



TRA VERSO E PROSA, TRA PROPRIO E ALTRUI

GENERE, AUTO-TRADUZIONE E INTERTESTUALITÀ NEGLI SCRITTI DI KAZIMIR MALEVIČ

ANNA BELOZOROVICH – *“Sapienza” Università di Romae*

L'articolo analizza fenomeni di intertestualità e meccanismi di auto-traduzione nella scrittura di Kazimir Malevič. Figura chiave dell'avanguardia pittorica russa, il suo rapporto con la parola è testimoniato dai numerosi trattati, note, poesie, manifesti e lettere. Emergono con forza le due influenze di maggiore peso nella formazione del Malevič-scrittore: il coinvolgimento nel movimento delle avanguardie e lo studio del Vangelo, al quale si era dedicato a lungo e il cui ritmo e i cui riferimenti sono significativi nella scrittura di Malevič. Tra i fenomeni analizzati nell'articolo, il primo è rappresentato dall'uso “fluid” del genere testuale. L'analisi fa emergere una correlazione tra il genere (mutante) del testo e il racconto che offre del sentire religioso e della riflessione filosofica sull'arte. Tale osservazione trova riscontri nello studio di Azarova sui collegamenti tra testo filosofico e poetico nella tradizione russa. Il secondo aspetto prende spunto dai differenti piani dell'intertestualità descritti da Torop. Il piano della “poetica del proprio/altrui”, in particolare, mostra, negli scritti di Malevič, un andamento “a spirale”, in cui l'autore è contemporaneamente in dialogo con se stesso e con un'idea di “umanità”, tra passato e futuro. Alcuni concetti elaborati da Malevič riflettono, inoltre, uno “spirito del tempo” e sono al centro della riflessione per molte personalità che hanno accompagnato quel tempo verso il futuro. La densità di simili richiami intertestuali può essere considerata come parte di una più ampia ricerca, che riconosce come proprio spazio di azione la coscienza dell'uomo e di tutti gli uomini, a contatto con gli altri e con il divino.

The article analyzes intertextuality and self-translation phenomena in Kazimir Malevich's writing. A key figure in the Russian pictorial avant-garde, he has written numerous treatises, notes, poems, and letters. The two major influences in the formation of Malevič-writer are the involvement in the avant-garde movement and the study of the Gospel. The first aspect analyzed in this article is represented by its “fluid” use of the textual genre. The analysis reveals a correlation between the (mutant) genre of the text and the narration of religious feeling and philosophical reflection on art. This observation is sustained by Azarova's studies on the connections between philosophical and poetic text in the Russian tradition. The second aspect is inspired by the different levels of intertextuality described by Torop. In Malevič's writings, the “poetics of one's / others” poem shows a “spiral” course, in which the author is simultaneously in dialogue with himself and with an idea of “humanity”, between past and future. Some concepts developed by Malevič also reflect a “spirit of the time” and are at the center of reflection for many personalities who have accompanied that time towards the future. The density of such intertextual references can be considered as part of a wider research, which recognizes the consciousness of man and of all men, in contact with others and with the divine, as its own space for action.

I BREVE PREMessa: «HO CERCATO LA CHIAREZZA»

L'intimissimo rapporto che Malevič intratteneva con la parola è testimoniato dai numerosi trattati, note, poesie, manifesti e lettere raccolti nell'ampia edizione a cura di Aleksandra Šatskich e pubblicati tra il 1995 e il 2004 in cin-

que volumi.¹ Dell'opera scritta di Malevič e del suo rapporto con la parola si sono occupati molti studiosi.² I tratti che emergono dai loro studi mostrano le due influenze di maggiore peso nella formazione del Malevič-scrittore: da una parte, il coinvolgimento nel movimento delle avanguardie e le sperimentazioni, che ne seguirono, nella (non)lingua *zaum*.³ Dall'altra, lo studio del Vangelo, al quale si era dedicato a lungo e il cui ritmo e i cui riferimenti sono significativi nella scrittura di Malevič.⁴ Ma i suoi scritti sono anche intrisi della sua potente immaginazione, del suo carattere vulcanico, infine di un'autoironia e senso dell'umorismo⁵ che permettono di riconoscere quanto il suo rapporto con il testo fosse carico di tensione e oggetto di perenne riflessione critica.

Ci furono momenti in cui Malevič scelse la parola come strumento principale di espressione, pur lamentando il fatto di non essere uno "scrittore", ov-

¹ Tali pubblicazioni, riportate in bibliografia del presente saggio, mostrano l'enorme varietà di testi prodotti da Malevič e raccontano di quanto l'attività di scrittura avesse rappresentato una costante nella sua vita, esprimendosi anche in lingue diverse (v. KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 2, *Stat'i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol'se i na Ukraïne. 1924-1930*, a cura di ALEKSANDRA SEMÉNOVNA ŠATSKICH, Moska, Gileja 1998).

² Sulla scrittura di Malevič, sul suprematismo e sul rapporto tra pittura e scrittura saranno qui di particolare rilevanza gli studi di JEAN-CLAUDE MARCADÉ, *Qu'est-ce que le Suprematisme?*, in KAZIMIR MALEVIČ, *La lumière et la couleur: textes inédits de 1918 à 1926*, trad. dal russo di J.-C. MARCADÉ e SYLVIANE SIGER, Lausanne, L'Age d'Homme 1981, pp. 7-36; J.-C. MARCADÉ (a cura di), *Malévitch Cahier I. Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S. Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983; ID., *K.S. Malévitch, du Quadrilatère noir (1913) au Blanc sur blanc (1917). De l'éclipse des objets à la libération de l'espace*, in J.-C. MARCADÉ (a cura di), *Malévitch Cahier 1*, cit., pp. III-119; ID., *Malévitch aujourd'hui*, in J.-C. MARCADÉ et al. (a cura di), *Malévitch. Un choix dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam*, Paris, Paris Musées 2003, pp. 10-25; J.-C. MARCADÉ, *Malevich, Painting and Writing: on the Development of a Suprematist Philosophy*, in MATTHEW DRUTT (a cura di), *Kazimir Malevich. Suprematism*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation 2003, pp. 32-43; JOHN BOWLT, *Kazimir Malevich and the Energy of Language*, in JEANNE D'ANDREA (a cura di), *Kazimir Malevich. 1878-1935*, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Culture Center 1990, pp. 179-187; sulla poesia nello specifico MARGARITA MARINOVA, *Malevich's Poetry: A "Wooden Bicycle against a Background of Masterpieces"*, in «Slavic and East European Journal», XLVIII/4 (2004), pp. 567-592; ALEKSANDRA ŠATSKICH, *Kazimir Malevič: volja k slovesnosti*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 5, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poezija*, Moska, Gileja 2004, pp. II-30; A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 467-582. Ricordiamo che l'opera scritta di Malevič ha conosciuto diverse traduzioni in italiano, tra cui K. MALEVIČ, *Poesia*, trad. di ANNA BELOZOROVITCH, Roma, Lithos 2015; ID., *Scritti*, trad. di ANDREI NAKOV e FRANCESCA LAZZARIN, Milano, Mimesis 2013; ID., *Dio non è stato detronizzato. L'arte, la chiesa, la fabbrica*, trad. di ANDREI NAKOV, Trieste, Asterios 2013; ID., *L'inattività come verità effettiva dell'uomo*, trad. di MAURIZIO COSTANTINO, Trieste, Asterios 2012; ID., *Non si sa a chi appartenga il colore. Scritti teorico-filosofici*, a cura di NADIA CAPRIOGLIO e J.-C. MARCADÉ, Torino, Hopefulmonster 2010; ID., *Suprematismo*, trad. di GABRIELLA DI MILLA, Milano, Abscondita 2000. Sul rapporto tra poesia e prosa in Malevič, v. anche A. BELOZOROVITCH, *"L'allargarsi della coscienza", ovvero l'auto-traduzione da saggio a poesia in Malevič*, in «Semicerchio», I (2020), pp. 72-80.

³ Sulle collaborazioni di Malevič con Chlebnikov, Matjušin e Kručėnych e l'influenza della lingua *zaum* sulla ricerca artistica di Malevič v. J. BOWLT, *Kazimir Malevich and the Energy of Language*, cit. Un momento cruciale è rappresentato dal lavoro all'opera teatrale *Pobeda nad solncem (Vittoria sul sole, 1913)*, per la quale Malevič curò la scenografia. Recentemente l'opera è stata riprodotta in scena in un progetto del Teatro Stas Namin di Mosca e del Museo Russo di San Pietroburgo. Lo spettacolo è andato in scena anche in Italia, in occasione del Ravenna Festival, il 21 giugno 2017 presso il Teatro Alighieri per la regia di Andrej Rossinskij.

⁴ A. ŠATSKICH, *Kazimir Malevič: volja k slovesnosti*, cit., p. 13.

⁵ J.-C. MARCADÉ, *Malevich, Painting and Writing*, cit., p. 37.

vero qualcuno che è in grado di maneggiare la penna in maniera eccelsa.⁶ Nella sua corrispondenza, in particolare quella che intrattenne con Michail e Maria Geršenzon, emergono episodi che vedono protagonista la comunicazione verbale e i suoi ostacoli. In uno di questi racconti, Malevič condivide l'esperienza di una visita a Vitebsk culminata in un comizio sul cubismo e sul futurismo che non desiderava tenere:

Как только я приехал, уже через день все в Витебске знали о моём приезде. Разговор не смолкал, всё больше поднималась зыбь, ибо в газете была заметка, гласившая «приехал известный знаменитый художник-футурист, побивший рекорд в искусстве супрематизмом»; только позабыли добавить, что в скором времени будет перегрызать железную кочергу, пить расплавленную медь и глотать лошадиные подковы.

Все были взволнованы событием [...]. Случился ужас – я дал согласие прочесть о кубизме и футуризме.

Была несказанная серьёзность на их лицах и радость; поблагодарив меня – задом отодвигались к двери и скрылись [...].

На другой день опять чревоушательная заметка, и наконец наступает желанный вечер. Народу переполнено. Все ждали зрелища, ибо в заметке было «первый раз в Витебске известный чемпион мира».

Час пробил – «знаменитость» у столика, какая-то дама ставит стакан чаю, шепнув мне на ухо, что с сахаром, я поклонился. Водворилась тишина [...].

И вот полетела моя «знаменитая» мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции [...]; я сделал все выкладки, я сделал то, о чём меня просили; я стремился к ясности и говорил только о сути вопроса.

И что же – в том, что говорил точно, и было моё падение, шум негодования, разочарование. Мне кричали, что не нужно говорить о том, что непонятно, мы пришли узнать кубизм, мы пришли узнать истину – и женщины говорили, какая у него причёска.

Я пришёл к заключению, что чем яснее представляешь себе вопрос, тем круг его понимания уже; я в записках всё дальше и дальше углубляюсь к чистоте ответа, и лекция моя показала, что вся моя ясность представления совсем темна окружающему, – чем точнее, тем темнее.⁷

Non appena arrivato, il giorno successivo chiunque a Vitebsk sapeva già del mio arrivo. Le chiacchiere non si fermavano, continuava a sollevarsi un polverone, poiché nel giornale c'era un trafiletto che annunciava “è arrivato il famoso celebre artista-futurista, che con il suprematismo ha battuto ogni record nell'arte”; si erano dimenticati solo di aggiungere che in breve tempo avrebbe spezzato a morsi una pala di ferro, bevuto rame liquido e ingoiato ferri di cavallo.

⁶ Lettera a Maria Geršenzon, 28 dicembre 1919 (K. MALEVIČ, *Suprematismo*, cit., p. 375).

⁷ Lettera a Michail Geršenzon, 18 novembre 1919 (*ibid.*, pp. 331-332).

Tutti erano emozionati per l'evento [...]. È accaduta una cosa terribile: ho accettato di fare una lettura sul cubismo e sul futurismo.

C'era un'indescrivibile serietà sui loro volti e anche gioia; dopo avermi ringraziato, sono indietreggiati verso la porta e poi sono scomparsi [...].

Il giorno dopo, un'altra nota fatale sul giornale e, infine, ecco la serata tanto attesa. Calca di gente. Tutti attendevano uno spettacolo, visto che nel trafiletto c'era scritto "Per la prima volta a Vitebsk, il celebre campione del mondo".

Scocca l'ora, e la "celebrità" è seduta al tavolino; una signora mi porge un bicchiere di tè, dopo avermi sussurrato all'orecchio che è con lo zucchero, io mi inchino. Si fa silenzio [...]

Così, prende il volo la mia "celebre" saggezza, sul cubismo, sulla fattura, sul movimento della pittura, sulla costruzione [...]; ho fatto tutte le considerazioni teoriche, ho fatto quello che mi avevano chiesto; ho cercato la chiarezza e ho trattato solo il cuore della questione.

Ebbene, quel mio descrivere in maniera esatta determinò la mia caduta, il mormorio di indignazione, la delusione. Mi gridavano che non bisogna parlare di cose che non si capiscono, siamo venuti per conoscere il cubismo, siamo venuti per apprendere la verità: mentre le donne dicevano ma che pettinatura ha.

Sono arrivato alla conclusione che più una questione ti è chiara, tanto più stretto è il cerchio entro il quale può essere compresa; nelle mie note, mi addentro sempre più nella purezza della risposta, e questo mio intervento ha dimostrato come tutta la mia chiarezza concettuale risulti totalmente oscura a tutti gli altri: quanto più è chiara, tanto più è oscura.⁸

Vedremo tra poco che l'analogia tra pensiero artistico obsoleto e spettacolo circense è presente nell'immaginario di Malevič e ricorre anche in testi di natura differente. La comicità del suo racconto è data, in gran parte, anche da questa analogia: dalle definizioni altisonanti, dalla caricatura delle formule inappropriate dei titoli del giornale locale, dai commenti a sproposito che riporta e che ci raccontano di un pubblico che desidera uno spettacolo facile da seguire, talvolta del semplice intrattenimento. In questo sguardo "dal di fuori" su se stesso si intravede una figura quasi tragicomica, lievemente ingenua, dotata delle migliori intenzioni ma destinata a «bere rame liquido» e «ingoiare ferri di cavallo». Le sue "acrobazie" di fronte alla platea terminano con la frustrazione; ma Malevič ci dà modo di capire, con l'esitazione nell'accettare di parlare al pubblico, con il riferimento ironico alla propria «"celebre" saggezza», di aver già previsto tale risvolto.

Eppure, l'articolazione di questo racconto è scorrevole, e lascia intravedere un autore in grado di usare la penna con grandissima espressività. La preoccupazione di non essere compreso e di non saper condividere con gli altri quella «chiarezza» che contraddistingue il suo pensiero riguarda contesti specifici e specifiche tipologie di uso della parola e del testo. La lettura dei saggi e dei trattati teorici di Kazimir Malevič, e così delle sue poesie, costituisce qualche cosa di differente rispetto a questo estratto, parte di una corri-

⁸ Tutte le traduzioni dal russo, ove non diversamente indicato, sono mie.

spondenza epistolare. I momenti di «oscurità» necessitano, in quel caso, di un collegamento sistematico con altri testi per poter essere dissipati.

Lo stile di comunicazione verbale di Malevič riceveva, infatti, non poche critiche, le quali mettevano in dubbio la sua padronanza del linguaggio scientifico,⁹ ma si spingevano anche oltre, fino a definirne il discorso «una specie di ventriloquio patologico e follia di un degenerato, di qualcuno che si crede un profeta».¹⁰ Malevič, dunque, conosceva molte di queste critiche e ne aveva forse, in parte, accolto il peso, con la consapevolezza, però, che il compromesso non fosse possibile, poiché la sua era una missione più importante. Tale missione è espressa con chiarezza nel primo manifesto redatto nel 1913 insieme a Matjušin e Kručënych, nel quale essi dichiaravano di essersi «riuniti per armare il mondo contro di noi» e indicavano come «primo comandamento» quello di distruggere la «limpida, chiara, onesta, sonora lingua russa».¹¹

Tale intento bellicoso e rivoluzionario ha trovato nella scrittura di Malevič differenti forme di espressione, alcune più evidenti come le sue poesie cubo-futuriste,¹² altre più pervasive come la frequente violazione delle regole di punteggiatura e di sintassi. Eppure, quasi paradossalmente, Malevič sembrava riferire i momenti di fraintendimento e di rimprovero con amarezza. La sua scrittura, dunque, che si sviluppa nell'arco di quasi tutta la sua vita e conosce numerose forme, sembra uno dei percorsi attraverso i quali Malevič compie la ricerca di sé mentre testimonia le svariate maniere in cui abitava la lingua e per tramite della lingua si muoveva tra discorsi.

⁹ TOMÁŠ GLANC, *Slovo i tekst Kazimira Maleviča*, in *Blokovskij Sbornik XIII. Russkaja kul'tura XX veka: metropolija i diaspora*, Tartu, Tartu University Press 1996, p. 94.

¹⁰ Molte delle critiche ricevute da Malevič dai suoi contemporanei in merito agli scritti furono particolarmente aspre. A conclusione di una recensione, Boris Arvatov scriveva: «Ho potuto estrarre tutti questi concetti dal libro [di Malevič] con fatica, tanto è inintelligibile il suo linguaggio, che somiglia a una sorta di ventriloquio patologico, follia di un degenerato che si crede un profeta» (BORIS ARVATOV, *Recenzija na knigu K. Maleviča Bog ne skinut*, in «Pečat' i revolucija», VII (1922), pp. 343-344). La recensione si riferiva a *Bog ne skinut (Dio non è stato rovesciato, 1922)* (K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, Moskva, Gileja 1995, pp. 236-265). La critica di Arvatov viene riportata e commentata sia da Šatskich (A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 1, pp. 362) sia in Marcadé (J.-C. MARCADÉ, *Malevich, Painting and Writing*, cit., p. 36). Un'altra voce che usa toni decisamente poco gentili è quella di Kornickij, questa volta in risposta al saggio *Ot Sezanna do suprematizma (Da Cézanne al suprematismo)* del 1920. Al termine delle sue osservazioni, Kornickij conclude: «Peccato che il Dipartimento di belle arti spenda carta e colore per una simile raccolta di frasi insensate» (IL'JA KORNICKIJ, *Recenzija na knigu K. Maleviča Ot Sezanna do suprematizma. Kritičeskij očerk*, in «Pečat' i revolucija», II (1921), p. 212). Quest'ultima critica viene commentata in nota da Šatskich (A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 3, *Suprematizm. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, Moskva, Gileja 2000, p. 383).

¹¹ K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 1, p. 23.

¹² Ne sono noti cinque testi, tra cui tre relativi alla prima metà degli anni Dieci e altri due scritti tra il 1918 e il 1919. La loro traduzione in italiano, con testo a fronte e accompagnata da un breve commento introduttivo, è disponibile rispettivamente in K. MALEVIČ, *Poesia*, cit., pp. 150-159, e ANNA BELOZOROVITČ, *La mia nuova via*, in K. MALEVIČ, *Poesia*, cit., pp. 145-148.

2 UN TESTO MUTANTE

Vorrei iniziare prendendo in esame una nota scritta da Malevič presumibilmente nel 1918 che costituisce un appunto per una lettera, successivamente redatta e inviata, a Geršenzon.¹³ Presento il testo secondo la sua impaginazione originaria, che rivela già nell'impostazione grafica il proprio genere mutevole:

Ваши вопросы достигли меня в то время,
когда я не думаю о том «Что?» и «Почему?».
Остался один вопрос у меня пред
всякой работой моей «КАК?».
Но Ваши вопросы заставили меня
вернуться к моему юношеству.
В годы юности моей, когда ходил
на горки цветущие трав зелёных, сидел
и слушал и смотрел на всё, что окружало меня,
Я сидел и только любовался!!! И теперь только я узнал, что в рас
был тогда.
Когда пошёл 17-й мне год, любовался я природой,
Также ходил и уединялся от людей, но было уже
не то, я всюду видел вопрос «откуда?», «зачем?» и «Кто?».
И это было сном моим, я не видел уже того, что впервые
Я хотел расколоть небо и землю как яйцо куриное
И отделить желток от белка, и рассмотреть зародыш
Всему. То же было и <s> книгой Евангелием.
Это была первая моя любимая книга, я так же её читал,
Как любовался природой, и только потом в словах
Её нашёл прекрасный ритм; после этого не стало ни формы, ни
ритма,
Но ясности не видел я (а хотел узнать), и день, когда хотел узнать
ясность,
Был последним днём книги моей, ясности стал искать в себе (фу,
ты как баба заговорил).
Потом произошёл разрыв с церковью, и не признал над собою
Бога Христианского
Как повелителя и т.д. Не хочу затруднять Вас своим письмом, а
потом перепишу
Вам некоторые выдержки из моих старых записок. [...]¹⁴

Le Sue domande mi giungono in un momento
in cui non penso a “cosa?” e a “perché?”.

¹³ Il contenuto completo è disponibile in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 89-91, insieme all'immagine del manoscritto originale (p. 90). Šatskich suggerisce la datazione alla primavera del 1918, in base all'ortografia utilizzata e alle tematiche discusse. La lettera redatta a partire da questi appunti non è disponibile (A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 485).

¹⁴ K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 89.

Un solo dubbio mi resta prima
 di ogni opera, ed è “COME?”.
 Ma le Sue domande mi hanno riportato
 ai tempi della giovinezza.
 Gli anni della gioventù, quando andavo
 sulle colline fiorite d'erbe verdi, sedevo
 e ascoltavo e guardavo tutto quel che avevo intorno,
 Sedevo e ammiravo soltanto!!! Solo adesso scopro d'essere stato,
 allora, in paradiso.
 Al compimento dei miei 17 anni ammiravo la natura,
 E, come prima, mi allontanavo dalla gente, ma ormai
 era diverso, ovunque vedevo la domanda “da dove?” “a che scopo?” e
 “Chi?”.
 Ed era ormai come un sogno, non era simile alla prima visione
 Io volevo spaccare il cielo e la terra come un uovo di gallina
 E separare il tuorlo dall'albuma e osservare l'embrione
 Di ogni cosa. E fu così con il Vangelo.
 Fu il mio primo libro preferito, e lo leggevo allo stesso modo
 In cui guardavo la natura, e solo poi, nelle sue parole
 Ho ritrovato un ritmo splendido; dopodiché non ci fu più né forma
 né ritmo,
 Ma non vedevo la chiarezza (eppure la volevo conoscere) e il giorno in
 cui volli conoscere la chiarezza
 Fu l'ultimo giorno del mio libro, e cominciai a cercare la chiarezza in
 me stesso (che schifo, ora parli
 come una femmina)
 Poi arrivò il distacco dalla chiesa, non ho più riconosciuto il Dio
 Cristiano
 come mio signore, ecc. Non voglio impegnarLa con la mia lettera, poi
 Le trascriverò
 qualche estratto dalle mie vecchie note. [...]

Questo brano, seguito poi da stralci di varie note, sembra essere composto da tre andamenti, ognuno caratterizzato da un ritmo e da uno stile differenti. Il primo andamento termina con la scoperta «d'essere stato, allora, in paradiso» e la conclusione di un periodo idilliaco, innocente, precedente alla scoperta del «libro». In quel periodo, la spiritualità descritta è rappresentata dall'ammirazione verso la natura, dall'assenza di domande, da un animo aperto alla bellezza e privo di filtri. Il testo fino a quel punto è costituito da otto righe nelle quali potrebbero essere riconosciute due strofe di quattro versi. L'ultimo di questi, con il suo accrescimento finale, segna una rottura sia sul piano visuale sia dal punto di vista del messaggio che comunica: il tono lirico di passaggi come «colline fiorite d'erbe verdi» («горки цветущие трав зелёных») appartiene a un'era perduta del pensiero sull'arte e sulla natura dell'universo. La “bellezza” rappresenta, per Malevič, un criterio vetusto e non più praticabile (su questo aiuterà a fare maggiore chiarezza il paragrafo successivo). Dopo un primo stadio in cui l'autore mostra di saperla maneggiare, pur dandone una rappresentazione quasi parodistica, la bellezza verrà, infatti, abbandonata.

Il secondo andamento inaugura una nuova età. Il ritmo diventa più incalzante, le immagini più crude. La composizione, nell'insieme, si avvicina allo stile dell'opera poetica di Malevič. Nel momento in cui il ritmo acquisisce un potere espressivo e cessa di rappresentare solo una guida e una cornice formale, esso viene esplicitamente nominato all'interno del testo. Il ritmo, tra l'altro, rappresentava per Malevič un'entità vibrante, dotata di vita, elemento essenziale di qualsiasi opera, l'energia stessa della creazione artistica.¹⁵ L'andamento si chiude con la diciottesima riga, quando «non ci fu più né forma né ritmo». Il concetto di bellezza, che aveva acquisito complessità ma non era stato del tutto eclissato («splendido» era proprio il ritmo del Vangelo), è abbandonato bruscamente.

Nell'ultimo andamento i versi si fanno sempre più irregolari, il linguaggio sempre meno raffinato, il pensiero intimo sempre più palese e meno pudico nel manifestarsi («che schifo, ora parli come una femmina»). L'enunciato arriva a concludersi con «eccetera». Ed emerge il senso di stanchezza di chi ha investito molte energie nel decorare il discorso e non ne possiede altre per portarlo a termine. Dopo la rinuncia alla bellezza, dopo la rinuncia alla forma e la nascita del dubbio sulla necessità stessa di chiarezza, anche il testo che racconta tutti questi passaggi non ha più interesse ad essere bello e cessa di essere chiaro. Malevič si ricorda che, forse, un impegno minore sarebbe quello di riportare pensieri già precedentemente espressi, risparmiando il tempo e la cura. La sua premura di «non impegnare» il lettore sembra tradire la volontà di non impegnare se stesso (difatti non si tratta ancora di una lettera, ma di una sua bozza), mentre il grado di coinvolgimento nella composizione del testo precipita.

La proposta di leggere questo testo alla luce della suddivisione appena illustrata può trovare sostegno nello studio di Azarova sui collegamenti tra testo filosofico e poetico. La studiosa, infatti, evidenzia come un'organizzazione interna “per strofe” sia caratteristica di molti testi filosofici. Anche là dove la distinzione tra “strofa” o “paragrafo” risulti difficile, sembra possibile, come nell'esempio dato, individuare, sotto il livello di organizzazione formale del testo, «una comunanza semantico-strutturale tra strofa e paragrafo come unità ritmico-grafiche, che dimostrano la convergenza tra poesia e filosofia sul piano testuale».¹⁶ Di particolare interesse sembra l'osservazione che «la struttura ritmica del testo filosofico è strettamente legata al preciso tipo di pensiero filosofico».¹⁷ Nei casi analizzati da Azarova, emergono infatti gli scritti ispirati alla teologia negativa, ambito in cui, in particolare nella tradizione filosofica russa, si presentano numerosi esempi di testi organizzati sotto forma di verso libero (tra le voci del XX secolo prese in esame, Aleksej Losev, Sergej Bulgakov, Semën Frank, Vladimir Bibichin). La studiosa suggerisce di definire tali scritti *apofatičeskaja poëzija* ('poesia apofatica'), in diretto collegamento con le tendenze della poesia del Novecento, a partire dalle avanguardie.¹⁸ Insieme a questa tendenza sul piano ritmico, Azarova riconosce

¹⁵ Tra i numerosi contesti in cui Malevič elabora questo pensiero, vi è il celebre saggio *O poëzii* (*Sulla poesia*, 1919) (K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. I, pp. 142-149).

¹⁶ NATALIJA AZAROVA, *Jazyk filosofii i jakyk poëzii – dviženie navstreču* (*grammatika, leksika, tekst*), Moskva, Gnosis/Logos 2010, p. 363.

¹⁷ *Ibid.*, p. 372.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 372-380.

quella, lessicale e stilistica, di accostare termini semplici e legati al quotidiano a quelli tradizionali della riflessione teologica o cosmologica.¹⁹

Vale la pena, dunque, notare come la tensione tra tradizione e rinnovamento trapeli su numerosi piani nella scrittura di Malevič. Una delle letture del testo sopra riportato, infatti, potrebbe essere rappresentata proprio dall'opposizione, e compresenza, del desiderio dichiarato di «distruggere la limpida, chiara, onesta, sonora lingua russa» e la necessità umana di essere compresi, il piacere della comunicazione con il prossimo. La maniera in cui questo testo muta potrebbe ricordare, seppure in maniera figurata, la mutazione che la tradizione poetica russa subisce a partire dall'Età d'argento, anticipando la tendenza, descritta da Orlickij, all'allungamento del verso, più adatto a contenere la riflessione filosofica.²⁰ Lo studioso suggerisce come interpretazione di tale tendenza la crescente varietà che l'uomo osserva nell'universo circostante e che finisce per tradursi nelle forme poetiche perché anch'esse sono, per loro natura, traccia di tale osservazione.²¹ Questa lettura, sebbene venga qui proposta come suggestione, si trova in accordo con i fenomeni che Malevič stesso descrive nei passaggi citati.

La nota del 1918, inoltre, sembra illustrare lo sviluppo stesso del pensiero del suprematista. Malevič svela l'«embrione» e lo mostra in trasformazione, come la raffigurazione darwiniana dell'evoluzione umana: in questa narrazione alternativa della storia dell'umanità, l'uomo si scopre tale insieme all'esperienza della meraviglia, poi cerca la parola per poter comunicare il suo stupore; infine, dubita della parola, e quindi della meraviglia stessa. Da questo disincanto, l'uomo apprende la necessità di un nuovo linguaggio, dal quale far nascere un uomo nuovo. Come sottolinea Marinova, per Kazimir Malevič «il mezzo è il messaggio»,²² e il ciclo vitale fotografato in questi appunti ne porta la traccia e corrobora questa affermazione.

Dovremmo, infine, notare che proprio per la sua destinazione incerta, per il suo destinatario «fluidò», questo testo potrebbe anticipare qualcosa sul rapporto soggettivo di Malevič con le variazioni stilistiche. A differenza della lettera citata in apertura, siamo di fronte a una nota privata, la cui evoluzione concreta non conosciamo se non sotto forma di richiami in altri testi, precedenti e successivi. Mentre il racconto sulla visita a Vitebsk rivelava il talento narrativo dello scrivente, concentrandosi sul resoconto di fatti avvenuti in un passato recente, la nota *Le sue domande...* porta la traccia di una creatività e di una sperimentazione destinate, ancora, all'uso privato. Questa ipotesi trova riscontro nel fatto che pochissime poesie di Malevič sono state pubblicate mentre l'autore era in vita. Tra le numerosissime voci di cui egli disponeva, potremmo presumere che quella poetica fosse destinata all'elaborazione e a un dialogo intimo.²³

¹⁹ *Ibid.*, p. 375.

²⁰ JURIJ ORLICKIJ, *Sovremennaja russkaja poezija v svete koncepcii neobchodimogo raznoobrazija*, in JURIJ ORLICKIJ, DMITRIJ LEONT'EV e GALINA IVANČENKO (a cura di), *Poezija. Opyt mez'disciplinarnogo analiza*, Moskva, Smysl 2015, pp. 53-55.

²¹ *Ivi.*

²² M. MARINOVA, *Malevich's Poetry*, cit., p. 569. Corsivo nel testo.

²³ A. BELOZOROVITICH, «L'allargarsi della coscienza», ovvero l'auto-traduzione da saggio a poesia in Malevič, cit., p. 78.

3 «LA NOSTRA ARTE» NELLA POETICA DEL PROPRIO/ALTRUI

Nel 1915 Trubeckoj pubblica il saggio *Umozrenie v kraskach* (*La contemplazione nel colore*) nel quale riporta il pensiero che Avvakum, arciprete vissuto nel XVIII secolo, rivolge ai pittori di icone: «I vecchi buoni isografi non dipingevano così le immagini dei santi: rappresentavano il viso, le mani e tutti i sensi affilati, i corpi macerati nei digiuni e nelle fatiche [...] Ma oggi voi avete mutato le loro immagini e li dipingete tali quali siete voi stessi». ²⁴ Non è importante accertare se Malevič avesse letto il saggio di Trubeckoj o le osservazioni di Avvakum; il tono predicatorio della sua «“celebre” saggezza» e il rivolgersi agli altri artisti per suggerire loro come trattare la realtà circostante e approcciarsi a essa per tramite della propria arte impregna la scrittura in prosa e in versi di Malevič.

Una riflessione su questo fenomeno potrebbe partire dalla distinzione tra i differenti piani dell'intertestualità, prendendo spunto dalle teorizzazioni, recenti, di Peeter Torop. Una «poetica dell'intesto», ovvero il «sistema dei vari tipi di rappresentatività dei testi altrui nelle opere di uno scrittore, dalle citazioni alle allusioni» ²⁵ caratterizza la scrittura di Malevič a maggior ragione nella tendenza a non citare direttamente le proprie fonti ma nell'appropriarsi del pensiero e parola altrui, ²⁶ spesso in maniera poco esatta e convertita al proprio scopo comunicativo. Su questo piano, il collegamento con il Vangelo e, nell'insieme, con il testo di connotazione cristiana è fortissimo. Quella che Torop identifica come «poetica dell'intesto», ovvero la combinazione degli intesti fino alla generazione di «uno spirito, un'idea» ²⁷ si esprime in Malevič in una serie di *leitmotiv*, alcuni dei quali verranno presentati poco più avanti in questa analisi. Possiamo quindi coinvolgere anche il terzo piano distinto da Torop e rappresentato da una «poetica delle fonti», riconoscibile nei «casi in cui lo scrittore gerarchizza in modo valutativo o classifica i testi altrui». Ciò è evidente non solo nella posizione delle parole o delle citazioni, ma «riguarda la correlazione dei mondi testuali, tra sacro e profano, tra autoritario e democratico, e così via». ²⁸ In Malevič, i riferimenti, anche quando velati, possiedono solide connotazioni valutative, mentre la forte influenza

²⁴ EVGENIJ TRUBECKOJ, *Contemplazione nel colore: tre studi sull'icona russa* [1915], Milano, La Casa di Matriona 1977, p. 13.

²⁵ PEETER TOROP, *La traduzione totale* [1995], trad. di BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli 2010, p. 134. Nella definizione di Torop, l'intesto rappresenta uno degli strumenti dell'intertestualità e consiste nel «frammento di testo che lega il testo (o una sua parte) a un altro testo (o a una sua parte)»; la sua presenza è riconoscibile anche quando non è nota la fonte. Si distingue dall'intesto perché quest'ultimo è interessato al «rapporto tra testo (intero) e testo (intero)», mentre «[p]er l'intesto è importante la relazione tra parte e tutto» (*ibid.*, p. 219).

²⁶ Un esempio può essere rappresentato dal saggio *V carskoe vremja... (Ai tempi degli zar...)* (K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 119-135), datato al 1919, che contiene numerose parafrasi e citazioni prive di indicazione della fonte, da Merežkovskij a Benois a Osorgin. Le fonti originarie e il collegamento ai passaggi in Malevič sono riconosciuti da Šatskich nei commenti al volume (A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 499-501). Il modo di utilizzare i riferimenti in questo saggio è rappresentativo della maniera che Malevič aveva di approcciarsi alle proprie fonti e alle voci il cui pensiero considerava interessante.

²⁷ P. TOROP, *La traduzione totale*, cit., p. 134.

²⁸ *Ibid.*, pp. 134-135.

del testo biblico²⁹ dichiara di per sé ciò che altrove l'autore descrive a parole, denominando il Vangelo il suo «libro preferito».

Infine, Torop suggerisce un ultimo piano, descritto come «poetica del proprio/altrui»: «sfera in cui si uniscono l'intertestualità interna ed esterna sotto forma di sintesi del casuale (inconsapevole) e del regolare (consapevole), dove si fondono la poetica e l'ideologia e si scopre la concezione generale dello scrittore».³⁰ Questo piano va messo in relazione con l'interazione tra «proprio» e «altrui» già teorizzata da Lotman, e allo spostamento di prospettiva, fondamentale nella dinamica culturale, per la definizione di sé.³¹ È su questo piano di osservazione che vorrei restare nel procedere alla lettura di simili fenomeni di intertestualità nella scrittura di Malevič. Mentre è rischioso, forse anche deleterio tentare di distinguere il consapevole dall'inconsapevole, vale la pena mettere in evidenza come tutti i piani precedenti siano contemporaneamente coinvolti e conoscano un andamento «a spirale», dove Malevič è in dialogo, in primo luogo, con se stesso e con la propria voce.

La componente ideologica, essenziale nei suoi scritti e alla base di numerose scelte lessicali e dei cosiddetti *leitmotiv*, si presenta all'interno di un pensiero la cui evoluzione Malevič mette per iscritto nei testi. Egli non si limita semplicemente ad articolare un pensiero filosofico o a formulare delle teorie sull'arte: la sua opera consiste nel «creare un sistema ontologico»³² con un lessico interno proprio. Come osserva Azarova, il lessico filosofico rappresenta, infatti, qualcosa di molto più ampio del semplice utilizzo, occasionale o regolare, del discorso filosofico: proprio perché si intreccia alla terminologia di uso comune e, tramite questa interazione, conferisce un valore ulteriore all'intero apparato lessicale.³³ L'espressività verbale di Malevič, tuttavia, è caratterizzata dall'uso di tale lessico in assenza di spiegazione diretta; l'autore non predispone un glossario che garantisca una lettura appropriata, né si preoccupa di chiarire i concetti man mano che vengono nominati: essi possono essere riconosciuti nella misura in cui se ne osservano le ricorrenze. Anche da questo punto di vista si può riscontrare nella scrittura di Malevič un'analogia con il discorso religioso.³⁴

I richiami a testi liturgici, d'altronde, sono numerosi tra i suoi scritti, spesso simili a precetti rivolti a fedeli, qui rappresentati dagli artisti di oggi e di domani. Nella lunga poesia *Ja Načalo vsego* (*Io sono il Principio di tutto*, 1917), Malevič scrive: «Tenta di non ripeterti, né nell'icona, né nel quadro, / né nella parola».³⁵ Il suo precetto, che condanna la rappresentazione realista (dove «ripetersi» non denota solamente la ridondanza ma anche l'auto-refe-

²⁹ A. ŠATSKICH, *Kazimir Malevič: volja k slovesnosti*, cit., p. 13.

³⁰ P. TOROP, *La traduzione totale*, cit., pp. 134-135.

³¹ JURIJ LOTMAN, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, trad. di NICOLETTA MARCIALIS, Venezia, Marsilio 1994, pp. 29-34.

³² J.-C. MARCADÉ, *Malevich, Painting and Writing*, cit., p. 35.

³³ NATALIJA AZAROVA, *Filosofskaja leksika i terminologija v poëtičeskom tekste XX veka*, in «Vestnik Tambovskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki», V/61 (2008), p. 296.

³⁴ J. BOWLI, *Kazimir Malevich and the Energy of Language*, cit., pp. 182-183.

³⁵ K. Malevič, *Poesia*, cit., p. 43. Questa traduzione presenta delle varianti rispetto alla versione pubblicata in volume.

renzialità), è forse maggiormente imparentato con le raccomandazioni di Avvakum sulla pittura di icone che con istanze rivoluzionarie di rifiuto del passato (sebbene la riscoperta della dimensione sacra dell'arte e dell'icona fosse comunque al centro degli interessi del movimento delle avanguardie russe).³⁶ In questo brevissimo esempio, tuttavia, è interessante far emergere la presenza di una "poetica del proprio e dell'altrui" che comprende uno stile e al contempo gli conferisce un valore dettato dal contesto.

Molta dell'opera poetica di Kazimir Malevič è dedicata alla riflessione sul compito dell'arte e dell'artista. In molte delle composizioni di Malevič le raffigurazioni d'ispirazione biblica sono presenti anche nella maniera più palese, come ad esempio nella poesia *Menja raspjali brannymi slovami* (*Sono stato crocefisso con parole ingiuriose*, 1916)³⁷ nella quale l'autore si rivolge in modo affettuoso e protettivo al suo strumento prediletto, il colore che usa per dipingere:

Я дам тебе жизнь моя милая краска
Ты невинная и нет в тебе упрека
Ты чиста как звезда
И никакие слова грубых людей
Жрецов старого заката
Не оскорбят тебя.³⁸

Io ti darò la vita mia tempera amata
Tu sei innocente e non hai rimprovero
Tu sei pura come una stella
E nessuna parola di uomini rudi
Profeti del vecchio tramonto
Ti offenderà.

L'immagine di sé «crocefisso» perché portatore di un messaggio nuovo per l'arte, l'uso dell'aggettivo «pura» come sinonimo di 'priva di peccato' e il riferimento agli artisti del passato, per età e per convinzioni, come «profeti», costituiscono evidenti rimandi al lessico cristiano. D'altronde, simili richiami sono presenti anche nell'opera pittorica di Malevič, che si rappresentava spesso con la mano destra sollevata, rievocando l'iconografia russo-ortodossa di Cristo, e nello specifico nel celebre *L'Artista* (1933), nel quale è riconoscibile la citazione dell'*Autoritratto* (1550) di Dürer, a sua volta raffiguratosi come Cristo.³⁹ Le questioni che Malevič vuole mettere in discussione, tuttavia, non si riassumono nella modalità e nello stile della creazione, ma riguardano il modo di intendere l'arte in toto. "Ripetersi" significa anche riprodurre le

³⁶ Sul legame tra la ricerca artistica di Malevič e l'icona, con particolare riferimento al *Quadrato nero* (1915), v. LUCIANO PONZIO, *Dalla sacra icona all'"icona del nostro tempo"*, in «Segni e comprensione», LXXVI (2012), pp. 176-190. Sul collegamento tra la dimensione filosofica e quella spirituale nell'opera di Malevič, v. anche EMILIANO BAZZANELLA, *Il quadrato nero. Malevič, Lacan e la dissoluzione dell'oggetto*, in K. MALEVIČ, *Dio non è stato detronizzato*, cit., pp. 11-36.

³⁷ ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 426-427.

³⁸ *Ibid.*, p. 426.

³⁹ CHARLOTTE DOUGLAS, *Malevich*, London, Thames and Hudson 1994, pp. 124-127.

forme dell'universo e della quotidianità umana che si orientano a un concetto di bellezza banale e limitato.

Nel suo saggio fondamentale *Čerez mnogovekovyj put' Iskusstva (Attraverso il cammino secolare dell'Arte, 1916)*,⁴⁰ Malevič denuncia quelle forme d'espressione che altro non sono che «giocoleria» fatta con oggetti, giocoleria che non ha alcuna parentela con la Creazione divina:

О красоте говорить не приходится ввиду её удивительной метаморфозы. Тыква прекрасна, Венера прекрасна, рысистая лошадь прекрасна, лягушка прекрасна, Мадонны Рафаэля прекрасны, рязанская баба прекрасна. Прекрасны реки и луга, леса в природе. Через многие века удивлялись ловкому жонглированию Искусства на проволоке, всё больше ждут новых номеров метания ножей, ламп, зажжённых вокруг головы, жонглёры этому искусству, наконец, обучают животных. [...]

Но цирк<ов>ое Искусство не Божество. А Искусство художника Божество, вдохновение (вернее, удушье). Толпа хочет увидеть во что бы то ни стало это вдохновение, откровение. Но вместо откровения получает размалёванную тыкву, высеченную из камня Венеру.⁴¹

Non è necessario parlare di bellezza, vista la sua straordinaria metamorfosi. Una zucca è bella, la Venere è bella, un cavallo trotatore è bello, una rana è bella, le Madonne di Raffaello sono belle, la contadina è bella. Sono belli i fiumi e i campi, i boschi nella natura. Dopo tanti secoli [le persone] continuavano a stupirsi di fronte all'agile giocoleria dell'Arte sulla fune, aspettano sempre nuovi numeri di lanci di coltelli, fiacole accese attorno al capo, i giocolieri, infine, insegnano quest'arte agli animali. [...]

Ma l'arte circense non è Divinità. Mentre l'Arte del pittore è Divinità, è ispirazione (anzi, soffocamento). La folla vuole vedere a tutti i costi questa ispirazione, questa rivelazione. Ma invece della rivelazione riceve una zucca dipinta, una Venere di pietra scalpellata.

L'arte circense torna a fungere da metafora per tutto ciò che è frivolo nella storia della pittura. Le «Madonne di Raffaello» non sono opere di un'autorità che lo scrittore riconosce, ma rappresentano uno specifico immaginario, che rifiuta. In una sua nota Malevič commenta anche l'iconografia cristiana nel Rinascimento europeo, suggerendo che le stesse crocifissioni abbiano un aspetto «patinato», «carino», «sdolcinato», «rubicondo» (gli aggettivi che usa sono «бомбоньерно», «мило», «слащаво», «румяно») e, senza preoccuparsi di ricordare il nome dell'autore, o forse con l'esplicito intento di dimenticarlo, offre la seguente descrizione:

⁴⁰ In K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 54-56. La data è suggerita da A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 473-474.

⁴¹ K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 54.

Не помню, какого-то старинного мастера я видел Тайную вечерю, где посередине Христос, сзади окна и <вокруг> ученики, указывающие руками друг другу, у всех руки над столом в разных поворотах. Представились они мне этикеткой румяной, слащавой, никакого Христа и тех <евангельских> рыбаков я не видел. Сидели какие-то слащавые джентльмены в изящных одеждах, <за окном> пейзаж фантастический, в котором, может быть, и могли жить люди, но только такие, как на картине.⁴²

No visto di un qualche maestro antico, non ricordo chi, l'Ultima cena, dove in mezzo era il Cristo, dietro di lui delle finestre e attorno i discepoli che si facevano cenni con le mani gli uni agli altri, tutti con le mani sopra il tavolo, rivolte in diverse direzioni. Mi sono apparsi come un'etichetta rubiconda, sdolcinata, non ho visto nessun Cristo né i pescatori del Vangelo. C'erano solo questi signori sdolcinati dagli abiti eleganti, e fuori dalla finestra un paesaggio da sogno, dove, forse, potevano anche vivere delle persone, ma solo come quelle del quadro.

Nonostante l'autore sia identificato non meglio di «un qualche maestro antico», difficilmente può venire in mente un'opera che non sia l'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci. A sostegno di tale lettura è anche il riferimento ai gesti delle figure rappresentate, che avrebbero dato al quadro la connotazione di «danza delle mani».⁴³ L'accusa di falsità, di teatralità inutile, di contorsionismo tecnico mirato a stupire un pubblico «semplice» non risparmia, in Malevič, nemmeno i grandi nomi della Storia dell'arte, mentre sarebbe forse ingenuo interpretare l'assenza del nome dell'autore come una dimenticanza o distrazione. Vi è una presa di distanza forte da un'arte percepita come estranea.

A conclusione di *Attraverso il cammino secolare dell'Arte*, Malevič traccia una linea tra l'arte che sente propria e la restante, ricorrendo, nei primi passaggi, a una retorica della negazione che ne ricorda la parentela con il discorso apofatico:

Наше Искусство, как и все другие творческие формы, не рассказывает вам ни о нравственности соседа, не записывает переворот государственного строя, не побуждает к войне, не натравливает <людей> друг на друга, не учит морали, не изображает портретов, и т.п. <Наше Искусство существует,> как всякое творчество и всякая творческая вещь, вновь созданная, <что> изображает сам<ое> себя и говорит за себя. Ей нет дела <до> вашей жизни, т.к. она состав<ляет> сама <по себе> живую форму и живёт в жизни. Созданный автомобиль, аэроплан, пушка, дом, дерево

⁴² *Zametka o cerkvi (Nota sulla chiesa, 1918)*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 92-94.

⁴³ A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanja*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 486.

равнодушны и холодны – неулыбающиеся формы – к нашему горю.⁴⁴

La nostra Arte, come tutte le altre forme creative, non vi racconta della morale del vicino, non registra i colpi di Stato, non incita alla guerra, non mette le persone le une contro le altre, non fa la predica, non dipinge ritratti ecc. La nostra Arte esiste, come ogni creazione e ogni cosa creativa, creata ex novo, che rappresenti se stessa e parli per se stessa. Non si interessa della vostra vita, poiché lei stessa costituisce una nuova forma di vita ed esiste nella vita. L'automobile, l'aeroplano, il cannone, la casa, l'albero creati sono, per nostra disgrazia, forme senza sorriso, indifferenti e fredde.

Simili «forme senza sorriso» ritornano nei testi di Malevič in elenchi che accostano gli oggetti più disparati, intensificando l'effetto aleatorio e la percezione di compresenza impropria. Il pensiero espresso nel saggio riaffiora nell'opera poetica, qui in un testo datato al 1917,⁴⁵ la poesia *Usta zemli i chudožnik* (*La bocca della terra e l'artista*):

Наивность. О если бы на самом деле была такая дверь поверьте под многотысячным напором лет ваших неустанных упоров давно всякая дверь разлетелась вдребезги от одного вашего стояния у двери, ноги ваши продырявили бы землю насквозь.
Еще наивнее мало вам одной двери вы построили себе дверь в каждой вещи каждый стул, забор, лопух, тыква, груша, тетерев, кофейник, чищенный сапог, гитара, полтавский бык, хризантема, вобла, луна, все это тоже двери которые нужно изучить и заглянуть в их нутро с живописной и поэтической стороны (как вы говорите узнать или дать их живописное и их поэзию). Не знаю узнают ли композиторы музыкальное воблы, чищенного сапога (ли эти вещи немзыкальны) [Поэты поэтического соловья лунного света журчание ручейка зной солнца их поэ<тическое?>]⁴⁶

Ingenuità. Oh se davvero ci fosse una porta come questa credete sotto la spinta millenaria della vostra instancabile pressione da tanto ogni porta si sarebbe frantumata in mille pezzi dal solo vostro stare in piedi di fronte alla porta i vostri piedi avrebbero bucato la terra da una parte all'altra. Più ingenuamente ancora, non vi bastava una porta sola avete costruito

⁴⁴ K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 56.

⁴⁵ A. ŠATSKICH, *Kommentarii i primečanija*, in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 576.

⁴⁶ K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, pp. 435-436.

una porta per ogni oggetto per ogni sedia, staccionata, lappola, zucca,
 pera, gallo cedrone, caffettiera, stivale lucidato, chitarra, toro,
 crisantemo, pesce secco, luna, anche queste sono porte che bisogna
 studiare a fondo e sbirciarvi dentro da un punto di vista
 pittorico e poetico (come voi dite conoscere o rendere il loro lato
 pittorico
 la poesia che hanno dentro). Io non so se i compositori conosceranno
 pesci secchi,
 stivali lucidati fatti di musica (o se queste cose non sono musicali)
 [I poeti conosceranno l'usignolo poetico del bagliore lunare
 la poesia nello scorrere del ruscello nel sole torrido?]

A differenza della poesia *Sono stato crocefisso con parole ingiuriose*, che si rivolgeva agli strumenti del pittore, e del saggio *Attraverso il cammino secolare dell'Arte*, che sembra parlare in maniera più ampia ai contemporanei, i destinatari ai quali Malevič si rivolge qui sono i pittori. Il passaggio citato vede evolversi l'elencazione di oggetti che si prestano a essere raffigurati sulla tela. Il discorso diventa a tratti quasi colloquiale, scimmiettando, con una certa ironia, i modi di esprimersi dei destinatari stessi («как вы / говорите узнать или дать их живописное и их поэзию», «come voi / dite conoscere o rendere il loro lato pittorico e la loro poesia»). La «porta» che i pittori avrebbero costruito è l'illusione di chi cerca la bellezza e la verità nelle forme materiali; è anche la dimenticanza della vocazione originaria dell'arte e del suo germe divino.

Questo testo poetico è, secondo la datazione suggerita da Šatskich, successivo di un paio d'anni al saggio; ciò a cui assistiamo, dunque, non è solamente la migrazione di un pensiero da un genere di testo all'altro, ma anche la mutazione del pensiero nel passaggio tra le diverse forme. Il ritmo del testo poetico è scandito da un'emotività intensa che si palesa attraverso numerosi elementi: il susseguirsi di *enjambement* forti, come spesso accade in Malevič,⁴⁷ contrasta la possibilità di interrompere l'attenzione spezzando il legame tra sostantivo e il suo attributo («если бы на самом деле была такая / дверь», «se davvero ci fosse una simile / porta»), tra predicato e complemento oggetto («вы построили / себе дверь в каждой вещи», «vi siete costruiti / una porta in ogni oggetto»), ignorando le regole di punteggiatura («Еще наивнее (:)
мало вам одной двери (,) вы построили», «Più ingenuamente ancora (:)
non vi bastava una porta sola (,) avete costruito»). La lettura così precipita in avanti: solo immaginando il testo pronunciato ad alta voce, e attribuendo a tale voce un'intonazione, il discorso prende vita, diventando simile all'eloquio di un oratore che non riprende mai fiato. Quest'oratore, mentre parla, elabora il pensiero, introduce quello successivo, tenta di ricordarsi dei modi di dire, si ripete. Le «forme senza sorriso» proliferano e si accalcano, mentre gli elementi – legati, nella poesia, in proporzione maggiore alla sfera quotidiana – si trovano addossati in maniera ancora più soffocante, ora non più soggetti di singole proposizioni («Тыква прекрасна, Венера прекрасна», «Una zucca è bella, la Venere è bella») ma parte di un elenco asciutto («стул, забор, лопух, тыквы, груша, тетерев, кофейник», «sedia, staccionata, lappola, zucca, pera, gallo cedrone, caffettiera» ecc.).

⁴⁷ A. BELOZOROVICH, "L'allargarsi della coscienza", cit., pp. 77-78.

Da una parte, questo esempio rivela uno dei numerosissimi tratti che caratterizzano quello che si potrebbe definire l'“idioletto” di Kazimir Malevič, e che si esprime nei riferimenti e nella terminologia che egli sente vicina per raffigurare le immagini che desidera comunicare. Dall'altra, esso fornisce qualche spunto sul suo “idiostile”, che racchiude le sue nozioni sui modelli poetici mentre individua alcune delle forme che gli sono più proprie nella scrittura poetica.⁴⁸ Alla prima categoria ascriverebbero i riferimenti biblici, i termini artistici, quelli legati a oggetti di uso comune; alla seconda lo stile predicatorio, la contaminazione del discorso scritto con elementi del parlato, la gestione della punteggiatura e della versificazione che determinano il ritmo del testo.⁴⁹ Quest'ultima dimensione, come abbiamo già suggerito prima, è profondamente collegata al particolare tipo di pensiero che viene articolato.⁵⁰

Vorrei riprendere l'osservazione di Torop quando suggerisce che ogni testo rappresenta «un processo» che «si colloca tra due infiniti: la storia della nascita del testo e la storia della ricezione».⁵¹ Il suo riferimento è alle «prime stesure» come testimonianza della nascita e dello sviluppo del testo, dove l'interesse è verso la «processualità del testo nell'insieme».⁵² Sebbene non sia possibile individuare oggettivamente un prototesto, i testi cosiddetti intermedi e un testo definitivo (ammesso che in Malevič, o in qualunque altro contesto un testo possa essere definitivo!) vorrei suggerire che nel passaggio da trattato filosofico o saggio a poesia in Malevič vi sia quasi sempre in atto un'operazione di traduzione intertestuale, mentre la storia di un pensiero – filosofico o poetico – può essere ricostruita grazie a una lettura “per filoni”, seguendo la terminologia e lo stile espressivo da un testo all'altro. Entrambi gli aspetti si muovono continuamente tra “proprio” e “altrui”, comunicando, in questa maniera, la scala di valori dell'autore. La variazione del genere del testo, inoltre, sembra coincidere con la variazione del presunto destinatario del testo: questo punto acquista enorme interesse, qualunque sia la direzione dell'analisi, ovvero sia dal destinatario al genere, sia dal genere al destinatario. L'insieme di tali fenomeni ci conferma la sensibilità con la quale Malevič si muoveva tra i testi, senza, forse, interrompere mai la stesura di un'unica grande opera.

⁴⁸ Questi due concetti appartengono ai problemi di analisi dell'opera letteraria tramite strumenti della linguistica di cui si è occupato VIKTOR GRIGOR'EV (*O zadačach lingvističeskoj poetiki* [1966], in ID., *Velimir Chlebnikov v četyřechmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000-e gody*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur 2006, pp. 91-104; *O strukturalizme v literaturovedenii* [1969], *ibid.*, pp. 105-108; *Skornenie* [1982], *ibid.*, pp. 227-232), e che ricordiamo con particolare riferimento allo studio del linguaggio poetico di Velimir Chlebnikov. Lo studioso auspica, infatti, la possibilità di descrivere gli idioletti poetici appartenenti a grandi voci della poesia. Grigor'ev sottolinea che tale analisi deve necessariamente avere come coordinate fisse quelle storiche, in analogia ad alcuni approcci già esistenti allo studio dei dialetti. Negli studi su Chlebnikov, che qui risultano interessanti per prossimità umana e di sentimento artistico con Kazimir Malevič, Grigor'ev procede alla “schedatura” dei numerosi neologismi e alla descrizione delle modalità utilizzate per la loro formazione. Anche se, nei passaggi citati nel presente saggio, Malevič non ricorre alla formazione di nuove parole (pur facendolo altrove), per la rilevanza delle caratteristiche del suo idiostile potrebbe risultare di grande interesse l'approfondimento dei meccanismi di associazione e accostamento.

⁴⁹ N. AZAROVA, *Jazyk filosofii i jakyk poezii – dviženie navstreču*, cit., p. 368.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁵¹ P. TOROP, *La traduzione totale*, cit., p. 115.

⁵² *Ibid.*, p. 116.

4 I «MONDI» DELLA COSCIENZA

Sul piano dell'intertestualità intesa nel senso più ampio come «contagio»,⁵³ non si può ignorare il fatto che Malevič sia vissuto e abbia creato immerso in un mondo in trasformazione, parte di una generazione di artisti che, nel riscoprire la dimensione spirituale della creazione artistica, si preoccupava fortemente del suo rinnovamento. Alcuni concetti elaborati da Malevič, dunque, appartengono contestualmente allo “spirito del tempo” e sono al centro della riflessione di molte personalità che hanno accompagnato quel tempo verso il futuro.

Nel celebre *Duchovnoe v iskusstve* (*Lo spirituale nell'arte*, 1912), Kandinskij esponeva un pensiero il cui “gioco di domande” fa ritornare alla mente gli appunti di Malevič per la lettera a Geršenzon (par. 2). Riflettendo sui “tempi bui” «in cui l'arte non ha grandi uomini, in cui manca il pane metaforico», ovvero «periodi di *decadenza spirituale*»,⁵⁴ Kandinskij elabora una metafora per riflettere sul linguaggio artistico e le sfide dell'incomprensibilità che esso talvolta genera:

Незримый Моисей нисходит с горы, видит пляску вокруг золотого тельца. Но с собой он все же несет людям новую мудрость.

Его неслышную для масс речь все-таки прежде всех других слышит художник. Он сначала бессознательно и незаметно для самого себя следует зову. Уже в самом вопросе “Как” скрыто зерно исцеления. Если это “Как” в общем и целом и остается бесплодным, то в самом “иначе”, которое мы и сегодня еще называем “индивидуальностью”, все же имеется возможность видеть в предмете не одно только исключительно материальное, но также и нечто менее телесное, чем предмет реалистического периода, который пытались воспроизводить как таковой и “таким, как он есть” [...].

Если это “Как” включает и душевные эмоции художника и если оно способно выявлять его более тонкие переживания, то искусство уже на пороге того пути, где безошибочно сможет найти утраченное “Что”, которое будет духовным хлебом наступающего теперь духовного пробуждения. [...].

Это “Что” является содержанием, которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи.⁵⁵

Mosè torna di nascosto dal monte e vede danzare intorno al vitello d'oro. Ma porta agli uomini una nuova sapienza.

Il suo linguaggio, inaccessibile alle masse, è subito capito dall'artista che, dapprima inconsapevolmente, risponde all'intimo appello. Nel problema del “come” si nasconde la possibilità della guarigione. E anche

⁵³ ALICE BRAVIN, *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, in «Studi Slavistici», I (2019), pp. 262-263.

⁵⁴ WASSILY KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte* [1912], a cura di ELENA PONTIGGIA, Milano, SE 2005, p. 24. Corsivo nel testo.

⁵⁵ VASILIJ KANDINSKIJ, *O duchovnom v iskusstve* [1912], Moskva, Archimed 1992, pp. 20-21.

se nell'insieme il "come" è un problema sterile, la stessa ricerca di "diversità" o, diremmo oggi, di "personalità" fa scorgere negli oggetti non solo la cruda e aspra materia, ma anche qualcosa di meno corporeo di quell'oggetto realistico che si voleva riprodurre "così com'è" [...].

Se poi il "come" coinvolge anche l'emotività dell'artista e sa esprimere le sue più intime esperienze, l'arte si pone già sulla via dove più tardi ritroverà necessariamente il perduto "che cosa", cioè il pane spirituale del risveglio spirituale ora all'inizio. [...]

Questo "che cosa" è il contenuto che solo l'arte può cogliere e che solo l'arte, coi mezzi che lei sola possiede, può esprimere nitidamente.⁵⁶

Questi passaggi richiamano molte delle questioni sollevate fin qui sia nella scrittura sia nel pensiero di Kazimir Malevič.⁵⁷ Sul piano tematico, ritroviamo la critica alla rappresentazione delle forme "come sono" (par. 3), sinonimo di visione limitata dell'arte e dei suoi obiettivi. Non è un caso che per esporre il problema Kandinskij ricorra all'immaginario religioso. Sul piano formale, l'estratto citato mette in evidenza come "le domande" che vengono poste siano fondamentali per definire la qualità della via artistica intrapresa. Il problema della chiarezza comunicativa (par. 1) viene spiegato piuttosto con la difficoltà di comprendere da parte di colui che ascolta: il messaggio "puro" portato dal profeta è comprensibile solo agli artisti, perché conoscono codici più complessi e possiedono strumenti in grado di far evolvere il messaggio nel tempo. Essi padroneggiano, infatti, il discorso artistico, che riconosce la «larghissima fascia intermedia» che intercorre tra la coincidenza e la mancata coincidenza dei codici, la comprensione e la sua assenza, l'errore e la ricerca della verità.⁵⁸

Nel delinearne le caratteristiche del piano di intertestualità definibile come "poetica del proprio/altrui", Torop suggeriva che in questa comparabilità «della parola propria e di quella altrui, del comportamento proprio e di quello altrui e di cultura, fede, ideologia eccetera propria e altrui si riflette il meccanismo universale di identificazione dell'uomo, della ricerca di sé stesso e di manifestazione del proprio Io, di espressione di sé».⁵⁹ La scrittura di Kazimir Malevič ricalca questa interpretazione, dandone un resoconto: ripercorrendo i generi, da un testo all'altro o anche all'interno dello stesso testo, passando dalla parola propria alla parola altrui senza preavviso, navigando con un glossario autonomo, di cui l'ascoltatore/lettore non è munito, pone al primo posto non la comunicazione verso l'esterno ma quella ricerca che l'autore non esita a descrivere in una delle sue poesie:

Я Начало всего, ибо в сознании моем
Создаются миры. Я ищу Бога я ищу в себе себя.

⁵⁶ W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 26.

⁵⁷ Numerosi punti di contatto – e di opposizione – tra le riflessioni teoriche di Kandinskij e il pensiero di Malevič, e la loro ricerca artistica, sono stati osservati da DIEGO MALQUORI, *Sul senso dell'invisibile in Kandinsky e in Malevič*, in «Aretè», I (2016), pp. 228-242.

⁵⁸ JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico* [1972], trad. di ERIDANO BAZZARELLI, ERIKA KLEIN e GABRIELLA SCHIAFFINO, Milano, Mursia 2002., pp. 31-32.

⁵⁹ P. TOROP, *La traduzione totale*, cit., pp. 134-135.

[...]

Я ищу Бога ищу своего лика, я уже начертил его силуэт
и стремлюсь воплотить себя.

И разум мой служит мне тропинкою к тому, что
очерчено интуицией.⁶⁰

Io sono il Principio di tutto, perché nella mia coscienza
Si creano mondi. Io cerco Dio io cerco me in me.

[...]

Io cerco Dio cerco il mio volto,⁶¹ ho già abbozzato il suo profilo
e aspiro a incarnare me stesso.

E la mia ragione funge da sentiero verso ciò che
è delineato dall'intuizione.

La densità intertestuale negli scritti di Malevič, quindi, può essere considerata come parte di tale ricerca, che riconosce come proprio spazio di azione tutte le coscienze dell'uomo, e dei differenti uomini che si possono leggere in uno, a contatto con gli altri e a contatto con il divino.

Nella fitta rete di tali richiami intertestuali in Malevič, molti filamenti lavorano in analogia con i meccanismi di auto-traduzione, operazione che sollecita sempre questioni che riguardano la figura dell'altro.⁶² Mentre mette in discussione il rapporto tra l'altro e il sé, l'operazione di tradursi fa emergere la «molteplicità interiore della personalità», ovvero il soggetto riconosce (e dichiara) la propria fluidità, la transitorietà del proprio io.⁶³ Questa molteplicità, alla quale ben si adatta l'immagine di «mondi» generati in una sola coscienza, richiamando quasi le «moltitudini» whitmaniane, è la vera protagonista dei passaggi che ho voluto riportare e, vorrei suggerire, si articola in uno spazio che si spinge oltre gli orizzonti del testo.

⁶⁰ *Ja Načalo vsego* (*Io sono il Principio di tutto*, 1917-1918), in K. MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, cit., vol. 5, p. 440.

⁶¹ Il termine originale *lik* (лик), qui tradotto come 'volto', appartiene al lessico sacro della tradizione cristiana in lingua russa e può essere trovato in differenti contesti e con variazioni importanti di significato: si vedano espressioni come *lik na ikone*, 'il volto sull'icona', *angel'skij lik*, 'moltitudine di angeli', *pričislit' k liku svjatyč*, 'canonizzare', 'dichiarare santi' (GRIGORIJ KAZAKOV, *Sakral'naja leksika v sisteme jazyka*, Moskva, KDU 2016, p. 51). La sua traduzione verso altre lingue richiede sempre la scelta tra due letture: l'una in quanto 'moltitudine', 'coro', 'popolo', e l'altra come 'immagine' o 'raffigurazione di un volto sacro' e/o come 'il volto sacro in sé' (*ibid.*, p. 88). L'attuale scelta di traduzione è ricaduta su 'volto' in collegamento agli altri elementi semantici presenti nel verso (si veda il riferimento alla pittura e alla definizione di un profilo). Tuttavia, è importante, soprattutto in questo testo, tenere conto della densità di significati di tale termine.

⁶² PAOLA PUCCINI, *La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction*, in ALESSANDRA FERRARO e RAINER GRUTMAN (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier 2016, p. 65.

⁶³ *Ibid.*, p. 65. La studiosa utilizza un'immagine suggerita da Todorov.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARVATOV, BORIS, *Recenzija na knigu K. Maleviča* Bog ne skinut, in «Pečat' i revolucija», VII (1922), pp. 343-344.
- AZAROVA, NATALIJA, *Filosofskaja leksika i terminologija v poëtičeskom tekste XX veka*, in «Vestnik Tambovskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki», V/61 (2008), pp. 269-304.
- EAD., *Jazyk filosofii i jakyk poëzii – dviženie navstreču (grammatika, leksika, tekst)*, Moskva, Gnosis/Logos 2010.
- BAZZANELLA, EMILIANO, *Il quadrato nero. Malevič, Lacan e la dissoluzione dell'oggetto*, in KAZIMIR MALEVIČ, *Dio non è stato detronizzato. L'arte, la chiesa, la fabbrica*, Trieste, Asterios 2013, pp. 11-36.
- BELOZOROVITCH, ANNA, «*L'allargarsi della coscienza*», ovvero *l'autotraduzione da saggio a poesia in Malevič*, in «Semicerchio», I (2020), pp. 72-80.
- EAD., *La mia nuova via*, in KAZIMIR MALEVIČ, *Poesia*, Roma, Lithos 2015, pp. 145-148.
- BOWLT, JOHN, *Kazimir Malevich and the Energy of Language*, in JEANNE D'ANDREA (a cura di), *Kazimir Malevich. 1878-1935*, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Culture Center 1990, pp. 179-187.
- BRAVIN, ALICE, *Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, in «Studi Slavistici», I (2019), pp. 261-276.
- DOUGLAS, CHARLOTTE, *Malevich*, London, Thames and Hudson 1994.
- GLANC, TOMÁŠ, *Slovo i tekst Kazimira Maleviča*, in *Blokovskij Sbornik XIII. Russkaja kul'tura XX veka: metropolija i diaspora*, Tartu, Tartu University Press 1996, pp. 93-100.
- GRIGOR'EV, VIKTOR, *O strukturalizme v literaturovedenii* [1969], in ID., *Velimir Chlebnikov v četyrëchmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000-e gody*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur 2006, pp. 105-108.
- ID., *O zadačach lingvističeskoj poëtiki* [1966], in ID., *Velimir Chlebnikov v četyrëchmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000-e gody*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur 2006, pp. 91-104.
- ID., *Skornenie* [1982], in ID., *Velimir Chlebnikov v četyrëchmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000-e gody*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur 2006, pp. 227-232.
- KANDINSKIJ, VASILIJ, *O duhovnom v iskusstve* [1912], Moskva, Archimed 1992.
- KANDINSKY, WASSILY, *Lo spirituale nell'arte* [1912], a cura di ELENA PONTIGGIA, Milano, SE 2005.
- KAZAKOV, GRIGORIJ, *Sakral'naja leksika v sisteme jazyka*, Moskva, KDU 2016.
- KORNICKIJ, IL'JA, *Recenzija na knigu K. Maleviča* Ot Sezanna do suprematizma. Kritičeskij očerk, in «Pečat' i revolucija», II (1921), pp. 211-212.
- LOTMAN, JURIJ, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, trad. di NICOLETTA MARCIALIS, Venezia, Marsilio 1994.
- ID., *La struttura del testo poetico* [1972], trad. di ERIDANO BAZZARELLI, ERIKA KLEIN e GABRIELLA SCHIAFFINO, Milano, Mursia 2002.
- MALEVIČ, KAZIMIR, *Dio non è stato detronizzato. L'arte, la chiesa, la fabbrica*, trad. di ANDREI NAKOV, Trieste, Asterios 2013.

- ID., *L'inattività come verità effettiva dell'uomo*, trad. di MAURIZIO COSTANTINO, Trieste, Asterios 2012.
- ID., *Non si sa a chi appartenga il colore. Scritti teorico-filosofici*, a cura di NADIA CAPRIOGGIO e JEAN-CLAUDE MARCADÉ, Torino, Hopefulmonster 2010.
- ID., *Poesia*, trad. di ANNA BELOZOROVITCH, Roma, Lithos 2015.
- ID., *Scritti*, trad. di ANDREI NAKOV e FRANCESCA LAZZARIN, Milano, Mimesis 2013.
- ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, a cura di ALEKSANDRA SEMĚNOVNA ŠATSKICH, Moskva, Gileja 1995.
- ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 2, *Stat'i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol'se i na Ukraine. 1924-1930*, a cura di ALEKSANDRA SEMĚNOVNA ŠATSKICH, Moskva, Gileja 1998.
- ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 3, *Suprematizm. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, a cura di ALEKSANDRA SEMĚNOVNA ŠATSKICH, Moskva, Gileja 2000.
- ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 4, *Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov*, a cura di ALEKSANDRA SEMĚNOVNA ŠATSKICH, Moskva, Gileja 2003.
- ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 5, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poëzija*, a cura di ALEKSANDRA SEMĚNOVNA ŠATSKICH, Moskva, Gileja 2004.
- ID., *Suprematismo*, trad. di Gabriella Di Milia, Milano, Abscondita 2000.
- MALQUORI, DIEGO, *Sul senso dell'invisibile in Kandinsky e in Malevič*, in «Aretè», I (2016), pp. 228-242.
- MARCADÉ, JEAN-CLAUDE, *Malévitch aujourd'hui*, in ID. et al., *Malévitch. Un choix dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam*, Paris, Paris Musées 2003, pp. 10-25.
- ID., (a cura di), *Malévitch Cahier I. Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S. Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983.
- ID., *K.S. Malévitch, du Quadrilatère noir (1913) au Blanc sur blanc (1917). De l'éclipse des objets à la libération de l'espace*, in ID. (a cura di), *Malévitch Cahier 1. Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S. Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp. III-119.
- ID., *Malevich, Painting and Writing: on the Development of a Suprematist Philosophy*, in MATTHEW DRUTT (a cura di), *Kazimir Malevich. Suprematism*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation 2003, pp. 32-43.
- ID., *Qu'est-ce que le Suprematisme?*, in KAZIMIR MALÉVITCH, *La lumière et la couleur: textes inédits de 1918 à 1926*, trad. dal russo di JEAN-CLAUDE MARCADÉ e SYLVIANE SIGER, Lausanne, L'Age d'Homme 1981, pp. 7-36.
- MARINOVA, MARGARITA, *Malevich's Poetry: A "Wooden Bicycle against a Background of Masterpieces"?*, in «Slavic and East European Journal», XLVIII/4 (2004), pp. 567-592.
- ORLICKIJ, JURIJ, *Sovremennaja russkaja poëzija v svete koncepcii neobchodimogo raznoobrazija*, in JURIJ ORLICKIJ, DMITRIJ LEONT'EV e GALINA IVANČENKO (a cura di), *Poëzija. Opyt mezhdisciplinarnogo analiza*, Moskva, Smysl 2015, pp. 49-209.
- PONZIO, LUCIANO, *Dalla sacra icona all'«icona del nostro tempo»*, in «Segni e comprensione», LXXVI (2012), pp. 176-190.

- PUCCINI, PAOLA, *La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction*, in ALESSANDRA FERRARO e RAINER GRUTMAN (a cura di), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier 2016, pp. 66-83.
- ŠATSKICH, ALEKSANDRA, *Kazimir Malevič: volja k slovesnosti*, in KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 5, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poezija*, Moskva, Gileja 2004, pp. 11-30.
- EAD., *Kommentarii i primečanija*, in KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, Moskva, Gileja 1995, pp. 323-380.
- EAD., *Kommentarii i primečanija*, in KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 3, *Suprematizm. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, Moskva, Gileja 2000, pp. 355-387.
- EAD., *Kommentarii i primečanija*, in KAZIMIR MALEVIČ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, vol. 5, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poezija*, Moskva, Gileja 2004, pp. 467-582.
- TOROP, PEETER, *La traduzione totale* [1995], trad. di BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli 2010.
- TRUBECKOJ, EVGENIJ, *Contemplazione nel colore: tre studi sull'icona russa* [1915], Milano, La Casa di Matriona 1977.



PAROLE CHIAVE

Kazimir Malevič; avanguardie russe; intertestualità; auto-traduzione; poesia e filosofia



NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Belozorovitch è ricercatrice presso “Sapienza” Università di Roma dove insegna lingua russa e si occupa di scrittura bilingue, auto-traduzione e traduzione di poesia e prosa. Presso lo stesso Ateneo ha concluso un dottorato in Scienze del testo (curriculum Studi interculturali) con una ricerca su letteratura della migrazione e violenza. È tra i fondatori del Laboratorio di Studi Interculturali “textra” (Sapienza). Autrice di diverse pubblicazioni originali in prosa e in versi, ha tradotto dal russo e curato i volumi *Poesia* (Lithos 2015) di Kazimir Malevič, e *Asja* (Croce 2018) di Ivan Turgenev. Nel 2019 per i tipi dell'editore Lithos è uscita la sua monografia *Dal ventesimo meridiano. Migrazione, violenza e scrittura femminile tra Est e Ovest europeo*.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA BEZOLOROVICH, *Tra verso e prosa, tra proprio e altrui. Genere, auto-traduzioni e intertestualità negli scritti di Kazimir Malevič*, in «Ticon- tre. Teoria Testo Traduzione», 15 (2021)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.