DOPPIOZERO

Il quadrato nero che azzerava l'arte

Luigi Bonfante

31 Dicembre 2015

Accadde esattamente un secolo fa, il 19 dicembre 1915. L'oggetto alieno apparve nell'Art Bureau di Nadeshda Dobychina, al primo piano di un elegante palazzo di Pietrogrado (oggi San Pietroburgo), non lontano dal Palazzo d'inverno in cui la zarina Alessandra era succube di Rasputin, mentre lo zar Nicola II era al fronte e Lenin in Svizzera voleva trasformare la guerra imperialista in rivoluzione. Ma i grandi eventi storici qui rimangono sullo sfondo, perché ci interessa l'apparizione. Il pubblico rimase sbalordito: nessuno aveva mai visto una cosa del genere. E allo stesso tempo, nessuno poteva immaginare che quella “cosa”, per quanto anomala, avrebbe causato un'onda sismica i cui effetti si sarebbe sentiti anche un secolo dopo. Nessuno, tranne il suo scopritore.

Kazimir Severinovič Malevič aveva 37 anni, non era più un ragazzino. Ma quando, nella primavera di quell'anno, gli era apparsa tra le mani quella conturbante creatura, l'entusiasmo non lo aveva fatto dormire per una settimana. Era stata una folgorazione. La sua vita, di punto in bianco, era cambiata. Anzi, il mondo stesso, perché quella sua scoperta, a suo dire, azzerava la storia dell'arte e cominciava una nuova era. L'aveva tenuta segreta per mesi, per paura che i suoi rivali ne venissero a conoscenza. Soprattutto quel borioso di Vladimir Tatlin, che in una mostra precedente era riuscito a vendere una scultura per ben tremila rubli al famoso collezionista Shchukin e si era messo in testa di essere il leader degli innovatori. C'era anche lui, Kazimir Severinovič, a quella mostra, ma non aveva venduto niente. Ora però aveva un asso invincibile nella manica e aveva intenzione di sbancare, alla faccia di Tatlin, che pur partecipando anche alla nuova mostra, aveva voluto starsene in una sala a parte.

Kazimir aveva lavorato a lungo, di nascosto, per organizzare al meglio l'evento in cui rendere pubblica la sua scoperta. Aveva anche trovato un nome e scritto un

manifesto, perché a quel tempo la corsa al Nuovo si faceva così. L'avevano insegnato le avanguardie che furoreggiavano in Europa in quegli anni: nel 1909 Marinetti aveva lanciato il Futurismo dalla prima pagina di *Le Figaro,* scagliando la sua sfida al “chiaro di luna”; nel 1910 Picasso e Braque avevano dipinto figure che sembravano giocattoli di latta passati sotto uno schiacciasassi e inventato il Cubismo. La ventata rivoluzionaria era arrivata subito anche in Russia, con le opere dei cubisti acquistate da Shchukin e i proclami dei Futuristi che avevano infiammato i giovani artisti; lo stesso Marinetti era stato a Mosca l'anno prima, a diffondere il suo verbo roboante. I poeti e i pittori più audaci, come Kazimir, si erano buttati nel vortice rivoluzionario (scandalizzando opinione pubblica e stampa che li trattava come pazzi o balordi asociali). Alcuni si erano affiancati all'avanguardia italiana o parigina, altri rivendicavano una specificità culturale russa e una maggiore radicalità; come l'altro suo rivale, Michail Larionov, che aveva lanciato un suo movimento pittorico, chiamandolo Raggismo.

Tutti aspiravano a essere la frontiera più avanzata: è la dinamica micidiale dell'avanguardia, già annunciata nel manifesto di Marinetti: “Verranno contro di noi, i nostri successori”, “si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile inquantoché i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi”.

Ora Malevič, nel testo che aveva scritto per presentare l'oggetto alieno e il nuovo movimento a cui dava origine, rispondeva a tono: “Noi, che ancora ieri eravamo futuristi (…) ci siamo sbarazzati del futurismo, ed essendo i più audaci abbiamo sputato sull'altare della sua arte”. Il limite dei Futuristi è di non aver saputo sbarazzarsi del nemico più ostico e infido: “l'oggettività”. Questa è invece la grande conquista che avrebbe dato la supremazia a Malevič: “la costruzione di forme a partire da niente”. Da qui il nome scelto per il suo movimento: *Suprematismo*; e il titolo della mostra: “0.10. Ultima mostra futurista”; dove “0” è la *tabula rasa* da cui si ricomincia e “10” sta forse per il numero dei partecipanti (che in realtà alla fine erano 14).

Ed eccola, dunque la sua scoperta: nella sala principale dell'esposizione ci sono 39 sue tele, che difficilmente qualcuno allora avrebbe chiamato quadri, perché sono semplici forme geometriche, più o meno squadrate, nere o a colori, tutte su fondo bianco, da sole o in piccole composizioni. E a sovrastarle dall'alto c'è la tela più inquietante, l'oggetto alieno: un quadrato nero, uniforme, su uno sfondo

bianco altrettanto uniforme. Il titolo è *Chetyreugol'nik* (Quadrangolo). “Tutto qua?”, avranno sicuramente obiettato gli spettatori meno scandalizzabili della mostra. In effetti, poteva sembrare una burla o uno “schiaffo al gusto del pubblico”, com'era intitolato il primo manifesto cubo-futurista russo, scritto nel 1912 da Majakovskij. Cosa c'è di più banale e insignificante, di meno artistico e sorprendente di un quadrato monocromo? Come può essere arte, una cosa del genere? Ma per un russo devoto lo sconcerto era ancora maggiore a causa della collocazione del Quadrato nero: sospeso obliquamente, nell'angolo tra due pareti, e in alto, vicino al soffitto. Quello, nelle case tradizionali, è l'“angolo rosso” o “angolo bello”, il posto riservato all'icona, l'immagine sacra. È come se Malevič avesse sostituito la finestra rivolta verso il paradiso con una botola spalancata sull'inferno (le immagini sono della scrittrice Tatyana Tolstaya).



In effetti quell'opera paradossale è davvero una soglia, anche se di satanico ha soltanto l'ambizione della rivolta, la *hybris*. Oggi diremmo che è un punto di “catastrofe”, quello in cui una situazione si trasforma in un'altra, completamente diversa, attraverso un evento quasi infinitesimale, qual è quello ideato da Malevič con un sorprendente minimalismo *ante litteram.* Nelle sue parole, il Quadrato nero è “il primo passo della creazione pura in arte”, “un infante regale vivo”, “il volto della nuova arte”. Quella che sembra una banale figura geometrica, fredda e un po' lugubre, per lui è invece *viva* ed è un *volto*, come quello di Cristo nelle icone *acheropite*, cioè non fatte dalla mano umana, nelle quali l'immagine è riprodotta miracolosamente, come un calco diretto del divino. Nella sua esaltazione da profeta Kazimir arriva a identificarsi con la sua scoperta: “Io mi sono trasfigurato nello zero delle forme e sono andato al di là dello zero, cioè verso il Suprematismo, verso il nuovo realismo pittorico, verso la creazione non-oggettiva”.

In russo il termine “astratto” allora non si usava. Si usava perlopiù la parola “non-oggettivo” che significa anche “non-senso”. La nuova creazione non-oggettiva, di cui il Quadrato nero è il volto, è dunque l'arte astratta. Ma l'arte astratta non era un'invenzione di cui Malevič potesse vantare il copyright: la grande tendenza

all'astrazione stava nascendo proprio in quegli anni in vari luoghi d'Europa, con ispirazioni molto varie: Kandinskij, che si era trasferito in Germania, aveva realizzato il suo primo acquerello astratto due anni prima, ma partendo da una stilizzazione del paesaggio e con l'intento mistico di raggiungere *Lo spirituale n ell'arte*, come aveva intitolato il suo famoso libro-manifesto del 1910; in Olanda Mondrian stava dipingendo le sue ascetiche composizioni di trattini verticali e orizzontali, anche lui, come Kandinskij, influenzato dalle idee teosofiche; in Francia Delaunay faceva tracimare colori “simultanei” dalle sue tele; il boemo Kupka aveva presentato nel 1912, una composizione astratta intitolata “Fuga in due colori”; e tra i futuristi italiani, c'era qualcuno come Balla che aveva già sperimentato sequenze di forme geometriche colorate (le *Compenetrazioni iridescenti*); per non parlare dei quadri di Larionov, con le loro spigolose esplosioni di raggi colorati.

Nessuno però, prima dell'oggetto alieno di Malevič, era arrivato a una palingenesi così radicale: azzerare la pittura con un quadrato nero e ricominciare da lì. Quest'icona nichilista ha infatti due facce: una rivolta al passato che cancella, l'altra rivolta al futuro che inaugura. Il suo primo compito è distruggere la pittura tradizionale, strapparle di dosso qualunque residuo di “oggettività”, quella plurisecolare tendenza a farsi finestra su uno spazio virtuale in cui si manifestano oggetti o significati, per quanto distorti, irreali o vaghi (come quelli che rimanevano impigliati anche nei quadri dei cubisti e dei futuristi). Il quadrato nero (anticipando di quarant'anni le idee di Clement Greenberg) sbarrava per sempre la finestra illusoria della rappresentazione, gridava al mondo che bisognava aprire gli occhi sulla vera realtà della pittura, che non era “al di là” della finestra, ma proprio lì, su quella superficie piatta dove era steso, con pennellate minuziose, il segno più semplice. Semplice, artificiale e imperfetto. A guardarlo con attenzione si nota infatti che non è una figura geometrica tracciata col righello, ma è un po’ irregolare, quasi impercettibilmente sghemba. Un dettaglio non banale: sembra voler dire che non “rappresenta” l'idea platonica del quadrato ideale, ma proprio quel segno lì, individuo unico, nero e bituminoso, steso sulla tela imbiancata.

Eppure, quel segno, con tutta la sua volontà di esibire solo se stesso e la sua prosaica presenza *hic et nunc*, Malevič l'aveva voluto proprio nell'angolo del sacro, perché quello era il nucleo generatore della nuova pittura: “il primo passo della creazione pura in arte”. Da esso derivavano le altre forme elementari come la croce e il cerchio, anch'esse presenti nella mostra: la prima, per espansione dei lati del quadrato; la seconda, per rotazione attorno al suo centro. Dal nero invece

derivavano gli altri colori (dato che il nero assorbe tutte le frequenze, è come se le contenesse tutte).

Da quello zero nascevano dunque le composizioni di forme colorate che lo circondavano: frammenti colorati obliqui, allineati o sovrapposti, che sembrano galleggiare nello spazio come bloccati da un'istantanea. Forme “reali” e “viventi”, “creazioni della ragione intuitiva”, scrive Malevič: “Nell'arte del suprematismo le forme vivranno come tutte le forme vive della natura”. “La superficie colorata è la forma reale vivente”. Un connubio paradossale di formalismo e intuizionismo vitalistico (il pensiero di Bergson circolava molto in quegli anni in Russia). E per rimarcare quanto sia paradossale descrivere come “forme viventi” i segni colorati concreti e artificiali di Malevič basta confrontarli con le composizioni biomorfe e caotiche che negli stessi anni dipingeva Kandinskij.

Per capire come Malevič arriva a questo paradosso, dobbiamo tornare indietro d'un paio d'anni. Nel vivace gruppo futurista di Pietrogrado, assieme a Kazimir, c'erano due poeti, Chlebnikov e Kručenych, che in quel periodo avevano inventato una nuova forma di poesia. L'avevano chiamata *Zaum*, “al di là della ragione” ed era fatta di suoni e parole inventate (o spezzate e ricomposte come facevano i cubisti con le immagini): in questo modo gli autori intendevano liberarle dalla schiavitù del significato convenzionale e aprirle al potenziale generativo delle forme linguistiche pure. Non è un caso che in quegli ambienti circolassero anche personaggi come Roman Jakobson e Viktor Shklovskij, che in quegli anni stavano cominciando a teorizzare quel nuovo modo di studiare la “letterarietà” o la “funzione poetica” noto in seguito come “formalismo russo”.

I due poeti “trans-razionali” avevano anche scritto un'opera teatrale, intitolata “Vittoria sul sole”. Malevič ne aveva disegnato scene e costumi, e il suo amico Mikhail Matiushin aveva composto la musica. L'opera era andata in scena nel dicembre del 1913 al Teatro Luna Park e aveva fatto inorridire la stampa. Lo farebbe ancora oggi, a giudicare dalla messa in scena riproposta a Mosca per il centenario e visionabile integralmente nella bella mostra su Malevič in corso alla Gamec di Bergamo. L'aspetto più sorprendente è che l'utopia rivoluzionaria e filoneista, in lotta contro il passato e le convenzioni, arriva al punto di considerare nemici da abbattere persino la natura e le sue leggi, oltre al linguaggio e alle sue

regole. Se i Futuristi italiani si erano proposti di uccidere il “chiaro di luna”, i futuristi trans-razionali russi dichiaravano addirittura guerra al sole. E la vittoria arrivava in scena proprio con un grande quadrato nero, dipinto sul fondale da Malevič. Il bozzetto in realtà mostra un quadrato nero solo a metà, nel triangolo delimitato dalla diagonale; ma il principio è chiaro: il *cerchio luminoso* del vecchio sole naturale è vinto dal *quadrato tenebroso* della nuova forma artificiale e libera. Esattamente come il *significato codificato* è vinto dal nuovo *significante libero*. Gli artifici (come lo *straniamento*) con cui un testo attira l'attenzione sulla sua forme significante mettono in evidenza ciò che costituisce la “funzione poetica” della lingua, diranno i formalisti russi.

Malevič cercò dapprima di tradurre in immagini la poetica Zaum con le sue opere “trans-razionali”, come la *Composizione con Monnalisa* o la *Mucca e violino* (del 1914, anche queste presenti nella mostra di Bergamo). Lo fece giocando con gli accostamenti incongrui e il non-sense, il collage e la dichiarazione esplicita di rifiuto dell'arte del passato (la Gioconda “cancellata”). Ma la sua vera scoperta arriva quando intuisce che il modello linguistico è avvantaggiato perché i suoi segni sono sempre arbitrari e immotivati, e che è questa artificialità costitutiva del rapporto tra significante e significato che deve cercare di tradurre in pittura. È in quel momento che nasce l'oggetto alieno della storia dell'arte: il quadrato nero come matrice autogenerante di tutti i significanti iconici finalmente affrancati dai loro legami con le immagini naturali impregnate di senso. Quello suprematista è tuttavia un ideale illusorio, costruito a tavolino, tanto quanto l'idea di una parola originaria da cui derivano tutte le parole. E che sia una costruzione concettuale lo dimostra il fatto, scoperto recentemente, che sotto il Quadrato nero del 1915 (Malevič ne fece altre versioni, compresa quella esposta a Bergamo) c'è una composizione suprematista più articolata: una prova che il Quadrato fu dipinto dopo, e che l'icona fondante del Suprematismo è in gran parte un'opera concettuale, elaborata a posteriori.

In realtà, il dio apparso nella blasfema icona acheropita di quella sala di Pietrogrado era il dio di tutte le avanguardie: l'innovazione. Il Quadrato nero è la perfetta icona novecentesca di un inizio assoluto per un'arte finalmente pura e libera. Ibrido improbabile di puro significante e mistica scaturigine, il Quadrato nero rivela ora un altro aspetto paradossale. Come abbiamo visto, Malevič affida a esso la supremazia della sua originalità, rigettando completamente il passato e inaugurando un'arte completamente nuova. Eppure un quadrato non ha niente di

originale: per quanto irregolare e sghembo, è uno stereotipo che può essere solo ripetuto, come spiega Rosalind Krauss a proposito della griglia modernista (in *L'originalità dell'avanguardia*, 1981). Non a caso, a dispetto della sua dichiarata, “divina” autonomia, quel segno ha bisogno di tutti i discorsi che Malevič gli costruisce attorno. (Questa è un'esigenza comune a tutta l'arte astratta degli esordi, che deve difendersi dal rischio dell'arbitrarietà).



Kazimir Severinovič Malevič, Autoritratto, 1933

Altro paradosso: il fulcro generatore del Suprematismo è in realtà un vicolo cieco, almeno per il suo scopritore. La sua potenza concettuale riemergerà sotto altre vesti alla fine degli anni Cinquanta: in America, col minimalismo pittorico di Ad Reinhardt, Agnes Martin e Robert Ryman; e in Europa, coi Monochromes di Yves Klein e gli Achromes di Piero Manzoni. Per Malevič finirà invece tre anni dopo con un altro quadrato, forse meno famoso, ma altrettanto importante, il Quadrato bianco su fondo bianco del 1918, che segnerà di fatto il suo abbandono della pittura. Nella nuova Russia della rivoluzione bolscevica diventerà insegnante, soprattutto di architettura, adattando il suo Suprematismo alla retorica del rinnovamento totale, ma non abbandonerà la sua carica utopia e visionaria: i suoi arkitekton “total white” sono strutture abitative ideali, pensate anche per galleggiare nello spazio. A vederli oggi, disegni e modellini sembrano scenografie di un film di fantascienza distopica.

La parabola artistica e umana di Malevič prenderà poi una triste piega, ben documentata dalla mostra di Bergamo, con opere di rara visibilità confrontate con alcuni esempi di realismo sovietico. Il profeta dell'Innovazione cercherà di adattare il Suprematismo ai diktat staliniani, ma i suoi colorati manichini senza volto, più che un ironico ricordo della sua utopia avanguardistica, sembrano una sottile, inquietante denuncia della disumanizzazione burocratico-totalitaria del regime. Finirà anche in carcere per alcuni mesi e concluderà la sua carriera artistica con un malinconico autoritratto pseudo-rinascimentale (l'aborrita arte del passato!), nel quale veste i panni di Cristoforo Colombo, anche lui scopritore di un

Nuovo mondo. Guardando bene, in basso, al posto della firma, si vede però un piccolo, beffardo quadratino nero.

[La mostra dedicata a Malevič dalla Gamec di Bergamo, curata con qualità e intelligenza da Evgenija Petrova e Giacinto Di Pietrantonio, è molto utile per capire il mondo in cui è nato l'oggetto alieno, per ricostruire cioè, come suggeriva Arthur Danto, l'Artworld che rende quel famigerato Quadrato nero un'opera d'arte emblematica del Novecento. E questo nonostante l'assenza proprio dell'originale: della fatidica mostra del dicembre 1915 è esposto solo il Quadrato rosso e alcune altre composizioni suprematiste. Del Quadrato nero, della Croce e del Cerchio ci sono invece le versioni che Malevič fece fare per la Biennale del 1923. Ma se l'assenza può deludere i feticisti dell'arte, non toglie nulla alla completezza e alla capacità divulgativa della mostra, che racconta benissimo la parabola artistica e umana dell'artista che volle azzerare l'arte.]

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

