



# AVANGUARDIE RUSSE

## SEZIONI DELLA MOSTRA

### **Kazimir Malevich: dal cubofuturismo al suprematismo**

Nonostante sia oggi considerato uno dei fondatori dell'arte contemporanea, la personalità artistica di Kazimir Malevich è stata a lungo misconosciuta nella storia delle avanguardie del Novecento. Nei primi anni della sua carriera artistica egli sperimentò vari stili, da un iniziale postimpressionismo al neoprimitivismo, dal cubofuturismo all'alogismo fino al suprematismo da lui stesso teorizzato, attraversando le diverse esperienze dell'avanguardia e partecipando alle principali mostre di Mosca e Pietroburgo. Intorno al 1911 la ricerca di essenzialità e purezza aveva condotto Malevich a sperimentare una sorta di neoprimitivismo: il pittore si era rivolto a soggetti di ambiente contadino, raffigurati con colori accesi, alla maniera dei *fauves*, e con contorni netti e duri; la rottura con il passato era sottolineata dagli sfondi appiattiti e dall'abbandono della prospettiva. Presto le riflessioni sulla strutturazione del volume portano l'artista alla realizzazione di figure più solide e schematizzate, collocabili a metà tra i dipinti neoprimitivisti e la geometrizzazione cubista, probabilmente ispirati alle prime opere cubiste di Léger.

A questa fase appartengono il *Falciatore su fondo rosso* e la *Mietitrice* entrambi del 1912, nei quali le forme piene delle figure monumentali in primo piano occupano saldamente lo spazio, prospetticamente annullato, dei dipinti. I temi contadini e gli stessi soggetti del *Falciatore* e della *Mietitrice* verranno ripresi dal pittore alla fine degli anni venti, in una successiva rielaborazione della tradizione figurativa russa.

L'adesione al cubofuturismo è evidente in molte opere realizzate tra la fine del 1912 e il 1914: in *Vita in un grande albergo*, del 1913, la scena è scomposta nei diversi piani spaziali, ma ne sono contestualmente raffigurate le linee di movimento. In questo periodo Malevich, oltre all'attività pittorica, organizza manifestazioni futuriste a Mosca e disegna scene e costumi per l'opera cubofuturista *La vittoria sul sole* di Kruchenykh (con cui poco prima, insieme al compositore Mikhail Matiushin, aveva redatto il manifesto del Primo Congresso Futurista). Ma già nello stesso 1913 avviene in Malevich il superamento del cubofuturismo con l'elaborazione delle originali teorie che diedero origine al suprematismo, poi espone nel saggio dal titolo *Dal cubismo al suprematismo* del 1915: "Per suprematismo intendo la supremazia della sensibilità pura nell'arte. Dal punto di vista dei suprematisti le apparenze esteriori della natura non offrono alcun interesse; solo la sensibilità è essenziale. L'oggetto in sé non significa nulla. L'arte perviene col suprematismo all'espressione pura senza rappresentazione".

Secondo Malevich l'artista moderno doveva mirare a un'arte finalmente liberata da fini pratici e figurativi, abbandonando ogni relazione con la realtà ed escludendo ogni altro fine che non fosse la semplice raffigurazione di una purezza geometrica. L'intima essenza della pittura è dunque ridotta alla scelta di forme assolute combinate tra loro e al mantenimento della distinzione tra fondo e figura. L'utilizzazione di figure elementari della geometria, come il rettangolo, il triangolo, la linea, il cerchio, con una tavolozza cromatica ridotta, doveva esprimere principi assoluti "superiori" della realtà, colti dall'intuizione dell'artista; di qui le composizioni intitolate semplicemente *Suprematismo*, due delle quali sono presenti in mostra. Su tali basi filosofiche Malevich fonda dunque le sue famose raffigurazioni dei *Quadrati* ("Il quadrato non è una forma del subconscio. È creazione della ragione intuitiva. L'aspetto della nuova arte"), dapprima dipinti in contrasto su uno sfondo bianco, come nel primo *Quadrato nero su fondo bianco*, per poi giungere alla totale astrazione, nel 1918-1919, del *Quadrato bianco su fondo bianco*. Il quadrato si muta per formare figure nuove, gli elementi delle quali si compongono in una maniera o in un'altra secondo le norme

della sensibilità ispiratrice. Illuminante è quanto lo stesso pittore scriverà nel 1926: "Quando, nel 1913, nel mio disperato tentativo di liberare l'arte dalla zavorra dell'obiettività, mi rifugiai nella forma quadrata e mostrai una pittura che consisteva di nulla più che un quadrato nero su fondo bianco, i critici e il pubblico singhiozzarono: 'Tutto ciò che abbiamo amato è perduto. Siamo in un deserto. Prima di noi non vi è nulla se non un quadrato nero su fondo bianco'".

## **Vasilij Kandinskij.**

### **Dal paesaggio stilizzato all'astrattismo**

La straordinaria personalità di Vasilij Kandinskij, sebbene l'artista abbia risieduto dal 1896 a Monaco di Baviera, resta legata strettamente non solo alla Germania e alla Francia ma anche alla Russia, suo paese natale. Nei primi due decenni del XX secolo, infatti, Kandinskij partecipa attivamente alla vita culturale del suo paese, restando in contatto con artisti e figure di spicco della cultura russa, scrivendo articoli per riviste e giornali e partecipando alle principali mostre avanguardiste di Mosca e San Pietroburgo. Entusiasta in un primo tempo della giovane avanguardia russa, soprattutto nella sua fase neoprimitivista, Kandinskij se ne distacca man mano che essa si attesta su posizioni più radicali. Mentre si afferma il cubofuturismo, la necessità di esprimere le proprie emozioni e percezioni orienta le sue ricerche sempre più verso l'astrattismo: egli sarà infatti il primo artista in Russia a infrangere i vincoli della figurazione e a realizzare dei dipinti astratti. Verso la fine del primo decennio il pittore produce numerosi paesaggi stilizzati, cromaticamente accesi e volutamente privi di profondità (*Muro rosso. Destino*, 1909), in cui è già evidente quella tendenza a considerare il colore indipendente dalla forma che lo condurrà, nel 1910, a dipingere il primo acquerello totalmente non figurativo.

Kandinskij applica le sue rivoluzionarie teorie sull'uso del colore, intravedendo un nesso strettissimo tra opera d'arte e dimensione spirituale. I suoi dipinti, così come il suo libro *Lo spirituale nell'arte* (la cui versione abbreviata viene pubblicata in Russia nel 1911), hanno ampiamente influenzato i pittori dell'avanguardia.

L'artista teorizza una nuova epoca di grande spiritualità al raggiungimento della quale la pittura deve contribuire. La nuova arte si basa sul linguaggio del colore e pertanto vengono date indicazioni sulle proprietà emozionali che esso determina. Kandinskij è inoltre affascinato dalla dimensione musicale, tanto da ritenere che "Per noi pittori il più ricco ammaestramento è quello che si trae dalla musica. Con poche eccezioni e deviazioni la musica, già da alcuni secoli, ha usato i propri mezzi non per ritrarre le manifestazioni della natura, ma per esprimere la vita psichica dell'artista attraverso la vita dei suoni musicali [...]". Per l'artista "il colore è un mezzo che consente di esercitare un influsso diretto sull'anima. Il colore è il tasto, l'occhio il martelletto, l'anima è il pianoforte dalle molte corde". Nella sua concezione di un universo armonico di suoni e colori congiunti, ogni colore suscita una diversa sensazione ed è paragonato a uno strumento musicale: così il giallo è associato alla vitalità e al suono squillante di una tromba, l'azzurro all'indifferenza e al timbro di un flauto, il rosso all'energia e a una tuba. Dopo l'inizio della prima guerra mondiale Kandinskij rientra in Russia e vive a Mosca fino al 1921. In questo periodo la sua partecipazione alla vita artistica è molto intensa: egli prende parte attiva alla evoluzione culturale del paese occupando posti di rilievo nei nuovi organismi scientifici e artistici.

La famosa *Mosca. Piazza Rossa*, dipinta durante il soggiorno moscovita, è uno straordinario paesaggio urbano, ovviamente non realistico, (per quanto siano riconoscibili elementi architettonici quali le cupole a cipolla e le torri del Cremlino); l'artista vi rappresenta la gioiosa impressione del luogo nel proprio animo, resa con il contrasto dei colori primari e con l'introduzione di dettagli che assumono quasi un sapore fantastico, come la coppia sul cocuzzolo, il volo degli uccelli e il grande arcobaleno. Anche in *Meridionale* e in *Composizione. Ovale grigio* sono rintracciabili elementi figurativi stilizzati e sintetizzati (alberi, colline, erba, una barca) impiegati in modo assolutamente libero nello spazio, come in molte composizioni del decennio 1910-1920.

## Marc Chagall

Marc Chagall (nome con il quale l'artista è noto in tutto il mondo, trascrizione francese del russo Mark Zakharovich Shagalov, abbreviato in Shagal; in ebraico Moishe Segal) è indubbiamente uno dei più amati e acclamati maestri del XX secolo. Il suo stile fantastico e intimista, di rara freschezza poetica, reso con uso vivace e personalissimo del colore, è riuscito a trasmettere la gioia di vivere e la sensibilità dell'animo del pittore in tutte le sue sfumature. L'arte di Chagall, pur restandone a tratti influenzata, non può essere ricondotta a nessuno dei movimenti del secolo scorso; egli stesso rifiutò ogni etichetta e rivendicò per la sua arte la totale indipendenza dalle avanguardie.

Con le sue composizioni oniriche e surreali Chagall esprime la sua personale sensibilità interiore, riuscendo a rimanere ancorato alle realtà profonde dell'animo umano, legato fino alla fine al semplice mondo contadino dei villaggi della Russia.

Nato in una famiglia numerosa di cultura e tradizione ebraica presso Vitebsk nell'attuale Bielorussia, il giovane Chagall manifestò il proprio talento originale e innovativo già nelle sue prime composizioni cromaticamente accese e raffiguranti temi che diverranno ricorrenti nella sua opera come il mistero della nascita, le nozze nel villaggio, la vita dei contadini, i rabbini e le feste ebraiche. Tra il 1910 e il 1914 soggiorna a Parigi, dove frequenta la comunità di Montparnasse e stringe amicizia con Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay e Ferdinand Léger e, come gran parte dei pittori russi della sua generazione, si accosta al fauvismo e al cubismo; mantiene i contatti con la Russia, continuando a partecipare alle mostre moscovite.

Nel 1914 il pittore raggiunge la fama europea grazie alla sua prima mostra personale a Berlino; nello stesso anno rientra a Vitebsk, dove sposa l'amatissima fidanzata Bella e dove dipinge una serie di quadri dai soggetti poetici, dedicati agli innamorati, ancora influenzati dalla geometrizzazione cubista. Realizza inoltre numerosi scorci della cittadina: chiese, recinti, negozi, sinagoghe "semplici ed eterne, come negli affreschi di Giotto", dipinti dal vero in uno stile sorprendentemente documentario, frutto delle passeggiate con il pittore realista Yuriy Pen, il suo primo maestro. A questi anni appartengono le tre opere presenti in mostra: *Negozi a Vitebsk* (1914), *Lo spazzino e gli uccelli* (1914- 1915) e *Bagno di bimbo* (1916). In opere simili, dalla composizione semplice e dalla solida plasticità, Chagall infonde la serenità e la dolce poesia del suo paese natale, luogo per lui fantastico e sognato da lontano durante gli anni parigini; la favola è lì, davanti ai suoi occhi, e a lui tocca solo il compito di riprodurla fedelmente.

Chagall prese parte attiva alla rivoluzione russa e fu nominato Commissario dell'arte per la regione di Vitebsk; nella cittadina fondò l'Istituto d'Arte e il Museo di arte moderna di Vitebsk. Ben presto, tuttavia, a causa del suo stile di visionaria illogicità inventiva, entrò in contrasto con la sua stessa scuola (in cui militava El Lissitzky) che per motivi politici era conforme al suprematismo; Chagall nel 1920 lasciò Vitebsk per Mosca, per lasciare definitivamente la Russia tre anni dopo.

Indubbiamente i primi due decenni del XX secolo per le vicende artistiche e personali sono cruciali per la formazione del pittore e su di essi si è soffermata l'attenzione della critica più recente.

I temi legati alla città natale saranno sempre centrali nella produzione di Chagall, costituendone quasi una personale mitologia: "ogni pittore ha la sua patria, la sua città natale, e anche se in seguito subisce l'influenza e l'effetto di ambienti e ambiti diversi, certi tratti essenziali persistono in lui: nelle sue opere vive l'aroma della patria".

## Mikhail Larionov e Natalia Goncharova

Mikhail Larionov e Natalia Goncharova costituirono una coppia profondamente unita nella vita e nell'arte. Nati entrambi nel 1881, i due si conobbero intorno al 1901 presso il Collegio di pittura, scultura e architettura di Mosca; condussero insieme numerose battaglie artistiche e la loro relazione durò fino alla morte. Fu Larionov a incoraggiare la Goncharova, iscritta ai corsi di scultura, a dedicarsi alla pittura.

Agli inizi del secolo i due artisti sono ancora legati allo stile impressionista e simbolista, conosciuto

tramite le riviste d'arte allora diffuse in Russia, la cui influenza è visibile nei primi dipinti del 1903-1906, raffiguranti per lo più paesaggi e nature morte. Nel 1906 la coppia partecipò a Parigi a una mostra di pittori russi organizzata al Salon d'Automne: qui conobbe le opere di Gauguin e Cézanne, rimanendone profondamente influenzata.

Tornati in patria Larionov e Goncharova teorizzarono un'arte nazionale legata alla tradizione russa; la ricerca di questa nuova poetica li portò a elaborare uno stile neoprimitivista in cui contadini, soldati e figure tradizionali del folklore russo diventavano protagonisti. Larionov e Goncharova furono attivissimi tra il 1907 e il 1913 nell'organizzazione di diverse esposizioni della nuova arte e parteciparono attivamente al dibattito artistico, dedicandosi anche al cinema e al teatro; se Natalia Goncharova è oggi considerata la più artisticamente dotata tra i due, Larionov ebbe un ruolo di primo piano quale teorico dei nuovi movimenti.

Nel 1908 i due esposero alla mostra del *Vello d'Oro* a Mosca (così chiamata dal nome di una rivista fondata dal banchiere Nikolaj Rjabusinskij, che si proponeva di diffondere l'arte russa in Europa) nella quale, insieme ai russi, furono presentati i lavori dei francesi Derain, Gauguin, Matisse, Renoir, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh. L'anno successivo la coppia figurava tra i fondatori del gruppo avanguardista Fante di Quadri, dal quale si separerà polemicamente nel 1912, dando vita al più radicale Coda dell'Asino: i *Codasinisti* accusavano i *Fanti* di sottostare troppo all'influenza straniera e sostenevano un'arte russa nazionalista, proponendo motivi tratti dalla tradizione figurativa quali icone, stampe popolari (i cosiddetti *lubki*, di cui la Goncharova fu appassionata collezionista) e opere di artigianato. A questi anni risalgono alcuni dei dipinti presentati: il *Paesaggio* della Goncharova (1907-1908), dai colori accesi e ancora memori dell'impressionismo, *Notte. Tiraspol* (1907), omaggio di Larionov al suo paese natale, e la *Rissa in un locale* (1911), quasi una trasposizione in chiave neoprimitiva di una stampa popolare.

In *Donne col rastrello* di Natalia Goncharova, databile al 1907-1909, si coglie l'influenza dei *fauves* nell'uso del colore e nell'enfatizzazione delle forme. Una imponente figura femminile è ritratta anche nella sensuale *Venere dei Katsapi*, una delle *Veneri* dipinte da Larionov nel 1912; probabilmente una prostituta, che nella figura femminile sdraiata propone una rivisitazione delle classiche *Veneri*, da Tiziano all'*Olympia* di Manet. Tra il 1912 e il 1913 la coppia si accosta al cubofuturismo (ne è un esempio l'opera *Aereo su un treno* della Goncharova) ed elabora un nuovo orientamento artistico: il raggismo, il cui manifesto viene pubblicato da Larionov nello stesso 1913. "Il raggismo è una sintesi di cubismo, futurismo e orfismo [...]. Lo stile della pittura raggista che noi promuoviamo si occupa delle forme spaziali conseguite con l'intersezione dei raggi riflessi da vari oggetti e delle forme individuate dall'artista". Anche nel raggismo resta forte e dichiarata l'esigenza di distaccarsi dagli esempi dell'arte occidentale: "Viva lo spirito nazionale! [...] Siamo in contrasto con l'Occidente perché avvilisce le forme orientali, perché rende tutto privo di valore". Dall'applicazione di queste teorie nascono opere quali la *Testa di toro* di Larionov; in alcuni dipinti della Goncharova il soggetto non si scompone in geometriche linee di forza ma giunge a "esplodere" in getti e strisce luminose, come in *Orchidee* o in *Decorazione elettrica*, una delle prime opere totalmente non figurative dell'artista.

Il raggismo ebbe notevole influenza su diverse personalità di spicco dell'avanguardia russa; tuttavia non ebbe grande diffusione e praticamente si esaurì con la partenza di Larionov e Goncharova dalla Russia nel 1915.

## **Fante di quadri e cézannismo**

Alla fine del primo decennio del Novecento gli artisti avanguardisti si raccolsero a Mosca intorno al gruppo del Fante di quadri (*Bubnovij Valet*), fondato da Mikhail Larionov con David Burljuk e Aristarkh Lentulov. Ci sono varie spiegazioni riguardo al nome, probabile *calembour* tra la carta da gioco e il contrassegno a forma di losanga cucito sulle uniformi dei prigionieri civili; indubbiamente gli artisti appartenenti all'associazione desideravano provocatoriamente contrassegnarsi come rivoluzionari e in rotta con la società. Al gruppo aderirono Natalia Goncharova, Ilija Mashkov, Robert Falck, Vasilij Rozhdestvenskij, Alexandr Kuprin e altri numerosi pittori.

Il Fante di quadri assunse un carattere più moderno e progressista sia nei confronti dell'accademismo e realismo ottocenteschi, sia rispetto ai movimenti precedenti di cui rigettava le creazioni.

La prima mostra del Fante di quadri si tenne dal dicembre 1910 ai primi di gennaio del 1911 e suscitò indignazione e scandalo nel pubblico e nella stampa. Vi esponevano numerosi artisti russi (tra i quali David e Vladimir Burljuk, Alexandra Ekster, Aristarkh Lentulov, Kazimir Malevich), Vasilij Kandinskij con altri esponenti della "Nuova associazione degli artisti di Monaco" e cubisti francesi. La scelta di aprirsi all'avanguardia europea non fu condivisa da Larionov e Goncharova i quali, fautori di una pittura dai caratteri più puramente nazionali, ben presto abbandonarono polemicamente il gruppo. Le mostre del Fante di quadri si svolsero regolarmente fino al 1917 e a esse continuarono a partecipare non solo pittori russi, ma anche francesi e tedeschi come Georges Braque, Kees van Dongen, Robert Delaunay, André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, Henri Rousseau, Paul Signac.

Seppur attenti all'arte popolare russa, i Fanti accoglievano nelle loro opere le diverse poetiche figurative dei movimenti occidentali, dal postimpressionismo, al fauvismo, al cubismo. Queste suggestioni sono evidenti ad esempio nella personalissima interpretazione di Lentulov, i cui dipinti dai colori smaglianti mostrano una rigorosa costruzione cézanniana unita a colori smaglianti e influssi cubisti (*Ritratto di donna con chitarra, Paesaggio. Chiese, Antico Castello in Crimea*).

Proprio l'influenza di Cézanne e della sua rappresentazione rigorosa del reale diviene preponderante in una parte del movimento, tanto che pittori quali Konchalovskij, Kuprin e Mashkov sono noti come "i cézannisti russi". I loro lavori sono caratterizzati da vividezza cromatica, e una certa semplificazione della maniera pittorica, derivante dal neoprimitivismo (*Piazza della Signoria a Siena* di Konchalovskij, *Paesaggio con chiesa* di Kuprin).

Alcune opere sono quasi delle citazioni da quelle del grande maestro francese, come le *Pesche* di Konchalovskij o il *Ritratto di poeta* di Mashkov. Anche nelle opere dipinte da Robert Falck negli anni dieci il cézannismo è la principale fonte di ispirazione (*Chiatta, Ritratto femminile*).

Un diverso percorso è invece seguito da Olga Rozanova che, dapprima aderente all'Unione della Gioventù di San Pietroburgo, partecipò alle mostre moscovite del Fante di Quadri solo dal 1916. Come molti pittori della sua generazione, anche la Rozanova accoglierà vari stili, dal primitivismo al cubofuturismo fino all'astrattismo. La serie delle *Carte da gioco* fu presentata alla *Mostra di quadri delle correnti di sinistra* di San Pietroburgo nel 1915; in essa la scomposizione delle figure, dipinte con vivaci cromie, risente del futurismo italiano.

## Cubofuturismo

I contatti degli intellettuali russi con le avanguardie occidentali alla fine del primo decennio del secolo erano strettissimi, tanto che nel 1909 il *Manifesto futurista* di Marinetti era stato pubblicato a San Pietroburgo appena un mese dopo l'uscita parigina su "Le Figaro". Il futurismo tuttavia fu accolto in Russia più criticamente che in altri paesi d'Europa, perché il vivace dibattito intellettuale aveva condotto gli artisti russi a una diversa interpretazione delle avanguardie europee e a mantenere un'inventiva propria in campo artistico e letterario.

Il futurismo russo sorse ufficialmente come movimento letterario e artistico nel 1910, quando i fratelli David e Nikolaj Burljuk con Vasilij Kamenskij e il poeta Velimir Chlebnikov fondarono a Mosca il gruppo Gileja (così programmaticamente chiamato dal nome russo della Scizia, la pianura sarmatica abitata ai tempi di Erodoto da popolazioni che lo storico greco considerava barbare e semiselvagge); nel 1912 anche Vladimir Majakovskij entrò a far parte del gruppo.

Nelle arti figurative il futurismo russo prese il nome di "cubofuturismo" e divenne un movimento autonomo con propri connotati. In esso il rapporto dialettico con la ricerca cubista risulta essenziale alla definizione plastica e teorica dello spazio dinamico futurista: del cubismo mantiene infatti la scomposizione dei punti di vista, mentre dal futurismo italiano sono mutuati la rappresentazione di forme in movimento e la simultaneità, ossia la contestualità di diversi momenti del movimento stesso, uniti all'uso di colori vivaci e di linee di contorno derivanti dal

neoprimitivismo (evidenti ad esempio nella *Figura femminile (Nudo)* di Rodchenko). Dalle istanze neoprimitiviste deriva anche quel caratteristico aspetto del futurismo russo, meno meccanicistico e tecnologico e più ispirato allo spirito della natura, ai valori della terra e alle dimensioni popolari e mistiche della cultura tradizionale.

Gli anni di grazia del cubofuturismo sono compresi tra il 1912 e il 1915, quando al movimento si accostarono numerosi pittori. A Mosca aderirono gli artisti del gruppo Coda d'asino (tra i quali Mikhail Larionov, Natalia Goncharova e Mikhail Le-Dantu), che esposero le loro opere alle mostre *Il Bersaglio* (primavera 1913) e n.4. *Mostra di quadri. Futuristi, raggisti, il primitivo* (primavera 1914). Anche a Pietroburgo in quel periodo il cubofuturismo ebbe largo seguito: alla mostra futurista *Tram B* parteciparono Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Mikhail Menkov, Ivan Klun, Olga Rozanova, Lubov Popova, Nadezhda Udaltsova, Alexandra Ekster, Vera Pestel. I cubofuturisti sostenevano l'indipendenza del futurismo russo da quello italiano (è nota la contestazione a Marinetti in occasione della sua visita a Mosca nel gennaio 1914), benché ne traessero profonda ispirazione.

Sia il movimento italiano che quello russo muovono da una volontà di aderire al presente, al mondo delle macchine e della tecnica; ma il futurismo italiano finirà con l'esaltare gli aspetti aggressivi dell'imperialismo economico e politico, mentre quello russo vede nell'operaio il protagonista di una nuova civiltà industriale e aderisce per questo alla rivoluzione socialista.

Lo sbocco politico dei due movimenti seguì il divergente percorso ideologico: se in Italia questo movimento confluì nella parte più oscura della reazione politica, in Russia esso prese connotazioni prettamente sociali e rivoluzionarie. Dal cubofuturismo russo e dalla sua esaltazione della modernità nacquero infatti dopo la Rivoluzione d'Ottobre altri movimenti che contribuirono fattivamente all'affermazione dello Stato sovietico, dedicandosi a tempo pieno alla propaganda in suo favore.

## **Astrattismo**

Il configurarsi dell'arte astratta si pone come l'estrema conseguenza di quel processo evolutivo delle avanguardie storiche che muovendo dall'assoggettamento della realtà a mera volumetria giunge al completo sfaldamento di quanto rappresentato. L'astrattismo nasce contemporaneamente, in diverse realtà europee, tra il 1910 e il 1914, quando viene a configurarsi come movimento acquisendo una specifica fisionomia.

Già nell'ambito dell'espressionismo aveva preso corpo la prima fase dell'astrattismo kandinskiano costituito da quelle effusioni liriche scaturenti da un'ispirazione romantica da interpretare quale pulsione dello spirito. In questo momento, quindi, viene a concretizzarsi una forma di ascetismo che si libera dai pesi della materia mediante uno slancio mistico che lo aggrega al grande spirito dell'Universo. L'artista viene a porsi quindi in una chiara posizione antipositivista.

Legata alla cultura scienziata è, invece, la posizione di Piet Mondrian, esponente di spicco dell'astrattismo geometrico, il cui ascetismo, impregnato di rigore calvinista, mira ad annientare ogni tipo di turbamento passionale o sentimentale tramite il superamento degli stimoli personali e l'annullamento della propria personalità che portano l'uomo a divenire parte del tutto vivendo felice nell'Eden. L'astrattismo, sia come centro di ricerca e di speculazioni teoriche, sia come corrente artistica trova terreno assai fertile in Russia, dove si diffonde negli anni che precedono la prima guerra mondiale (1905-1914), nonché nella Repubblica Sovietica nel periodo susseguente alla Rivoluzione d'Ottobre (1917-1925). Fino al 1905 l'ambito culturale russo rimane nel contesto del realismo ottocentesco: la rottura con la tradizione avviene, quindi, solo posteriormente a tale data, in ritardo riguardo al contesto dell'Europa occidentale e come conseguenza alla rivoluzione. In questo particolare contesto storico gli artisti russi non si limitarono pertanto ad accogliere le nuove tendenze occidentali, in particolar modo quelle della pittura francese, dai *fauves* ai cubisti pure diffuse dai mercanti d'arte Schukin e Morozov, ma le svolsero e rielaborarono in maniera autonoma e originale. Con il raggismo di Larionov e della Goncharova (1909) viene esclusa la presenza di oggetti nella pittura, che continua tuttavia a mantenere una propria concretezza stante il

permanere nella loro produzione dei concetti di volumetria, profondità ed essenza chiaroscurale. Toccherà a Malevich, seguendo la strada segnata dal raggismo, traghettare la figuratività dell'arte verso l'astrazione assoluta, a partire dal 1915 con il *Manifesto del suprematismo*, cui collabora pure Majakovskij mentre al 1920 risale il suo testo più importante e decisivo, *Il suprematismo, ovvero il mondo della non rappresentazione*. Il suprematismo, che pur continuando a utilizzare i mezzi espressivi del cubismo, vuole quindi attestare l'illimitata "supremazia" nelle arti figurative della pura sensibilità plastica, elemento misterioso che fa distinguere un capolavoro da un'opera comune. Nell'ambito del suprematismo che, con il costruttivismo di Tatlin, viene a configurarsi come una delle due correnti di punta delle avanguardie russe irreggimentate in quell'ampio movimento ideologico e rivoluzionario guidato dal già citato poeta Majakovskij e sostenuto dal Commissariato per l'Istruzione del governo di Lenin, Lunacharskij, vengono a militare, già a partire dal 1915-1916, Alexandra Ekster, Lubov Popova e Olga Rozanova, rappresentate in mostra rispettivamente da dipinti quali *Paesaggio urbano* (1916), *Architettura pittorica* (1918) e *Costruzione di Forza nello Spazio* (1921), *Composizione* (1915). Le tre fiere ed eclettiche artiste (oltre che di pittura si occupano, infatti, di moda, di teatro e di letteratura) fanno tutte parte di quel gruppo definito dal poeta cubofuturista Benedict Livshits "Amazzoni dell'avanguardia" e, pur partendo da comuni premesse culturali, rielaborano in maniera personale e creativamente diversa i suggerimenti percepiti nell'ambito della propria formazione, rinnovando nel contempo linguaggi e tecniche artistiche. Contribuiscono così tutte a essere parte attiva, pur morendo giovani (Popova e Rozanova), in quell'ampio processo di modernizzazione del proprio ambito territoriale e di tramite fra Russia ed Europa occidentale, e in particolare la Ekster viene a configurarsi come la figura centrale di collegamento con il cubofuturismo russo e francese e il futurismo italiano, anche se sono pure accertati gli stretti e diretti rapporti delle altre due artiste con il futurismo italiano.

## **Costruttivismo**

Il costruttivismo si sviluppò dalle premesse del cubofuturismo e dalla sua affermazione di una poetica della modernità, unite all'esigenza di un'arte socialmente utile e ispirata al concetto di struttura come idea formativa di tutte le arti. Integrandosi nel clima di entusiasmo e di fermento della Rivoluzione d'Ottobre del 1917, il costruttivismo esaltò una nuova classe sociale fondata sul proletariato, destinata a ricostruire il paese su basi democratiche, superando i canoni borghesi dell'arte ottocentesca, celebrativa e rappresentativa.

Le prime opere costruttiviste furono i Contro rilievi presentati da Vladimir Tatlin alla mostra TramB di San Pietroburgo nel 1915, installazioni composte da diversi materiali "non artistici": ne è un esempio Scelta di materiale di alto livello, 1914-1915 (presentata, come altre opere costruttiviste tridimensionali in mostra, in una ricostruzione recente). Tatlin iniziò a mescolare l'uso di elementi pittorici a quello di materiali eterogenei dopo il suo soggiorno del 1914 a Parigi, dove ebbe modo di vedere i collage polimerici di Picasso. In quegli anni l'uso di materiali nuovi, insoliti, mai utilizzati prima dagli artisti era teorizzato anche dai futuristi ("venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica", scriveva Boccioni nel 1912).

Nel 1919 Tatlin viene incaricato di progettare il Monumento alla Terza Internazionale, grande costruzione monumentale che doveva ergersi a Pietrogrado in occasione della Terza Internazionale. L'ambizioso progetto, mai realizzato, prevedeva un avveniristico edificio di 400 metri di altezza con tre edifici di cristallo semoventi all'interno di una spirale metallica; al disotto un cubo per le attività legislative con rotazione di un giro all'anno; in mezzo una piramide della amministrazione e dell'esecutivo del Komintern, con rotazione di un giro al mese e sopra un cilindro di servizi stampa con rotazione giornaliera.

L'opera venne realizzata in forma di modello alto cinque metri e fu presentata a Mosca nel 1920. Nella totale adesione all'ideale rivoluzionario, la posizione teorica di Tatlin arriva a propugnare l'abolizione dell'arte come tale, considerata un estetismo borghese, e a ammettere solo le attività strettamente utili alla società come l'architettura, la grafica, l'arredamento e il design.

In quello stesso anno 1920 (e in parziale polemica con Tatlin) venne pubblicato a Mosca il Manifesto del realismo da Naum Gabo e Anton Pevsner, che tesseva l'elogio di un'arte "esatta", simile al lavoro dell'ingegnere, e teorizzava, sul piano formale, il rifiuto del volume e della massa a vantaggio della "trasparenza" e dei vuoti della costruzione plastica. Questo ideale estetico è sviluppato nelle opere di Karl Ioganson e della Makarova, le cui astratte geometrizzazioni evidenziano le linee di tensione delle strutture.

Sebbene la scultura e l'architettura, arti plastiche in diretto rapporto con la materia tridimensionale, siano gli ambiti preferenziali in cui i costruttivisti russi esprimono le loro opere migliori, il costruttivismo incide in modo radicale anche nella pittura. Gli stessi principi infatti vennero applicati alle due dimensioni; forme astratte venivano utilizzate per creare strutture ispirate a macchinari tecnologici, sospese nello spazio quasi come composizioni architettoniche.

Le relazioni tra forma e superficie, colore e spazio sono oggetto delle ricerche di Alexandr Rodchenko, poliedrica figura di artista (i suoi interessi spaziavano dalla pittura alla scultura alla fotografia al design), considerato con Tatlin uno dei padri del costruttivismo russo. Egli iniziò a dipingere intorno al 1914 sotto l'influenza di Malevich, ma ben presto aderì agli ideali di Tatlin, condividendone l'ideologia bolscevica. Intorno a Tatlin e Rodchenko si strinsero numerosi artisti, che aderirono alla Società di giovani artisti (Obmochu) di Mosca, come Kazimir Medunetskij, i fratelli Stenberg o Vera Stepanova i quali vollero connotare le loro opere con caratteristiche di essenzialità, precisione e assenza di elementi decorativi o superflui. Le istanze costruttiviste furono fatte proprie anche da Iustitskij, che in quegli anni a Saratov animava il circolo locale del Proletkult, movimento che propugnava la fondazione di un'arte proletaria ispirandosi all'idea che questa non dovesse dipendere da specialisti o intellettuali, ma dalla cultura degli operai stessi in polemica con la "decadente arte borghese" e con le avanguardie storiche come cubismo e futurismo.