzionari bianchi* sono appoggiati da Stati Uniti, Inghilterra e Francia

*novembre 1917

è garantito il diritto di voto alle donne in Russia

*1918

Mosca diventa capitale; riorganizzazione delle istituzioni culturali e artistiche in Russia, viene istituito l'*Izo* (Sezioni per le Arti figurative), e gli Svomas di San Pietroburgo sostituiscono l'Accademia d'Arte; Tzara scrive il *Manifesto Dada*

*1919

fondazione del *Bauhaus* a Weimar da Gropius

1920

*1920

l'Armata Rossa ha la meglio durante gli scontri con i civili; Malevič fonda A Vitebks il gruppo *Unovis*; il *Vhutemas* sostituisce gli *Svomas*

*1921-1923

grande carestia in Russia, legata alle guerre e alla siccità, muoiono circa dieci milioni di persone

*1921

Lenin avvia il *terrore rosso*, per evitare una controrivoluzione, ne consegue un grande esodo culturale; Lenin introduce la *nuova politica economica, nep*, per far risorgere le piccole attività e cooperative, stravolte dalle guerre; mostra del *costruttivismo 5*5=25 a Mosca* a cui partecipa anche Popova;

*1922

attentato a Lenin, che resta gravemente ferito, non è più capace di esercitare il potere, il suo successore Stalin è già pronto; marcia fascista su Roma;

nasce la rivista *Lef* di Majakovskij; Kandinskij decide di andarsene dalla Russia e si trasferisce in Germania, abbandonando molte delle sue tele a Mosca

*25 ottobre 1922

termina la guerra civile russa con la presa di Vladivostock, i bolscevichi vincono la guerra civile, ma l'economia e l'industria russa è allo sfascio

*30 dicembre 1922

viene fondata l'Unione Sovietica, primo stato socialista della storia, simbolo della vittoria finale del comunismo bolscevico nella guerra civile in Russia

*1923

Malevič espone alla XIV Biennale di Venezia

1924

*gennaio 1924

Lenin muore; Stalin introduce il culto di Lenin; Pietrogrado viene rinominata Leningrado; gli artisti sono chiamati ad aderire al partito e a sposare lo stile del *realismo socialista*, molti si rifiutano; Stalin reprime la creatività rivoluzionaria per un'*arte ufficiale* che garantisca l'unità del regime: l'Avanguardia diviene un problema da arginare; Filonov passa dall'*astrattismo* al *realismo socialista*; Ejzenštejn viene colpito dalla censura di regime; si ritorna alla tradizioni secolari dell'Accademia di Leningrado, una scuola classica e tradizionale; gli Accademici hanno il sopravvento sugli artisti come Malevič, che si costringe ad aderire al *realismo* e in modo particolare alla corrente del *figurativismo*; con gli studenti Suetin e Chashnik, lavora nella fabbrica di porcellana statale, decorando tazze e teiere con motivi suprematisti, non concessi sulle tele; Ejzenštejn gira *La corazzata Potëmkin*

*1923

Chagall lascia la Russia, raggiungendo la Francia

*1924

Popova muore di scarlattina a Mosca; Breton pubblica il *Manifesto del surrealismo*

*1925

Rodčenko espone presso l'Esposizione di Arti Decorative di Parigi nel Padiglione dell'Unione Sovietica progettato da Mel'nikov; il *Bauhaus* si trasferisce a Dessau nella sede costruita da Gropius; Léger gira il *Ballet mécanique*

*1926

nasce la rivista costruttivista "SA"; Mies van der Rohe costruisce a Berlino il *Monumento a Liebknecht e Luxemburg*, poi distrutto dai nazisti

*1927

Malevič espone in Polonia e in Germania

*1928

Ejzenštejn esalta la *Rivoluzione d'Ottobre* nel film *Ottobre*

1930

*1930

repressioni di Stalin; la censura stalinista cala sulle Avanguardie russe; il *Vchutemas* viene chiuso;

*1931

il *Teatro di Mejerchol'd* viene chiuso; decreto del partito comunista che critica la produzione pittorica moderna come antisovietica; nessuna associazione artistica è più ammessa al di fuori del partito

*1933

Hitler chiude il *Bauhaus*

1935-60

*1935

Malevič scampa alle purghe, morendo di cancro

*1938

inizia la *grande purga staliniana*, ogni giorno vengono fucilate migliaia di persone e la popolazione costretta a lavorare nei campi di lavoro forzato cresce a dismisura; i decreti di Stalin ordinano di distruggere l'arte d'Avanguardia: alcune opere si salvano, nascoste dai curatori negli archivi e magazzini dei musei di Mosca e San Pietroburgo, ma molte vengono bruciate pubblicamente fino al 1952; molti artisti, poeti e scienziati, vengono dichiarati nemici dello stato, perseguitati e portati nei gulag, la stessa sorte tocca in realtà anche ad una famiglia su due in tutto il paese

*1939

inizio della Seconda guerra mondiale

*1937

Esposizione Internazionale d'Arte a Parigi, Klucis disegna il Padiglione Internazionale dell'Arte sovietica; Picasso espone *Guernica* a Parigi

*gennaio 1938

Klucis viene arrestato come nemico del popolo, poiché appartiene ai primi bolscevichi, muore il mese dopo

*2 febbraio 1940

Mejerchol'd, strenuamente avversato da Stalin, muore torturato; viene arrestato il 20 giugno 1939

*1944 Kandinskij muore in Francia per motivi di salute

*1949 Suetin compare sulla lista delle persone da arrestare ma il presidente del sindacato degli artisti lo depenna, salvandolo

1959 Vesnin muore a Mosca

indice tematico

la sintassi del corpo

la sintassi dello spazio scenico

la sintassi dello spazio architettonico,
il conflitto tra la nuova spazialità
d'Avanguardia e lo spazio urbano
ottocentesco

Popova, *Le Cocu Magnifique*, 1922

p. 91 la decostruzione del corpo
nella *biomeccanica*

p. 17 letture comparate di uno spazio
complesso:
p. 19 ricostruzione dell'apparato
scenografico
p. 47 analisi compositiva
p. 75 descrizione narrativa

Malevič, *Pobeda nad Solncem/ La Vittoria sul Sole*, 1913

p. 117 maschere e icone
p. 119 la decostruzione del corpo
nei costumi

p. 99 quadri e agimenti
p. 133 Leitmotiv e artifici della messa
in scena
p. 145 esercizi di lettura

Vesnin, *Il Palazzo del Lavoro*, 1923

p. 217 composizione stereometrica e in
profondità spaziale
p. 219 sintagmi e morfemi
p. 229 dissezione

