

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE

VOL. 5 (LXV) 2022



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2022

RICERCHE SLAVISTICHE

NUOVA SERIE VOL. 5 (2022)

RIVISTA FONDATA DA GIOVANNI MAVER

Vol. LXV dalla fondazione

DIREZIONE

Monika Woźniak («Sapienza» Università di Roma)

REDAZIONE

Marco Biasio (Università di Modena e Reggio Emilia)

Maria Bidovec (Università di Napoli L'Orientale)

Ornella Discacciati (Università di Bergamo)

Lidia Mazzitelli (Università di Colonia)

Oxana Pachlovska («Sapienza» Università di Roma)

Laura Quercioli Mincer (Università di Genova)

Raisa Raskina (Università di Cassino)

Luca Vaglio («Sapienza» Università di Roma)

SEGRETARIO DI REDAZIONE

Alessandro Achilli (Università di Cagliari)

COMITATO SCIENTIFICO

Cristiano Diddi («Sapienza» Università di Roma)

Libuše Hečzková (Università Carolina di Praga)

Georg Holzer (Università di Vienna)

Luigi Marinelli («Sapienza» Università di Roma)

Zoran Milutinović (SSEES University College London)

Magdalena Popiel (Università Jagellonica di Cracovia)

Barbara Ronchetti («Sapienza» Università di Roma)

Anna-Marija Totomanova (Università di Sofia «Sv. Kliment Oehridski»)

Mateo Žagar (Università di Zagabria)

Corrispondenza

ricercheslavistiche.seai@uniroma1.it

Prof.ssa Monika Woźniak: monika.wozniak@uniroma1.it

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

Circonvallazione Tiburtina, 4 – 00185 Roma

<https://web.uniroma1.it/seai/?q=it/publicazioni/ricerche-slavistiche>

https://rosa.uniroma1.it/ricerche_slavistiche

Rivista di proprietà della «Sapienza» Università di Roma

Registrazione del Tribunale Civile di Roma: n° 149/18

ISSN 0391-4127

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022 presso Sapienza Università Editrice

Printed in December 2022 by Sapienza Università Editrice

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can contact the publisher directly in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

IORELLA BASSAN

KAZIMIR MALEVIČ E LAZAR KHIIDEKEL:
GLI ANNI DI VITEBSK (1919-1922)

Nel febbraio 2020 la Bielorussia ha celebrato il centenario della nascita del gruppo artistico d'avanguardia UNOVIS (“Assertori della Nuova Arte”),¹ creato a Vitebsk su impulso di Kazimir Malevič nella Scuola popolare d'arte fondata da Marc Chagall dopo la Rivoluzione d'Ottobre, con due mostre e un convegno, a Vitebsk e a Minsk.

Le celebrazioni di #UNOVIS100 hanno rappresentato in Bielorussia un evento nazionale. È stata senz'altro un'occasione per recuperare una propria tradizione culturale e per approfondire un importante capitolo della storia dell'arte del Novecento che in Bielorussia ha avuto la sua origine. Molti i materiali inediti, che hanno aperto nuove prospettive di ricerca. In particolare, la personale di Lazar Khidekel al Museo d'Arte Nazionale della Repubblica Bielorussa di Minsk, *Ci capiranno tra 100 anni. Lazar Khidekel*, ha permesso di gettare una luce nuova non solo sull'opera di Khidekel, ma anche sull'insegnamento di Kazimir Malevič a Vitebsk, sul rapporto con i suoi allievi, e i suoi frutti nel tempo. La mostra esponeva un centinaio di opere di Khidekel, molte provenienti dall'Archivio e dalla collezione della famiglia Khidekel a New York, tra cui diversi contributi inediti per le pubblicazioni dell'UNOVIS.²

(¹) UNOVIS rappresenta la sigla abbreviata di *Utverditeli Novogo Iskusstva*, ed è stato tradotto in vari modi: ‘Sostenitori della nuova arte’, ‘Affermazione di tutto ciò che è nuovo nell'arte’, ‘Affermazione delle nuove forme dell'arte’, ‘Assertori del nuovo in arte’. Secondo Malevič 1920a: 71, l'UNOVIS “crea e afferma il nuovo nel mondo”. Ove non viene data un'indicazione diversa, le traduzioni sono di chi scrive.

(²) Cfr. Khidekel R. 2020. Colgo l'occasione per ringraziare la famiglia Khidekel per avermi dato accesso al materiale d'archivio.

Se Malevič è stato uno dei maestri di Khidekel, Khidekel non è stato solamente un allievo, ma un interlocutore privilegiato, l'unico dei suoi studenti che sia diventato architetto. Tra loro è intercorso un dialogo costruttivo continuato negli anni e, se è evidente l'influenza di Malevič sul percorso di Khidekel, indubbia è anche l'influenza del lavoro collettivo dell'UNOVIS sugli *Architettoni* che Malevič costruirà più tardi a Pietrogrado, ma che hanno la loro origine nella Scuola di Vitebsk.

1. *La scuola popolare d'arte di Vitebsk e l'UNOVIS*

Quando Marc Chagall (1887-1985), rientrato da Parigi e nominato Commissario di Belle Arti, fonda a Vitebsk, sua città natale, la Scuola popolare d'arte aperta a tutti nel 1918, moltissimi ragazzi di famiglie proletarie, anche giovanissimi, rispondono con entusiasmo. La Scuola d'arte è vista come una possibilità di riscatto sociale, un laboratorio rivoluzionario.

La Scuola apre ufficialmente il 28 gennaio 1919, con 120 allievi, per lo più ragazzi ebrei di famiglie povere, proletarie, in un'atmosfera di grande euforia. L'attuale Bielorussia sotto gli zar era Zona di Residenza, ovvero faceva parte di quella regione dell'Impero russo dove gli ebrei erano obbligati a risiedere e la presenza ebraica era quindi molto numerosa. Ancora prima dell'apertura della Scuola, Chagall organizza a Vitebsk nell'ottobre 1918 una grande celebrazione del primo anniversario della Rivoluzione, la città è tappezzata di pannelli con i suoi tipici motivi di animali colorati che si librano in cielo. Così l'artista rievocherà questo episodio:

Rientro a Vitebsk la vigilia del primo anniversario della rivoluzione d'ottobre. La mia città, al pari delle altre, si prepara a festeggiarlo decorando le sue strade con grandi manifesti. Nella nostra città c'erano non pochi imbianchini. Li ho riuniti tutti, giovani e vecchi, e ho detto loro: "Ascoltate: voi e i vostri figli sarete tutti allievi della mia scuola. Chiudete le vostre botteghe di insegne e di scarabocchi. Tutte le ordinazioni verranno trasmesse alla nostra scuola e ve le distribuirete fra di voi. Ecco una dozzina di schizzi. Riportateli su grandi tele, e il giorno in cui il corteo degli operai attraverserà la città con bandiere e torce, andrete ad attaccarli ai muri della città e dei dintorni". Tutti quegli imbianchini, i vecchi barbuti insieme ai loro appren-

disti, si sono messi a copiare le mie vacche e i miei cavalli. E il 25 ottobre, in tutta la città, si dondolavano le mie bestie multicolori, gonfie di rivoluzione. (Chagall 1998: 142-143)

Per la prima volta a Vitebsk l'arte scende nelle strade, più di 50.000 persone partecipano a questo avvenimento. Tutta la città è decorata, la festa della Rivoluzione è una grande festa dell'arte.

Nel gennaio 1919 si apre la Scuola, Chagall dirige l'*atelier* di pittura e via via arrivano altri insegnanti, Nina Kogan, Vera Ermolaeva, David Yakerson. A maggio su invito di Chagall arriva a Vitebsk El Lissitzky (1890-1941), che dopo i corsi di pittura di Yuri Pen aveva studiato architettura in Germania. El Lissitzky diviene responsabile dei laboratori di grafica, stampa e architettura. Ma un grande cambiamento avviene nella Scuola con l'arrivo a Vitebsk il 5 novembre 1919 di Kazimir Malevič (1879-1935), figura quanto mai carismatica e innovativa.

Malevič ha quarant'anni, è un artista conosciuto, le sue mostre hanno fatto scalpore. Dopo un primo ciclo contadino, era approdato al cubo-futurismo e quindi a quello che aveva definito "suprematismo". Nell'*Ultima mostra futurista: 0.10* a Pietrogrado nel dicembre 1915 aveva esposto delle opere geometriche tra cui il famoso *Quadrato nero su fondo bianco*, collocato nella mostra in angolo, al limite della cornice che separava il muro dal soffitto, cioè nella stessa posizione dell'icona nella casa contadina. Quest'opera annunciava una nuova era nell'arte, la non-oggettività assoluta suprematista. Il *Quadrato nero* è l'"icona del nostro tempo" – affermerà Malevič. Nel testo che accompagnava la mostra, *Dal cubismo al suprematismo. Nuovo realismo pittorico*, Malevič scriveva:

Il quadrato non è una forma subcosciente. È la creazione 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. Prima di essa c'erano solo ingenue deformità e copie della natura. Il nostro mondo dell'arte è diventato nuovo, non-oggettivo, puro. (Malevič 1916: 52)

Il suprematismo è il nuovo realismo pittorico, che non è imitazione della natura ma creazione di un mondo nuovo, dotato di vita propria. Compito dell'artista non è la riproduzione di oggetti reali sulla tela, ma la creazione di forme autonome, che non hanno nulla in co-

mune con la natura, ma sono esse stesse degli oggetti viventi. Nel volantino distribuito all'inaugurazione della mostra si poteva leggere: "Gli oggetti si sono dileguati come fumo per una nuova cultura dell'arte e l'arte procede verso l'autonomia della creazione, verso il dominio sulle forme della natura" (Malevič 1916: 31).

Nel 1918 Malevič aveva dipinto il *Quadrato bianco su fondo bianco*, uno dei primi monocromi della storia dell'arte. Per l'artista è la fine di un ciclo, è arrivato al punto zero della pittura. Il *Quadrato bianco su fondo bianco* rendeva visibile la scomparsa del visibile stesso (cfr. Di Giacomo 2015: 25).

Il 1919 è un anno di svolta: Malevič non dipinge praticamente più, abbandona il pennello per la penna, ed espande il suprematismo all'architettura.

Il suo programma a Vitebsk è di fatto concentrato sull'insegnamento, sulla scrittura e sulla sperimentazione. Proprio a Vitebsk Malevič stampa i suoi testi teorici maggiori: *Nuovi sistemi nell'arte* (Malevič 1919), *Suprematismo. 34 disegni* (Malevič 1920a), *A proposito del problema delle arti plastiche* (Malevič 1921b), *Dio non è stato de-tronizzato. L'Arte. La Chiesa. La Fabbrica* (Malevič 1922). Nel dicembre 1919, per il secondo anniversario del "Comitato di lotta contro la disoccupazione", Malevič appena arrivato a Vitebsk gioca un ruolo importante nella decorazione della città. E poco dopo, sotto il suo impulso, il 14 febbraio 1920, viene creato il collettivo UNOVIS (cfr. nota 1). Vi parteciperanno una quarantina di persone, tra insegnanti e studenti, tra cui, oltre a Malevič stesso, El Lissitzky, Vera Ermolaeva, Nina Kogan, Lazar Khidekel, Il'ja Čašnik, Lev Yudin, Mikhail Veksler, Moisey (Mikhail) Kunin.

Il raggruppamento degli studenti in un solo edificio, come il Bauhaus aperto a Weimar sempre nel 1919, favorisce gli scambi e l'elaborazione di progetti collettivi. Ma è soprattutto da un punto di vista teorico che il collettivo è dichiarato preminente sull'individualismo creatore: il lavoro è collettivo, le opere sono collettive, firmate dal gruppo, con un piccolo quadrato nero di riconoscimento. E la collettività è l'interesse primario del gruppo. Gli artisti sono al cuore dei progetti sociali, creano riviste, *affiche*, insegne di negozi, tessuti, porcellane, decori di feste popolari, ornano tram, costruiscono le tribune degli oratori. L'arte è un tutto, senza separazione tra arti maggiori e mi-

nori, tra artista e artigiano, tra creazione e tecnica. La nuova arte rivoluziona tutti gli aspetti della cultura, il teatro, la danza, la musica, la poesia.³

Inizia così il secondo episodio della vita della scuola, sotto il segno di un ideale appunto collettivo: la creazione di un mondo suprematista, senza-oggetti. El Lissitzky se ne ricorda così: “Era il nostro periodo più creativo, la scuola era piena d’entusiasmo, [...]. Era il vero inizio dell’era collettivista. Noi abbiamo contribuito attivamente a colorare questa piccola città. Fabbriche, tram e tribune brillavano sotto i nostri colori” (Lissitzky 2018: 14).

Nell’aprile 1920 la scuola si divide in due gruppi, uno facente capo a Chagall, l’altro a Malevič. I due gruppi riescono ancora a collaborare per i festeggiamenti del primo maggio, ma a fine mese gli studenti di Chagall chiedono di essere trasferiti all’UNOVIS. Chagall lascia definitivamente Vitebsk e parte per Mosca. La città è ormai in piena effervescenza suprematista. Ejzenštejn così commenterà il suo arrivo a Vitebsk nel giugno 1920:

Una strana città di provincia. Come molte città della parte Occidentale, di mattoni rossi. Coperta di fuliggine e malinconica. Ma questa città è particolarmente strana. Qui le vie principali sono coperte da vernice bianca sui mattoni rossi. E sullo sfondo bianco si sono sparpagliati cerchi verdi. Quadrati arancio. Rettangoli blu. È la Vitebsk del 1920. Sui suoi muri di mattoni è passato il pennello di Kazimir Malevič. “Le piazze sono le nostre tavolozze”, lo slogan echeggia da questi muri. (Ejzenštejn 2006: 550 – l’autografo è datato 5.IV.1940)

“Le piazze sono le nostre tavolozze”: è un verso di una nota poesia di Majakovskij, *Ordinanza all’esercito dell’arte* (cfr. Majakovskij 1918: 126), diventato emblematico per il “fronte di sinistra” delle arti, e fatto proprio dal collettivo UNOVIS.

Il 5 giugno 1920 Malevič e altri membri dell’UNOVIS partono dalla stazione di Vitebsk per partecipare a Mosca alla “Prima conferenza russa di insegnanti e allievi d’arte”, che accompagna la prima mostra dell’UNOVIS: la scuola di Vitebsk ha un gran successo. Come scriverà El Lissitzky, “La prima esposizione del 1920 a Mosca ha

(³) Sulla poesia di Malevič cfr. Malevič 2015, e in particolare la sezione “L’Artista scopre il mondo / e lo rivela all’uomo”.

mostrato che avevamo occupato il primo posto nella vita artistica dell'Unione" (Lissitzky 2018: 14). Il sogno di Chagall si è avverato, Vitebsk è all'avanguardia artistica, ma senza Chagall. La rivoluzione è Malevič.

Ci potremmo chiedere come mai gli allievi della Scuola, per lo più ebrei, abbandonino Chagall, che propone un'arte di matrice ebraica, un mondo poetico ancorato nella realtà ebraica della città, e scelgano Malevič, che frequenta le chiese, parla di icone e di "quadrati crocifissi". Possiamo solo avanzare delle ipotesi. La filosofia di Malevič implica una spiritualità mistica, la ricerca di un nuovo rapporto con Dio (*Dio non è stato detronizzato* è il titolo di un suo testo), e questo, abbinato con l'euforia della Rivoluzione, non poteva non fare breccia nei giovani ebrei di Vitebsk. In secondo luogo, la dimensione non idolatrica dell'arte proposta da Malevič, il non-oggetto, si coniugava bene con la proibizione biblica dell'idolatria dell'immagine. A differenza dell'idolo, l'icona non è una rappresentazione ma una presentazione, è la presentazione di un'assenza (sulla differenza tra idolo e icona cfr. Di Giacomo 2015 e Carboni 2019). L'icona, come del resto teorizza anche Klee a proposito dell'arte, non ripete il visibile ma *rende visibile*. Infine, la dimensione utopica, di speranza, forse profetica, di un mondo migliore, poteva rappresentare un elemento messianico, una promessa di libertà.

Nel periodo successivo l'attività del collettivo continua, e altri centri UNOVIS si aprono in diverse città, tra cui Orenburg, Samara e Smolensk. Ma le condizioni economiche e la pressione politica si fanno sempre più difficili da sopportare, e nell'estate del 1922 Malevič riparte per Pietrogrado con alcuni dei suoi allievi. L'avventura del collettivo è terminata.

2. Dal pennello alla penna

Dopo il 1919, come già detto, Malevič lascia la pittura per l'attività teorica – insegnamento e produzione di testi – perché il suo pennello "arruffato", ribelle, "non può estrarre dalle anse del cervello quel che riesce alla penna, più aguzza". L'introduzione all'album di litografie *Suprematismo. 34 disegni* – stampato nel dicembre 1920 – è particolarmente significativa per seguire la trasformazione del suprematismo di Malevič negli anni di Vitebsk:

Il quadrato nero ha definito l'economia, che io ho introdotto come quinta dimensione dell'arte. La questione economica è divenuta il principale osservatorio da cui considero tutte le creazioni del mondo delle cose: è ormai questo il mio lavoro principale, che compio non più con il pennello, ma con la penna. Sembra infatti che con il pennello non sia possibile conseguire quel che si può ottenere con la penna. Il pennello è ribelle e non può penetrare nelle sinuosità del cervello, la penna è più acuta. (Malevič 1920a: 70)

Il testo sostituisce dunque la pittura e ne diventa il prolungamento. Malevič ha sempre scritto, ma prima del 1919 la priorità spettava incontestabilmente alla pratica pittorica. Giunto ormai agli estremi limiti della figurazione, Malevič sente ora il bisogno di un nuovo mezzo di espressione, che segna la sua evoluzione a un livello superiore: quello dell'articolazione dei concetti puri. A partire da questo momento, esaurite le possibilità della propria metamorfosi pittorica, il suprematismo diventerà un concetto puro, immateriale: sarà la "non-oggettività pura", ovvero un concetto filosofico indipendente dalla rappresentazione pittorica. Come afferma in modo lapidario lo stesso artista, "Nel suprematismo non c'è motivo di parlare di pittura. La pittura ha fatto il suo tempo e il pittore stesso è un pregiudizio del passato" (Malevič 1920a: 70). Del resto, in una lettera inviata da Malevič a Michail Geršenzon appena arrivato a Vitebsk, il 7 novembre 1919, il programma era già chiaro: "La cosa principale è che tutta la mia energia possa andare alla scrittura dei testi, mi ci dedicherò ardentemente nel mio esilio di Vitebsk: i pennelli si allontanano sempre più" (cfr. Lampe 2018: 236).

Con il suo primo grande testo teorico, il già menzionato *Nuovi sistemi nell'arte*, scritto nell'estate del 1919 e stampato a Vitebsk nel dicembre dello stesso anno in numerose copie, destinate ad allievi e discepoli, ha inizio il periodo interamente consacrato alla scrittura. Così lo ricorda un membro del Comitato di creazione dell'UNOVIS:

Di taglia media, solido, il viso marcato dai segni del vaiolo, parlava con un accento, [...]. Restava seduto al suo tavolo per giorni interi e scriveva, scriveva, scriveva... Sulla sua scrivania si trovava una montagna di fogli scritti. Pile di carta si ammuccchiavano anche sotto la scrivania, e sugli scaffali.⁴

(⁴) Cfr. Natan Efros, *Zapiski tchtetsa* [Note di un lettore]. Art, Mosca 1980, pp.

3. *Dal piano al volume: il suprematismo architettonico*

Il secondo aspetto dell'evoluzione del suprematismo di Malevič negli anni di Vitebsk riguarda la centralità dell'architettura. Sempre nelle pagine introduttive di *Suprematismo. 34 disegni* questa espansione è espressa molto chiaramente:

Dopo aver stabilito i piani precisi del sistema suprematista, affido l'evoluzione ulteriore del suprematismo, che è ormai architettonico, ai giovani architetti nel senso più ampio del termine, poiché solo nel suprematismo vedo l'epoca di un nuovo sistema architettonico. Io mi sono ritirato nel dominio per me nuovo del pensiero e, secondo le mie possibilità, esporrò quel che vedo nello spazio infinito del cranio umano. Viva il sistema unito dell'architettura mondiale della Terra. Viva l'UNOVIS che crea e afferma il nuovo nel mondo. (Malevič 1920a: 71)

Abbandonata la pittura, il futuro del suprematismo è l'architettura. Architettura in senso ampio, cosmico, interplanetario. È interessante notare che in questo testo si parla anche di Sputnik, il nuovo satellite suprematista, pronto a involarsi nello spazio. Diversi decenni prima del lancio del primo Sputnik, il suprematismo architettonico aveva già abbozzato l'avvento dell'era interplanetaria, aveva vinto le leggi della gravità liberando dalla forza d'attrazione della Terra le forme nello spazio.

Malevič si era interessato di architettura già nel 1918, con il saggio *Un'architettura che schiaffeggia il cemento armato*, il cui titolo richiamava un famoso manifesto del futurismo russo del 1912, *Schiaffo al gusto del pubblico*. Pittura, letteratura e musica hanno liberato il loro volto dagli elementi estranei – scriveva Malevič –, solo l'architettura resta ancorata al passato, non si è adeguata al nostro secolo, che è velocità:

Noi siamo il punto culminante della corsa moderna, l'impero delle macchine, dei motori, il loro funzionamento sulla terra e nello spazio. Noi ci liberiamo dalle catene della terra, di giorno in giorno i nostri motori avanzano negli abissi dello spazio, siamo lo slancio e tutto ciò che esiste sulla terra deve essere costruito a forma di slancio.

Abbasso le cupole, le volte celesti che sbarrano la strada al vapore impetuoso; la via cuneiforme fende il petto dello spazio. Possa da oggi ogni creazione creare la forma di ciò che si allontana. Guglie elevate, case volanti, ci si prepari al volo. (Malevič 1918: 232)

A gran voce Malevič reclamava la necessità di un rinnovamento dell'architettura, che si deve "staccare da terra", liberarsi dal peso della gravità, lanciarsi nello spazio e prepararsi al volo: "Il nostro nuovo architetto sarà colui che rifiuterà la Grecia e Roma e con talento nuovo e potente parlerà il nuovo linguaggio dell'architettura" (Malevič 1918: 232).

Con l'arrivo a Vitebsk il rinnovamento dell'architettura diventa un progetto collettivo. L'UNOVIS aveva abbracciato con entusiasmo queste posizioni. Nel volantino *Noi vogliamo* del 1920, firmato dal Comitato di creazione dell'UNOVIS, possiamo leggere: "*Noi siamo la supremazia del nuovo. [...] I nostri laboratori non dipingono più quadri, edificano le forme della vita; non i quadri, ma i progetti diventeranno creature vive*" (Malevič 1920b: 209-210). E nell'articolo programmatico pubblicato nel 1921, *L'UNOVIS*, Malevič poteva affermare a nome del collettivo:

è in gioco una nuova forma dell'architettura, nel senso lato della parola qual è usata dal nostro mondo contemporaneo; infatti essi [i capifila delle nuove arti] portano in quelle arti le nuove arterie dei sistemi e fanno dell'architettura la forma del senso nuovo e della nuova coscienza. (Malevič 1921a: 241)

Se gli anni Dieci avevano trasformato la pittura, gli anni Venti dovevano portare innovazioni nel campo dell'architettura: l'architettura era divenuta una forza significativa e critica nel cambiare il mondo, sia socialmente che visualmente.

4. *AERO: Articoli e disegni. Un manifesto d'architettura ed ecologia*

Nell'ambito delle pubblicazioni dell'UNOVIS, nell'autunno 1920 Il'ja Čašnik e Lazar Khidekel stampano un manifesto, *AERO*, con articoli e disegni (fig. 1). Lazar Khidekel (1904-1986) è il più giovane membro dell'UNOVIS, nel 1920 ha solo sedici anni. Dopo essere stato allievo di Chagall e di El Lissitzky, aveva terminato il primo anno del corso suprematista di Malevič. Il'ja Čašnik (1902-1929), che mo-

rirà giovanissimo, aveva proposto sempre nel 1920 un *Progetto di tribuna per la Piazza rossa di Smolensk*, progetto che sarà ripreso da El Lissitzky per la *Tribuna di Lenin* nel 1924, con la menzione: UNOVIS 1920. Quando a fine ottobre del 1920 El Lissitzky lascia Vitebsk per Mosca, saranno Khidekel e Čašnik a farsi carico delle attività del laboratorio d'architettura.

Il titolo del manifesto, *AERO* ('aria, etere'), riflette l'impegno degli autori in un nuovo "mondo dello spazio" come regno dell'arte, uno spazio che si espande al di sopra e al di là dei confini della terra, come spazio infinito del cosmo.

Nell'introduzione ad *AERO*, Khidekel seguendo Malevič rigetta le nozioni di bellezza e di estetica e suggerisce il principio di economia per raggiungere il dinamismo e portare ordine nel caos:

La nostra coscienza non può accontentarsi dell'estetica ereditata dai nostri antenati, che si accontentavano dei dettami delle anguste forme d'arte del passato. Il nostro spirito attuale e la consapevolezza di costruire un nuovo mondo creativo al ritmo del presente richiedono una costante ricerca della perfezione. La conquista della velocità su scala globale ci porterà a un'economia dei mezzi che spazzerà via la stagnazione e il caos del mondo, producendo uno stato di massimo dinamismo. (L. Khidekel, *Introduzione*, in Khidekel - Čašnik 1920)

La "costruzione" è considerata l'elemento chiave all'interno del sistema suprematista, in quanto qualità non esclusiva solo delle macchine, ma "organismo vivente, dinamico", "un organismo di creatività": "La costruzione per creare una nuova vita non è diretta alla distruzione dell'energia, delle città, o di se stessa, ma al perfezionamento e alla conquista dello spazio del mondo e alla rimozione delle contraddizioni tra le civiltà umane" (L. Khidekel, *Introduzione*, in Khidekel - Čašnik 1920).

L'articolo di Čašnik ha per titolo *Collettivo creativo*, e forse questo era il titolo generale degli scritti di entrambi.

Il manifesto contiene quattro disegni lineari di Khidekel che dimostrano una nuova esplorazione spaziale del linguaggio visivo del suprematismo, e riflettono il suo inserimento nella transizione storica dal suprematismo del piano a quello volumetrico.

In *AERO* per la prima volta Khidekel accenna all'importanza dell'ecologia per la nuova architettura. L'architettura non deve conqui-

stare la natura, forzarla, ma al contrario sviluppare nuove soluzioni, che permettano all'umanità di esistere in armonia con l'ambiente naturale. Non sorprende che *AERO* sia considerato come il primo manifesto ecologico dell'architettura moderna, il primo esempio di un testo programmatico che coniuga riflessioni teoriche sull'arte con nuove visioni d'architettura e consapevolezza dei problemi ecologici.

In *AERO 2*, del 1921 (non pubblicato), Khidekel approfondiva ulteriormente il rapporto tra la nuova architettura e la natura circostante:

La percezione esterna della natura e l'atteggiamento nei suoi confronti sono caratteristici non solo della pittura e dell'architettura, ma anche della scienza, della tecnologia e di altre aree dell'attività umana. Queste ultime padroneggiavano solo le forze esterne della natura, cioè l'energia del vento, o dell'acqua che cade, ecc., così come l'imitazione delle forme perfette della natura. Tale comprensione e atteggiamento verso la natura vale per la civiltà del passato. [...] Con la scoperta delle forze interne e nascoste della natura, nasce una nuova più elevata civiltà; l'architettura del futuro si deve basare sulle sue proprie leggi, e invece di distruggere l'ambiente naturale, entrare in una interazione benefica e speciale con la natura circostante. (L. Khidekel 1921)

Khidekel ha sempre custodito gelosamente, come un tesoro, la sua copia del testo di Malevič *Suprematismo. 34 disegni*, in cui la natura è un riferimento costante,⁵ e soleva ripetere una massima del maestro come linea guida del suo lavoro: “Noi non possiamo vincere la natura, perché l'uomo è la natura: io non voglio vincerla, io voglio una nuova fioritura” (Malevič 1919: 251).

Questa interazione benefica e speciale con la natura circostante sarà la preoccupazione costante del lavoro d'architetto di Khidekel. Malevič era convinto che l'architettura avrebbe liberato l'umanità dal peso della gravità. Così Khidekel aveva esplorato il “libero volo” delle forme nei suoi disegni cosmici degli anni di Vitebsk: *Disegno per*

(⁵) Cfr. K. Malevič 1920a: 69: “Una delle basi del suprematismo è la natura”, dove Malevič per designare la natura usa una parola da lui coniata, *prirodoestestivo*, composta da *priroda* e *estestivo*, natura in quanto mondo fisico e natura come origine.

un habitat cosmico, 1920 (fig. 2); *Struttura suprematista nel Cosmo*, 1921 (fig. 3); *Cosmismo. Composizione suprematista nello spazio*, 1921. Il suprematismo cosmico, come lo stadio più alto del suprematismo, divenne importante nella cristallizzazione delle forme della futura architettura, che avendo vinto la gravità, sarebbero esistite nello spazio.

5. Dopo Vitebsk: gli Architettoni e i primi progetti di architettura suprematista

La partenza di Malevič per Pietrogrado nell'estate 1922 segna la fine di questo periodo. All'interno dell'Istituto nazionale per la cultura artistica (GINCHUK), in cui è inserito con un incarico didattico, Malevič cerca di dare corpo alle sue teorie dedicandosi alla produzione di modelli utopistici nel campo dell'architettura, e con la collaborazione dei suoi allievi realizza i suoi primi *Architettoni*. Si tratta di costruzioni in gesso, costituite di elementi assemblati o incollati, verticali o orizzontali, i cui nomi rimandano all'alfabeto greco: *Alpha*, *Beta*, *Gota*, *Zeta*. Queste costruzioni "pure" sono dei progetti architettonici non utilitari, liberi da ogni ideologia economica, pratica o religiosa. All'utilitarismo dei costruttivisti gli *Architettoni* oppongono un idealismo di volumi "assoluti", che si slanciano nello spazio. Alcune ricostruzioni eseguite da Paul Pedersen nel 1978 sono ora visibili a Parigi, al Centro Pompidou.

Le origini di questa produzione, che impegnerà Malevič dal 1923 al 1927, vanno ricercate senza dubbio a Vitebsk e nella sua attività all'interno dell'UNOVIS. Gli anni di Vitebsk rappresentano il periodo di gestazione del suprematismo architettonico.

Lazar Khidekel è il principale assistente di Malevič nei suoi esperimenti e, mentre segue i corsi di architettura a Pietrogrado, disegna e costruisce a sua volta i propri *Architettoni*. Il confronto tra l'attività di Khidekel e di Malevič in questi anni è particolarmente interessante. Gli *Architettoni* verticali disegnati da Khidekel (fig. 4) rappresentano grattacieli molto diversi da quelli di Malevič, che sono bianchi, ciechi, scultorei (fig. 5). Khidekel pensa a forme trasposte in materiali da costruzione e vetro, suggerisce una soluzione volumetrica e la creazione di uno spazio d'architettura. E questo è ancora più evidente nel *Disegno per un Architetton orizzontale: Aero-Club* (as-

sonometria), del 1923 (fig. 6). Si tratta della prima composizione volumetrica suprematista, un edificio costruito sopra una galleria, è un progetto articolato.

Il *Progetto per il club dei lavoratori* del 1926 è invece il primo vero progetto d'architettura suprematista (fig. 7). La Rivoluzione d'Ottobre aveva incentivato la costruzione di club per i lavoratori, una sorta di spazio culturale e educativo, con mensa, biblioteca, sala di lettura, teatro, pensato come momento di aggregazione sociale. Il progetto di Khidekel, che era ancora studente, ebbe grandi riconoscimenti. Basato sui principi del suprematismo, è stato il primo lavoro a tradurre gli astratti *Architettoni* di Malevič in forme tangibili, tridimensionali. Non è un caso che nel testo pubblicato in Germania nel 1927 per il Bauhaus sull'*Architettura suprematista* Malevič riproduca anche il *Club dei lavoratori* di Khidekel accanto ai suoi *Architettoni*, come esempi di "un'architettura [che] è, nei suoi elementi fondamentali, una forma d'arte pura (architetonica)" (Malevič 1927: 235).⁶

Khidekel da architetto porterà avanti quell'idea di architettura utopica e visionaria che Malevič aveva intravisto, ma che non aveva concretizzato.

Nella sua lunga attività professionale in URSS⁷ Khidekel non ebbe l'opportunità di realizzare i suoi progetti futuristi, di cui ci restano tanti disegni della metà degli anni Venti: città aeree, fluttuanti, volanti, in bilico sulla superficie della terra. Sono le città del futuro, le eco-città galleggianti sull'acqua o nel cosmo, che lasciano gli spazi verdi fruibili e intatti. Ambienti urbani connessi organicamente alla natura, in armonia con la natura. Progetti utopici, certo, ma realizzabili forse in futuro. Khidekel è un sognatore ma nello stesso tempo un pianificatore urbano responsabile, consapevole dei problemi ecologici connessi alla preservazione del nostro pianeta. E in questo è molto moderno.

Oggi Lazar Khidekel è considerato un pioniere. Architetti contemporanei come Rem Koolhaas e Zaha Hadid hanno raccolto la sfida

⁽⁶⁾ Per le immagini presenti nell'articolo, cfr. Khidekel R. 2018.

⁽⁷⁾ Khidekel morirà a Leningrado nel 1986, dove continuerà ad insegnare e a lavorare alla realizzazione di diversi progetti d'architettura.

delle città del futuro suprematiste nelle loro pratiche. Daniel Libeskind, nelle celebrazioni per il 110° anniversario di Lazar Khidekel a New York nel 2014, ha ribadito ancora una volta il suo debito nei confronti del suprematismo, e in particolare dell'architettura di Khidekel: "Per me Lazar Khidekel è uno dei più grandi innovatori dell'architettura del nostro tempo. La sua concezione dello spazio, della funzione e della modernità è qualcosa che mi ha ispirato fin da quando ho scoperto i suoi disegni".⁸

Alcune opere di Khidekel erano presenti nella 17ª Biennale di Architettura di Venezia curata da Hashim Sarkis nel 2021, *How will we live together?*, scelte tra i cinquanta progetti più significativi in cui gli architetti da più di un secolo avevano rappresentato il futuro del pianeta.

Negli ultimi anni della sua vita, Khidekel ammetteva di essere sempre stato ossessionato da quelle visioni giovanili di strutture suprematiste fluttuanti nello spazio, un sogno che sperava un giorno il resto dell'umanità avrebbe condiviso. Un sogno, del resto, perseguito anche dai suoi maestri, da Chagall a Malevič, che in maniera diversa avevano ricercato il volo nello spazio e la liberazione dal peso della gravità.

BIBLIOGRAFIA

- Bassan 2020 = Fiorella Bassan, *In mostra l'avanguardia ebraica bielorusa: "Ci capiranno tra 100 anni. Lazar Khidekel"*. Minsk, 15.02-15.04.2020, "La Rassegna Mensile di Israel", 86 (2020) 2-3, pp. 317-324.
- Carboni 2019 = Massimo Carboni, *Malevič. L'ultima icona. Arte, filosofia, teologia*. Jaca Book, Milano 2019.
- Chagall 1998 = Marc Chagall, *La mia vita [1921-1922 / 1931]*. Trad. dal fr. di Massimo Mauri. SE, Milano 1998.
- Di Giacomo 2015 = Giuseppe Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*. Carocci, Roma 2015.

(⁸) Cfr. la celebrazione del 110° anniversario di Lazar Khidekel: *Artista, architetto visionario, designer, teorico, e pioniere dell'ambientalismo* (New York 2014).

- Ejzenštejn 2006 = Sergej M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*. Trad. it. di Alessandra Randelli, revisione e cura di Ornella Calvarese. Marsilio, Venezia 2006.
- Khidekel L. 1921 = Lazar Khidekel, *AERO 2* [1921]. Inedito. Lazar Khidekel Family Archive & Collection.
- Khidekel R. 2014 = *Lazar Khidekel & Suprematism*. Ed. by Regina Khidekel. Prestel, Munich - London - New York 2014.
- Khidekel R. 2018 = Regina Khidekel, *Lazar Khidekel and Suprematism as an Embodiment of the Infinite*, in *Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*. Ed. by Christina Lodder. Brill, Leiden 2018, pp. 161-186.
- Khidekel R. 2020 = *They Will Understand Us in 100 Years. Lazar Khidekel*. [catalogo bilingue della mostra] Ed. by Regina Khidekel. National Art Museum of the Republic of Belarus - Lazar Khidekel Society, New York, USA, 2020.
- Khidekel - Čašnik 1920 = Lazar Khidekel, Il'ja Čašnik, *AERO: Stat'i proekty* [1920]. Lazar Khidekel Family Archive & Collection (parzialmente riprodotto in Khidekel R. 2014: 74-77).
- Lampe 2018 = *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*. [catalogo della mostra] Sous la direction d'Angela Lampe. Centre Pompidou, Paris 2018.
- Lissitzky 2018 = El Lissitzky, *Autobiografia* [inedita]. Archivi Nikolai Khardzhiev, in Angela Lampe, *Un laboratoire révolutionnaire*, in Lampe 2018: 13-15.
- Majakovskij 1918 = Vladimir Majakovskij, *Prikaz po armii iskusstva*, [1918], cfr. *Ordinanza all'esercito dell'arte*. Trad. it. a cura di Ignazio Ambrogio, in Id., *Opere*, vol. I. Editori Riuniti, Roma 1972, p. 126.
- Malevič 1916 = Kazimir Malevič, *Ot kubizma. I futurizma k suprematizmu. Novij živopisnij realizm* [terza ed. Mosca 1916], cfr. trad. it.: *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in Malevič 2000: 29-55.
- Malevič 1918 = Kazimir Malevič, *Arkitektura kak pochtchiotchina jelezo-betonu* [1918], cfr. trad. it.: *Un'architettura che schiaffeggia il cemento armato*, in Malevič 1977/2013: 230-233.
- Malevič 1919 = Kazimir Malevič, *O novykh sistemakh v iskusstve* [Vitebsk 1919], cfr. trad. it.: *Nuovi sistemi nell'arte*, in Malevič 1977/2013: 245-273.

- Malevič 1920a = Kazimir Malevič, *Suprematizm-34 risunka* [Vitebsk 1920], cfr. trad. it.: *Suprematismo. 34 disegni*, in Malevič 2000: 63-114.
- Malevič 1920b = Kazimir Malevič, *Noi vogliamo* [volantino firmato dal comitato creativo dell'UNOVIS, Vitebsk 1920], cfr. trad. it. in Malevič 1977/2013: 208-211.
- Malevič 1921a = Kazimir Malevič, *Unovis* [Vitebsk 1921], cfr. trad. it. in Malevič 1977/2013: 237-241.
- Malevič 1921b = Kazimir Malevič, *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva* [Smolensk 1921], cfr. trad. fr.: *A propos du problème de l'art plastique*, in Id., *De Cézanne au Suprématisme. L'Age d'Homme*, Lausanne 1974, pp. 125-143.
- Malevič 1922 = Kazimir Malevič, *Bog ne skinut; iskusstvo, tzerkov', fabrika* [Vitebsk 1922], cfr. trad. it.: *Dio non è stato detronizzato. L'Arte. La Chiesa. La Fabbrica*, in Malevič 1977/2013: 274-301.
- Malevič 1927 = Kazimir Malevič, *Suprematismo – Architettura* [1927], cfr. trad. it. in Malevič 1977/2013: 234-236.
- Malevič 1977/2013 = Kazimir Malevič, *Scritti*. Trad. dall'ed. fr. a cura di Andréi B. Nakov. Feltrinelli, Milano 1977 – Nuova ed. it. a cura di Francesca Lazzarin. Mimesis, Milano - Udine 2013.
- Malevič 2000 = Kazimir Malevič, *Suprematismo*. Ed. it. a cura di Gabriella Di Milia. Abscondita, Milano 2000.
- Malevič 2015 = Kazimir Malevič, *Poesia*. Trad. it. a cura di Anna Belozorovitch. Lithos, Roma 2015.
- Sarkis 2021 = *Biennale Architettura 2021. How will we live together?*, 2 voll. [catalogo della mostra] A cura di Hashim Sarkis et alii. Biennale di Venezia, Venezia 2021.
- Shatskikh 2018 = Alexandra Shatskikh, *Enseigner, écrire, expérimenter: Malévitch à Vitebsk, 1919-1922*. Trad. fr. di Marina Cheptitski, in Lampe 2018: 117-121.

FIGURELLA BASSAN
(Sapienza Università di Roma)
fiorella.bassan@uniroma1.it

Kazimir Malevič and Lazar Khidekel: the Vitebsk Years (1919-1922)

In February 2020, Belarus celebrated the centenary of the birth of the Avant-garde art group UNOVIS (“Assertors of New Art”), created in Vitebsk on the initiative of Kazimir Malevič in the Art School founded by Marc Chagall after the October Revolution, with two exhibitions and a conference, in Vitebsk and in Minsk. The event was undoubtedly an opportunity to deepen an important chapter in the history of Twentieth-century art that had its origin in Belarus. Many unpublished materials opened new research perspectives. In particular, Lazar Khidekel’s solo exhibition at the National Art Museum in Minsk, *They will understand us in 100 years. Lazar Khidekel*, allowed to shed a new light not only on Khidekel’s work but also on the teaching of Kazimir Malevich in Vitebsk and on the relationship with his students. If Malevich was one of Khidekel’s masters, Khidekel was not only a pupil, but a privileged interlocutor, the only one of his students who became an architect. There has been a continuous constructive dialogue between them over the years, and if Malevich’s influence on Khidekel’s path is evident, there is also no doubt about the influence of the collective work of UNOVIS on the *Architectons* that Malevich will build later in Petrograd, but which have their origin in the Vitebsk School.

Keywords: Belarus’, Vitebsk, Lazar Khidekel, Kazimir Malevič, Architecture, Suprematism, UNOVIS.

APPENDICE: IMMAGINI

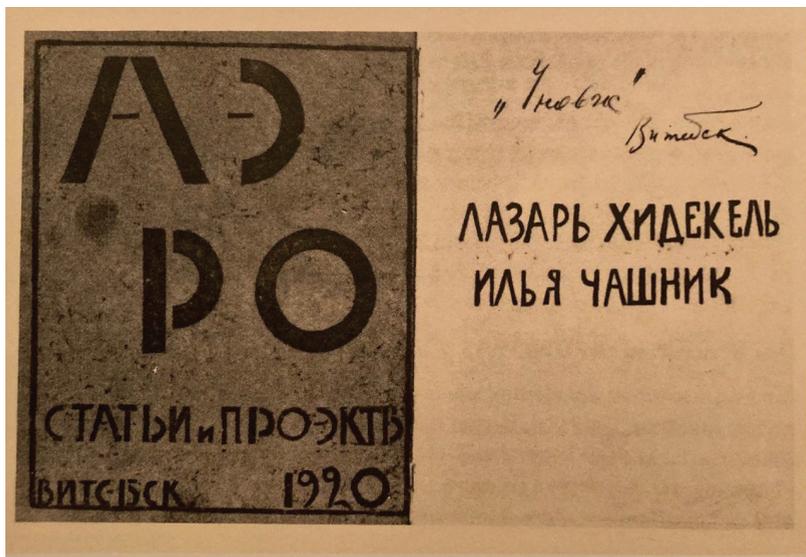


Figura 1: L. Khidekel e I. Čašnik, *AERO: articoli e disegni* (1920).

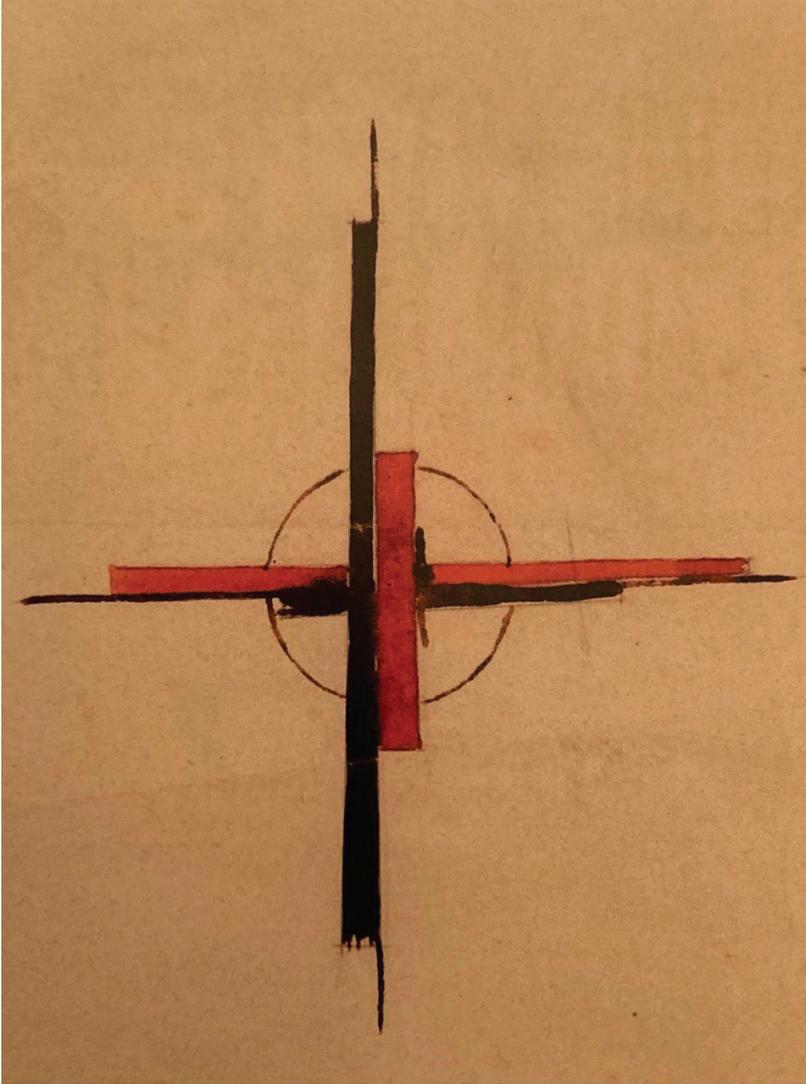


Figura 2: L. Khidekel, *Disegno per un habitat cosmico* (1920).



Figura 3: L. Khidekel, *Struttura suprematista nel cosmo* (1921).

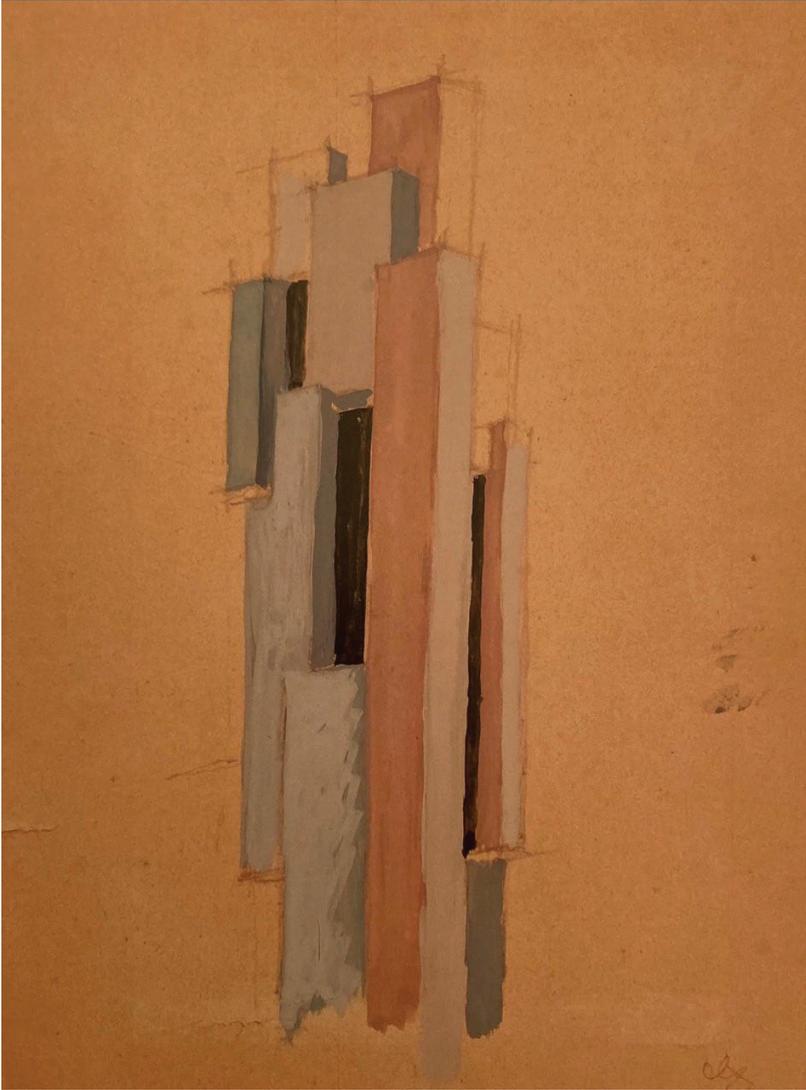


Figura 4: L. Khidekel, *Disegno per un Architetton* (1927).

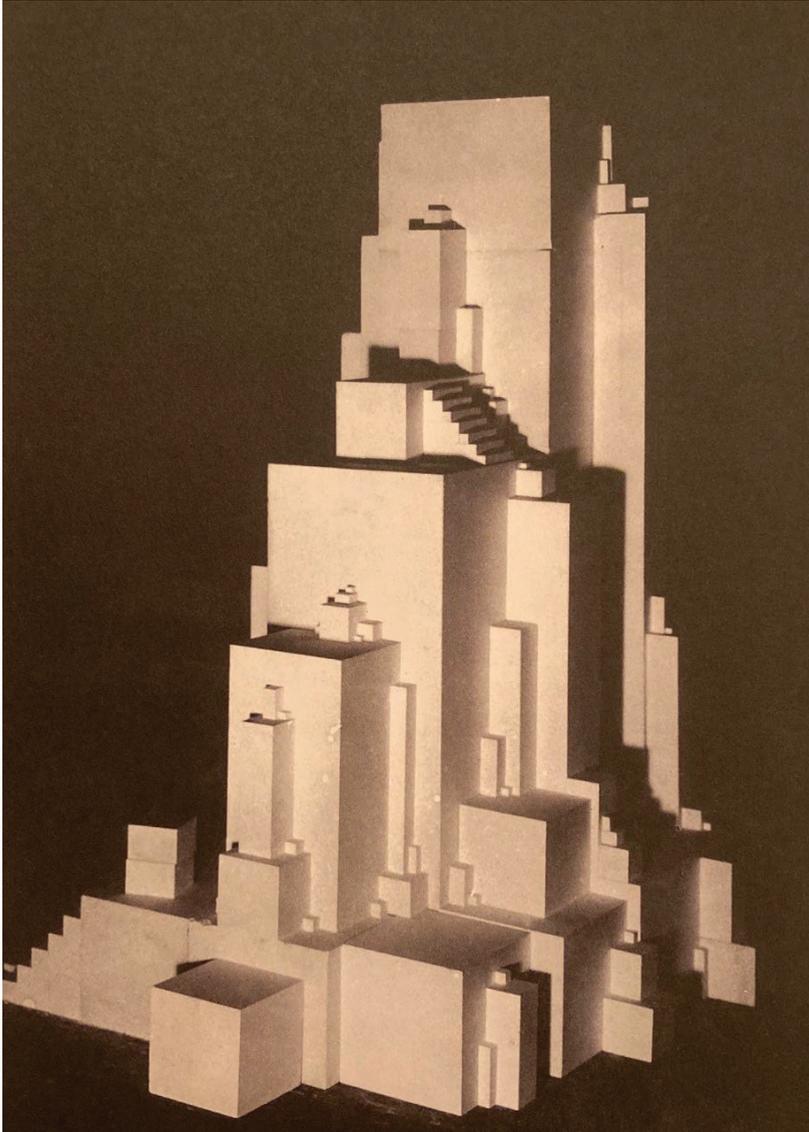


Figura 5: K. Malevič, *Architetton: Zeta* (1923-1927).

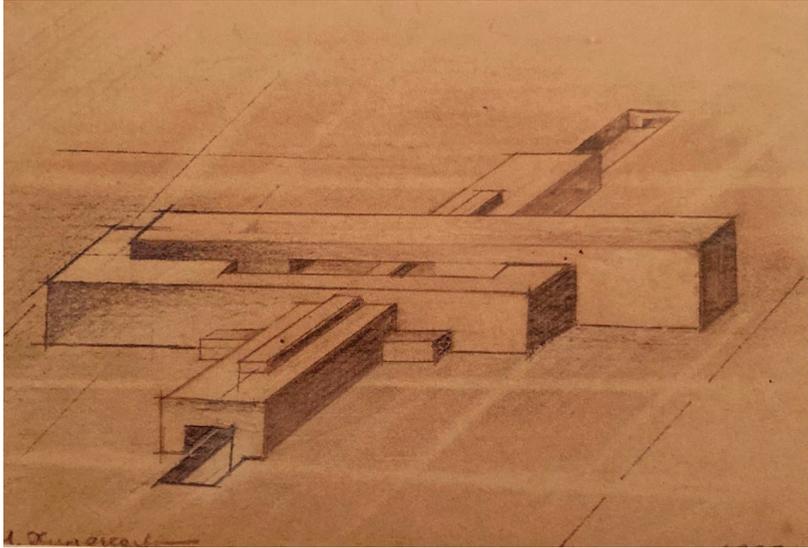


Figura 6: L. Khidekel, *Disegno per un Architetton orizzontale: Aero-Club (Assonometria)* (1923).

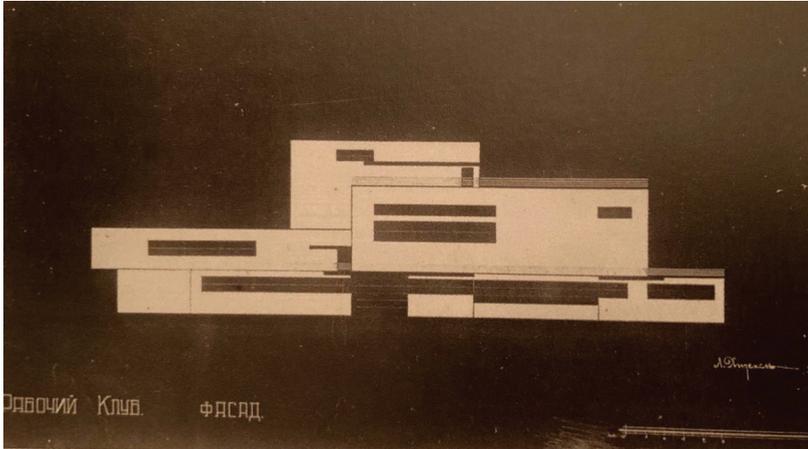


Figura 7: L. Khidekel, *Rendering della facciata del Club dei lavoratori* (1926).

INDICE

“RICERCHE SLAVISTICHE”: SETTANT’ANNI DI STORIA

A cura di Monika Woźniak e Luca Vaglio

Monika Woźniak, Luca Vaglio	
Per un’introduzione a settant’anni di storia di “Ricerche slavistiche”	7-28
Giovanna Brogi	
Uno sguardo al passato di “Ricerche slavistiche”	29-47
Luigi Marinelli	
“Un attardato filologo tuttofare”: Sante Graciotti e “Ricerche slavistiche”	49-67
Cristiano Diddi	
Filologia slava e ricerche slavistiche: una prospettiva unitaria e plurale	69-92
Anna Paola Bonola	
Gli studi linguistici in “Ricerche slavistiche” (1952-2021)	93-118
Gabriele Mazzitelli	
La presenza della russistica in “Ricerche slavistiche”: un <i>excursus</i> bibliografico	119-137
Alessandro Achilli	
“Ricerche slavistiche” e gli inizi di una moderna ucrainistica in Italia: tra tradizione filologica e collaborazioni internazionali	139-160
Dario Prola	
Settant’anni di studi polonistici sulle pagine di “Ricerche slavistiche”	161-184
Alessandro Achilli	
Bibliografia della boemistica e della slovacchistica su “Ricerche slavistiche” (1952-2021)	185-192

Maria Bidovec	
La slovenistica in settant'anni di "Ricerche slavistiche"	193-219
Luca Vaglio	
La serbocroatistica nei primi settant'anni di attività di "Ricerche slavistiche"	221-258
Tatiana Lekova	
La bulgaristica nei settant'anni di storia di "Ricerche slavistiche"	259-289

STUDI E RICERCHE

Vesna Badurina Stipčević	
Iz sanktorala glagoljskog <i>Prvog beramskog brevijara</i> (14. st.)	291-311
Emanuel Klotz	
Addenda und Corrigenda zum <i>Urslawischen Wörterbuch</i>	313-337
Hienadž Sahanovič	
On the Historical Foundations of Belarusian Identity ...	339-370

RITRATTI

Fiorella Bassan	
Kazimir Malevič e Lazar Khidekel: gli anni di Vitebsk (1919-1922)	371-394
Arnold McMillin	
Vol'ha Hapeeva's Prose and Verse in Three Richly Creative Years	395-425

DISCUSSIONI

Mario Enrietti	
Riflessioni e divagazioni su temi cirillo-metodiani	427-439

IN MEMORIAM

- Marcello Piacentini
Jan Ślaski (1934-2022) 441-449

RECENSIONI

- Justyna Łukaszewicz, *Włosko-polskie pogranicze literackie za panowania Stanisława Augusta*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2021 (Jadwiga Miszałska) 451-458
- Luigi Marinelli, *Noster hic est Dantes. Su Dante e il dantismo in Polonia*. Lithos, Roma 2022 (Daniele D’Innocenzi) 458-462
- Iva Grgić Maroević, *Politike prevođenja. O hrvatskim prijevodi-ma talijanske proze*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2017 (Luca Vaglio) 463-469
- Krešimir Nemeč, *Leksikon likova iz hrvatske književnosti*. Naklada Ljevak, Zagreb 2020 (Luca Vaglio) 469-472
- Mateo Žagar, *Introduction to Glagolitic Palaeography*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2021 (Sanja Zubčić) 472-477
- Sirenen des Krieges: Diskursive und affektive Dimensionen des Ukraine-Krieges*. R. Dubasevych, M. Schwartz (Hrsg.). Kulturverlag Kadmos, Berlin 2019 (Alessandro Achilli) 477-479
- Zuzana Nemčíková, Ivan Šuša, *Corso di lingua slovacca. Livelli A1-B1 del Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue*. A cura di Anna Maria Perissutti. Ulrico Hoepli, Milano 2022 (Anna Zingaro) 479-483
- Vittorio Springfield Tomelleri, *Linguistica e filologia in Unione Sovietica. Trilogia fra sapere e potere*. Mimesis, Milano - Udine 2020 (Martina Mecco) 484-486

CONVEGNI

- Convegno Internazionale *Roman Pollak (1886-1972). Nuove prospettive*. Università Adam Mickiewicz, Poznań, 25-26 ottobre 2022 (Barbara Judkowiak) 487-492

Note biografiche sugli autori	493-498
-------------------------------------	---------