

Fernand Fournier, professeur de philosophie, Paris, 1993.

Considerazioni sui fondamenti razionalisti del concetto di spazio nell'arte astratta geometrica¹

"Quando parlo della bellezza delle figure, non voglio dire cio' che la maggior parte della gente intende con queste parole : esseri viventi per esempio, o dipinti ; io intendo la linea retta, il cerchio, le figure piane e solide formate sulla retta e il cerchio per mezzo di giri, di righe, di squadre... perchè io sostengo che queste figure non sono come le altre, belle sotto qualche aspetto, ma che esse sono sempre belle per se stesse e di loro natura, che esse procurano certi piaceri che sono loro propri e non hanno niente in comune con i piaceri pruriginosi".

**()Platone
()Philèbe, Paris, G.F.,1969, p. 346**

I circoli filosofici sono in subbuglio : il modernismo è morto e noi saremmo entrati nell'era del post-moderno - i rapporti dell'autopsia non lascerebbero alcun dubbio sulle cause del decesso. Ci si legge, con terrore, che le idee direttrici che hanno prodotto lo sviluppo della civiltà occidentale, ossia le idee di ragione, di verità, di progresso nella libertà, di senso della storia, hanno perduto il loro slancio vitale, si sono svalutate. Di fronte a questo disastro non ci resterebbe che abbandonarci alle ambigue voluttà del "pensiero debole" che propone di sostituire al razionalismo defunto una speculazione eclettica, che assomiglia più ad una operazione "di anamnesi che ad un vero lavoro teorico creativo : la nostalgia e la remuginazione del passato come risposte ad uno scetticismo elegante.

Il giovane Nietzsche in una "considerazione inattuale" evidenziava già con lucidità gli effetti dannosi della sovrasaturazione di un'epoca da parte del passato, egli vi vedeva un segno certo di decadenza. "Si assiste allora - scriveva - allo spettacolo ripugnante di una cieca sete di collezionismo, di un accumulo di tutte le vestigia d'altri tempi... l'uomo si avvolge in un'atmosfera di vetustà, è incapace di mantenere una misura e a causa di cio' egli attribuisce a tutto un'uguale importanza, e a ciascun dettaglio un'importanza troppo grande. Allora non esistono più per le cose del passato le differenze di valore e di proporzione, che sarebbe in grado di rendere giustizia alle cose nel loro rapporto reciproco. Le misure non si fanno più che in rapporto all'individuo ... che vuole guardare indietro"^{2 3}

Questa diagnosi severa vale *mutatis mutandis* per l'arte contemporanea che l'ideologia del post-modernismo ha finito per invadere. Sotto l'influsso di questa ideologia, la cancellazione dei principi e dei valori che sono alla base di una possibile dialettizzazione storica e sociale della pratica artistica, ha aperto la via a una pedagogia della rinuncia. L'abbandono in particolare delle categorie di progresso, di superamento, di totalità, ha creato un vuoto rapidamente riempito da un nichilismo che corrode e indebolisce qualsiasi forza plastica e riflessione teorica. Se il mondo è vissuto come caos, se le gerarchie sono abolite a vantaggio di semplici

¹Tutte le citazioni nel testo e nelle note sono state tradotte da noi-stesso, anche quando le opere menzionate da l'autore del saggio esisterebbero in traduzione italiana..

Lyotard, *le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 119.

² Nietzsche, *considérations inactuelles, de l'utilité et des inconvénients des études historiques*, Paris, Mercure de France, 1943, p. 152.

³ Nietzsche ne concludeva che un tale stato di spirito indebolisce la personalità del creatore e fa di lui "l'affossatore del presente"
Ibidem, p. 127.

constatazioni di "differenze" l'artista perde la capacità di inserire la sua opera in un processo storico in corso. Per ritrovare un fondamento non ha altra soluzione che quella di consacrarsi alla ripetizione, alla rielaborazione di stili improntati al passato e scelti in funzione di criteri soggettivi. Un rappresentante adulato del post-modernismo in pittura⁴ riconosce, per esempio, senza mezzi termini che "c'è nella tradizione moderna l'idea di andare verso l'avvenire" ; ma aggiunge subito che per lui "l'avvenire è una concezione passatista", svelando così le ragioni profonde di un ritorno, presso numerosi pittori, a delle sintassi figurative cadute in disuso. L'impiego di certe denominazioni quali "transavanguardia", "neo-espressionismo", "new-op", "figurazione libera" basterebbe già a indicare il carattere regressivo di questi movimenti.

Queste posizioni di ripiegamento sterili derivano da un irrazionalismo di fondo di cui sarebbe possibile rendere conto con riferimento agli effetti visibili della crisi economica, sociale e politica nella quale l'occidente si spronfonda dagli inizi degli anni '70. Anche se l'artista si rifugia nella solitudine del suo studio, e anzi proprio per questo, non può evitare allo smarrimento della società. Questo non significa che i mezzi per superarlo non esistono. Le forze che lavorano la civiltà non sono tutte negative. Certamente ci sono i disastri economici e l'angoscia che suscitano. Ma contrariamente a ciò che pretende il post-modernismo, il razionalismo non è morto. La scienza nel suo movimento ne è testimone. Se essa rigetta le legittimazioni metafisiche, non ha d'altro canto ripiegato verso il puntinismo dei "piccoli racconti" come pensano Lyotard e Vattimo. Essa non ha rinunciato al consenso sul vero, né all'idea di progresso. Perdere di vista questa dimensione essenziale del rapporto tra l'uomo e la natura condanna l'arte a non essere altro che lo specchio di ideologie non innervate dalla scienza. Il grande rischio che l'arte allora corre è di doversi piegare ai capricci della moda e del mercato. Per contro è, sembra, l'incontro tra il pensiero plastico e la prassi cognitiva, unite nell'obiettivo comune di dare senso al mondo, che può far nascere un movimento artistico capace di sollevarsi all'altezza di uno stile. Questo fu, si sa, il caso per l'arte del '400 iniziata da artisti che erano anche matematici. Nel immaginario che essi hanno creato si è proiettata una interpretazione razionalista affascinante della materia e del posto dell'uomo nell'universo. E' solo, sottolineiamolo, alla fine del XIX secolo, allorché vengono scossi i principi della fisica classica, che brillano gli ultimi fuochi dello spirito del rinascimento. E' forse possibile ipotizzare che l'arte astratta costruttiva si trova in una posizione analoga. Certamente Mondrian e Malévitch che ne firmano l'atto di nascita non appartengono alla comunità scientifica come fu il caso di Alberti e Brunelleschi. Le loro rispettive filosofie, senza ombra di dubbio, contengono perfino delle tesi sulle quali non sono mancate interpretazioni mistiche. Ciò nonostante la concezione originale dello spazio che essi elaborano e la cui fecondità sembra inesauribile, non può essere compresa senza un riferimento a una nuova forma di razionalismo che la scienza e la tecnica disegnano alla svolta del secolo.

Qui si impone una precisazione. Tra le categorie epistemologiche e l'opera d'arte, il cui primo elemento è il sensibile, la distanza è grande. Non è agevole mostrare come, la rivoluzione che si è verificata nella fisica e nella matematica può aver effetto sulla percezione, il vissuto e la coscienza di un artista e spingerlo ad una riorganizzazione dello spazio plastico. La nozione di riflesso in questo caso è notoriamente insufficiente perché il rapporto che l'artista stabilisce con il discorso delle scienze mette in gioco delle ideologie e dei valori che hanno un proprio spessore nella storia della società. E' tutto il problema complesso delle mediazioni già sollevato da Sartre in altri campi. Noi non abbiamo qui la pretesa di riprenderlo a proposito della creazione dello spazio astratto geometrico all'inizio del secolo. Il compito sarebbe infinito e il risultato dubbio. Ci si accontenterà di indicare, riferendosi essenzialmente a Malévitch, ciò che i testi teorici e l'opera lasciano intendere sulle corrispondenze possibili tra arte e scienza, a chi è attento alla presenza d'un razionalismo moderno nello spazio astratto costruito del XX secolo.

Malévitch non ha nascosto né la sua simpatia per la rivoluzione in corso nella sua epoca in tutti i settori del sapere e nell'industria, né la sua intenzione di porre la sua opera nella scia di quella rivoluzione : "non vedere -dice- il mondo contemporaneo, le sue realizzazioni, è non

⁴ Si parla di Gérard Garouste citato da Jean-Louis Pradel, *l'art contemporain depuis 45*, Paris, Bordas, 1992, p. 79.

partecipare al trionfo contemporaneo delle trasfigurazioni"⁵ Criticando nel 1916 gli artisti che persistono al rivolgersi al passato, egli scrive in uno stile fiammeggiante : "la nuova vita metallica, meccanica, il rombo delle automobili, lo scoppio dei lampi elettrici, il ronzio delle eliche hanno svegliato l'anima che si asfissia nelle catacombe della vecchia ragione e l'anima se ne è andata al punto di confluenza delle strade del cielo e della terra. Se tutti i pittori avessero visto i crocicchi di queste strade celesti, se avessero abbracciato questa corsa fenomenale e gli intrecci dei nostri corpi con le nuvole nel cielo, essi non avrebbero dipinto dei crisantemi"⁶. Una simile dichiarazione dà la misura dell'esaltazione dell'artista davanti all'emergere di una cultura che spinge al rinnovamento generale di tutte le problematiche. La "vecchia ragione", quella che ha partorito il cubo scenografico d'Alberti, così come la meccanica di Newton, deve essere secondo lui, abbandonata come si abbandona una casa divenuta troppo stretta. Ma la condanna, contrariamente a ciò che pensano alcuni, non ricava l'essenza della sua forza da qualche vaga considerazione etica o religiosa. Se così fosse, sarebbe difficile, rendere conto della permanenza dello spazio plastico, così come Malévitch lo produce, nell'avventura dell'arte costruita nel XX secolo. La negazione del razionalismo classico nella sua dimensione pittorica procede, noi crediamo, così come la scelta della non-oggettività, da una presa di coscienza della potenza dialettica di nuove categorie prodotte dal progresso scientifico e tecnico. Alla ragione chiusa si tratta per Malévitch di opporre non una intuizione creatrice senza freni ma una ragione creatrice aperta, gravida di infinite possibilità. La lettera a Matiouchine lo dice chiaramente : "noi siamo - dice - al rifiuto della ragione ma ciò è stato possibile grazie al fatto che una forma diversa di ragione si è risvegliata in noi"⁷

Questa ragione che si sveglia possiede già agli occhi di Malévitch dei titoli di gloria nel campo delle scienze e delle tecniche. E' ad essa che si attribuiscono le mutazioni culturali più eclatanti in questo inizio secolo. Malévitch la qualifica spesso "utilitaria" indicando con ciò che essa ha per finalità la produzione di oggetti per la comodità della vita quotidiana. Ma allo stesso tempo le riconosce una capacità infinita di creazione pura di forme inedite, che l'arte tradizionale, che si attiene alla copia naturalista e al razionalismo classico, non possiede. "Tutti i quadri in arte - dice - sono al traino di forme creatrice d'ordine utilitario. ... la ragione crea a partire dal nulla una forma totalmente nuova oppure perfeziona la forma primaria ... è in questo che le forme della ragione utilitaria, al di là di qualunque rappresentazione su tavola, sono superiori, non fosse che per il fatto che esse sono viventi e derivano dalla materia alla quale è stato donato un nuovo aspetto per una nuova vita"⁸. Il pittore figurativo non fa che riportare sulla tela degli oggetti esistenti e non delle forme puramente immaginate. La sua arte, secondo Malévitch, è immersa in un mondo dove le forme sono immediatamente piegate, per soddisfare i bisogni materiali degli uomini, a un processo di reificazione il cui effetto negativo sul piano estetico deve essere denunciato. In questo mondo, caratterizzato da una produzione industriale sempre più diversificata, trionfa il feticismo degli oggetti. Col loro peso ontologico e la loro funzione strumentale questi inducono un fascino che impedisce alla coscienza artistica di prendere in considerazione le forme in sé e soprattutto di riconoscere nella ragione utilitaria la potenza originaria creatrice di queste forme⁹. Finirla colla magia dell'oggetto è darsi i mezzi di catturare a vantaggio dell'arte l'energia di questa ragione che si rivela così attiva nelle costruzioni teoriche e nelle invenzioni tecnologiche. Se si arriverà a questo "le forme pittoriche *nasceranno nello stesso modo* in cui sono nate le forme utilitarie"¹⁰. Parafrasando Kant si potrebbe dire, ma con prudenza, che il progetto di Malévitch mira a trasferire nel campo della creazione artistica, per farla uscire dal vicolo cieco della rappresentazione figurativa, gli schemi del pensiero, la cui fecondità è così evidente nell'appropriazione teorica e pratica della natura.

Che ne è dunque di questa ragione ? Su qual principio si basa ? Su quale categorie ? Per ciò che concerne il principio, Malévitch lo chiama "principio di economia". Egli ne prende a prestito il nome e la nozione dalle analisi epistemologiche del fisico E. Mach, le cui opere

⁵ Malévitch, *de Cézanne au suprématisme*, Paris, l'âge d'homme, 1974, p. 85

⁶ Malévitch, *écrits*, Paris, éd. G. Lebovici, 1986, p. 189

⁷ Malévitch, catalogo dell'esposizione *Leningrad 1988*, *Lettre à Matiouchine* citata da E. Kovtun, p. 154.

⁸ K. Malévitch, *de Cézanne au suprématisme*, Paris, l'âge d'homme, 1974, pp. 40, 61, 62.

⁹ Per Marx, in un modo analogo, le merci, come valore di scambio, acquistano una autonomia che nasconde allo sguardo il lavoro umano concreto di cui esse sono il prodotto.

¹⁰ Ibidem, p. 63 (sottolineiamo noi)

incontravano allora un successo considerevole¹¹. Si tratta, secondo E. Mach, che ne rileva la presenza, spontanea o riflessa nel processo intellettuale che conduce alle scoperte scientifiche, di una tendenza dello spirito a organizzare i pensieri nel senso della più grande semplicità : " si raggiunge, dice, l'ideale dell'adattamento economico dei giudizi compatibili per un dato soggetto quando si riesce a trovare il numero minimo di giudizi semplici, indipendenti, di cui tutti gli altri sono delle conseguenze logiche"¹². E' chiaro che questa ricerca dell'economia nella produzione teorica non è in fondo altro che una ricerca del più alto grado possibile di astrazione¹³ nei concetti e nelle leggi, è il senso stesso di tutte le attività scientifiche, che da Galileo in poi, mira a superare l'evidenza del sensibile nelle costruzioni matematiche. Questo processo, in sé, non è nuovo, ed E. Mach non fa fatica a trovarne numerosi esempi nella storia delle scienze. Ma la meccanica classica che si pretendeva essere una rappresentazione coerente e definitiva del reale l'aveva svuotato della sua necessità. La novità consiste nella sua riattivazione e nella presa di coscienza epistemologica di cui essa è l'oggetto. La salita vertiginosa alla fine del XIX secolo, del livello d'astrazione della teoria, sia fisica che matematica, vi ha certamente contribuito acuendo la riflessione sui metodi. Più che mai, in effetti, il reale sensibile è espulso dall'apparato dei formalismi scientifici al punto che l'immagine newtoniana di un mondo ancora a dimensione d'uomo ne è radicalmente sgretolata. La comunità scientifica riprende l'idea galileiana che permette di lottare contro l'aristotelismo. I concetti più semplici, che si era presa l'abitudine di considerare come assoluti, si rivelano semplicisti, ancora troppo empirici, troppo particolari e infine oscuri. La vera semplicità non è una conquista immediata : ella si conquista e si esprime nelle sintesi matematiche dove si congiungono la trasparenza delle nozioni di base e la ricchezza di deduzioni dei loro contenuti¹⁴. Gli avvenimenti più decisivi sotto questo rapporto furono, sembra, la geometria non euclidea, che rompe con la nostra percezione ordinaria dello spazio, e la teoria del campo elettromagnetico di Maxwell, le cui equazioni, per la prima volta, descrivono delle strutture¹⁵. Nel movimento continuo della speculazione costruttiva una soglia è stata varcata. Tutto sommato enunciando il principio d'economia, E. Mach va incontro ai suoi contemporanei e li aiuta a pensare ai cambiamenti qualitativi che investono l'insieme delle conoscenze della natura. Numerosi ricercatori non esitano a mettere in opera molto lucidamente nei loro lavori questo principio. Einstein stesso confesserà più tardi di essersene ispirato per avanzare nelle sue ricerche : "per costruire delle nuove teorie, scrisse.. esiste un motivo sottile : è lo sforzo di unificare e semplificare le premesse di una teoria ... è il principio d'economia di Mach, interpretato come principio logico... la teoria della relatività nacque dagli sforzi per migliorare, quanto all'economia di pensiero, i fondamenti della fisica in rapporto a ciò che essi erano al principio del secolo"¹⁶. Come risulta chiaramente dall'osservazione di Einstein, il principio di economia non ha solamente lo statuto di una idea regolatrice nella ricerca teorica. E' prima di tutto vettore d'un dinamismo senza precedenti del pensiero concettuale che rifiuta di addormentarsi nelle posizioni acquisite e si sforza in permanenza di superarle. In questo senso si presenta come la pietra angolare di una ragione aperta, in lotta contro tutte le rinascite d'un assoluto. Dato il suo potere dialettico, tale principio è in grado di creare le condizioni di possibilità di nozioni e, inoltre di categorie nuove.

¹¹ Malévitch ha potuto conoscere le idee di Mach grazie a Lounatcharski, che gli era molto vicino, e a Bogdanov. E. Mach è uno dei fondatori del positivismo moderno. Vedere a tale riguardo, J. C. Marcadé nella prefazione a Malévitch, *de Cézanne au suprématisme*, Paris, l'âge d'homme, 1974, p.23

¹² E. Mach, *Connaissance et erreur*, Paris, Flammarion, 1992, p.192 (edito per la prima volta in Germania nel 1905)

¹³ Qui si deve intendere non come astrazione del senso comune, ma come astrazione scientifica.

¹⁴ A. Einstein, *l'évolution des idées en physique*, Paris, Payot, 1968, pp. 201-202 : "più le nostre supposizioni diventano semplici e fondamentali, più il nostro sistema matematico di ragionamento diviene complicato".

¹⁵ E. Mach, *Connaissance et erreur*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 189 : "Maxwell ha semplificato molto di più, trattando tutta l'ottica come un capitolo di elettricità".

¹⁶ A. Einstein, *Conceptions scientifiques*, Paris, Payot, 1990, pp. 127 e 86 ; vedere anche A. Einstein, *l'évolution des idées en physique*, Paris, Payot, 1968, p. 225, dove il fisico prende spunto da E. Mach per pensare al rapporto fra la teoria di Newton e la teoria della relatività...

E' a questo titolo che Malevitch si interessa a questo principio e lo pone quasi hegelianamente nel cuore di tutte le mutazioni culturale della sua epoca, dandogli un'estensione che non è nei propositi di E. Mach : "l'economia, scrive, è la nuova misura della... valutazione e della definizione della modernità delle arti e delle creazioni ; sotto il suo controllo si trovano tutte le invenzioni creatrici di sistemi, di tecniche, di macchine, di costruzioni come pure delle arti (pittura, musica, poesia)"¹⁷. Ma quale approccio poteva avere il pittore con questo procedimento effettivo conseguente a questo principio, e ai suoi risultati ? Non si può che avanzare delle ipotesi. Se è probabile che gli fosse sconosciuto il ragionamento attraverso il quale Einstein giunge a enunciare la teoria della relatività, è quasi certo in compenso che conoscesse, grazie a qualche amico¹⁸, colui che aveva condotto Lobatchevsky a superare la geometria d'Euclide in una geometria più generale. Orbene, all'analisi, il percorso di questo matematico fu orientato dal principio dell'economia di pensiero, anche se quest'ultimo non divenne per lui oggetto d'una riflessione metodologica. In effetti, di fronte all'impossibilità di dimostrare il quinto postulato d'Euclide che, come tutti sanno, poggia sull'esistenza della retta parallela, in quanto entità matematica semplice, Lobatchevsky decide di abbandonarlo. Senza niente cambiare agli altri assiomi della geometria, egli sostituisce la proposizione problematica di Euclide con la proposizione contraria che afferma che si può condurre attraverso un punto dato una infinità di parallele a una retta data. Questo riporta alla supposizione che ci sono delle superficie curve sulle quali le linee possono avere delle proprietà identiche a quelle delle rette su un piano, eccettuata la proprietà espressa nel famoso postulato. Una tale presa di posizione si rivelerà felice poichè la pangeometria di Lobatchevsky non incontra nel corso delle sue deduzioni alcuna contraddizione. In questo atto fondatore del non-euclidismo affiora l'idea audace che bisogna, per uscire dal vicolo cieco, rompere il rapporto necessario che la geometria d'Euclide stabilisce fra la retta e la sua proprietà di non accettare per un punto dato che una sola parallela. Questa nozione di "retta con parallela" corrisponde a una retta troppo speciale, troppo particolare, d'una ricchezza troppo intuitiva. Si deve cessare di guardarla come un'entità che sarebbe non scomponibile sotto il pretesto che essa è legittimata tanto dall'esperienza usuale così come dal sistema coerente dei teoremi. In altri termini l'aporia che costituisce il 5. postulato d'Euclide non può essere superata se non si procede ad una chiarificazione, a una semplificazione della nozione di retta, facendola funzionare al di fuori del suo dominio d'origine, in un modo non normativo. La trasgressione ha come merito di evidenziare che la proprietà del parallelismo postulata da Euclide non esiste se non nel rapporto molto singolare che la retta intrattiene con un certo tipo di spazio, ossia lo spazio piano. Una tale proprietà non è, come si poteva credere, inerente a una essenza assoluta della retta che il postulato non avrebbe che da registrare, ma dipende dal ruolo che si dà a quest'ultima. La pangeometria contiene in nuce una metageometria. Se ci si attiene all'idea filosofica che l'anima, essa si costruisce ponendole le nozioni in un'atmosfera di più grande estensione e di minor comprensione ; la portata di quest'operazione è doppia : da una parte le nozioni sono rese più astratte di prima e acquistano la capacità di seguire le variazioni di metrica dello spazio in funzione della distribuzione della materia nell'universo¹⁹. Al riguardo di questa sintesi superiore, Euclide ha peccato di ingenuità : egli ha rinchiuso il suo lavoro teorico nei limiti troppo stretti dell'evidenza sensibile, prendendo la parte per il tutto, d'altro canto è nel gioco delle trasformazioni alle quali si sottomettono gli oggetti matematici, che si creano quindi le loro proprietà e l'unità del loro essere. Nello spirito del non-euclidismo, la disintegrazione dell'identità intuitiva di una nozione non si realizza che attraverso l'elaborazione di una identità strutturale.

Questa logica analitica del processo di semplificazione delle nozioni, attuata da Lobatchevsky, perviene, su questioni fondamentali, a un rovesciamento di prospettiva che gli spiriti colti vicini a Malevitch non hanno mancato di meditare. Non è più possibile mantenere in esercizio le categorie che formavano l'architettura del pensiero classico. In primo luogo,

¹⁷ Malevitch, *De Cezanne au suprematisme*, Paris, éd. l'âge d'homme, 1974, p.79.

¹⁸ Il poeta e teorico del formalismo V. Khlebnikov, ma anche M. Matiouchine, molto legato a Malevitch verso il 1913, e il cui testi testimoniano una conoscenza di geometrie non euclidee. Vedere più avanti nel testo.

¹⁹ Kouznetsov, *essai sur la relativité*. Moscou, E. M., 1971, p. 259: "Lobatchevsky parlava di diverse relazioni geometriche, Euclidee e non-Euclidee, corrispondenti a diverse forze fisiche."

l'essenza di un oggetto non è più definita da qualità intrinseche che bisognerebbe rapportare a un nucleo immutabile ; essa è determinata dalle manipolazioni che questo oggetto può sopportare nelle varie situazioni. In breve, essa è ormai contemporanea della relazione. Quindi è vano perseguire la ricerca di un essere in sé poiché questo non diviene reale che nella rete di relazioni che generano le proprietà. L'economia di pensiero ha avuto ragione del realismo della sostanza. All'idea di un oggetto dato a priori si sostituisce l'idea di una struttura che non è acquisita che a posteriori, al termine di una serie di sperimentazioni. In secondo luogo, il vero concreto non è più ciò che è immediatamente colto in un'intuizione : questa non dà il reale che nella forma di una totalità indifferenziata. Una tale conoscenza non può essere che povera. Il vero concreto è sempre costruito da un pensiero che moltiplica per divisione le determinazioni concettuali e tesse fra queste dei rapporti complessi. L'astrazione non è dunque là dove ci si attende di trovarla d'abitudine. Hegel lo affermava già : essa sta dalla parte del contenuto intuitivo, sensibile, e non dalla parte del "concreto pensato". Da questo punto di vista si potrebbe dire paradossalmente che la geometria di Lobatchevsky è meno astratta di quella di Euclide. Questa specie di "rivoluzione copernicana" sottesa al principio di economia, è alla base, per non citare che un esempio, delle ricerche linguistiche e poetiche di Khlebnikov, al quale Malevitch era molto legato²⁰, e che non esita a riferirsi a Lobatchevsky. Identico a quello del matematico, il suo progetto generale verte sulla necessità di purificare le parole accusate di essere troppo carnali, prigioniere di un intreccio di significati convenzionali e confusi. Bisogna liberarle dalla tirannia dell'interpretazione sostanzialista e, a questo scopo, procedere con delle manipolazioni²¹ e rotture alla loro scomposizione in elementi semplici. E' ancora in un clima di non-euclidismo che Khlebnikov intraprende la costruzione di una nuova²² lingua a partire da quella che egli chiama "le sementi delle parole". Queste unità di base hanno per caratteristica di non possedere una funzione referenziale. Ma esse diventano probanti, quando il poeta tenta di articularle fra loro per creare dei neologismi, delle proprietà energiche che comandino la loro organizzazione in strutture linguistiche inedite, l'opera si fa nello stesso tempo in cui nascono le parole e la lingua. Niente esiste prima di loro. Come in Lobatchevsky, dove il pensiero si distacca dall'intuizione sensibile, né il contenuto né le regole formali sono imposte al discorso dagli oggetti ad esso esterni. Il testo si autoproduce, obbedendo alla dinamica interna degli elementi isolati carichi d'emozione. Il matematico non operava diversamente quando senza preoccuparsi della assurdità della supposizione iniziale, proseguiva nelle sue deduzioni e produceva così delle strutture in cui si disegnava uno spazio sostanzialmente differente dallo spazio comune. Il risultato nei due casi è dello stesso ordine : una lingua astratta che non si accontenta di "riprodurre", ma che è nella sua propria struttura, il contenuto, il vero concreto, ossia l'emozione pura nella sua fluidità per Khlebnikov, uno spazio proteiforme al di là di ogni percezione possibile per Lobatchevsky.

La nostra analisi si propone di dimostrare che l'estetica di Malevitch fa eco a questo modo di procedere. Il pittore trova nel principio di economia un'idea operante per pensare dialetticamente non solo le difficoltà teoriche dei movimenti artistici ai quali partecipa, ma anche la risposta che egli vi apporta con il concetto di uno spazio dove trionfa la non-oggettività. Le sue analisi evidenziano che ha assimilato le categorie della nuova ragione in via di formazione. Considerando anzitutto l'arte di Cézanne, dei futuristi e dei cubisti, egli constata che si è iniziato un processo di scomposizione dell'oggetto reale, oggetto che la tradizione del rinascimento sosteneva con l'appoggio della prospettiva matematica. Si osserva una tendenza alla "polverizzazione di ciò che è riunito in elementi separati, ... un'aspirazione a strapparli alla schiavitù dell'identità figurativa della rappresentazione"²³. E' questa aspirazione che anima

²⁰ Vedere al riguardo il contributo molto suggestivo di Jiri Padrt in *Colloque Malevitch*, Lausane, l'âge d'homme, 1979, pp. 31-46. Khlebnikov ha seguito presso l'università di San Pietroburgo, dove aveva insegnato Lobatchevsky, degli studi di fisica e matematica, e in seguito di linguistica.

²¹ Khlebnikov, in *l'année 1913*, Paris, éditions, 1971, p.585 : "sostituendo in una vecchia parola un suono con un altro, creiamo immediatamente un cammino di una vallata di linguaggio verso un'altra.. tracciamo delle vie attraverso i paesi delle parole".

²² Si tratta dello zaoum, lingua "transrazionale", nel senso che non è basata sulla sintassi, sulla grammatica, sul lessico della lingua comune.

²³ Malevitch, *de Cézanne au suprématisme*, p. 86.

Cézanne quando cerca di ridurre la natura al "cono, al cubo e alla sfera"²⁴. Ma essa si manifesta ancora più chiaramente nel cubismo che è "il sistema più ricco di sviluppo e di crescita della pittura".²⁵ La costruzione cubista - scrive Malevitch - "tende all'economia, rifiutando la ripetizione di forme identiche, attraverso una espressione semplice, una geometrizzazione dei volumi, dei piani, delle rette, delle curve"²⁶. Qui, il furore di semplificazione dell'oggetto in vista di dissolverne la massa compatta e di vincerne l'opacità, è al suo colmo. Si traduce da una parte nella sua geometrizzazione effettiva e al tempo stesso nello spiegamento, nel piano del quadro, della molteplicità delle sue proprietà spaziali ottenute con spostamenti trasgressivi dello sguardo. Il processo, che evoca la variazione, sarebbe dunque analogo a quello sfruttato da Lobatchevsky e Khlebnikov. Mirerebbe a far coincidere la realtà dell'oggetto con la totalità dei punti di vista che si possono avere su di esso. Come se la coscienza cubista avesse presentato il carattere astratto e superficiale di un'intuizione dell'oggetto nel quadro prospettivista e provasse a superarlo moltiplicando per divisione le determinazioni. Così si spiega - dice Malevitch - "l'apparizione di parti di oggetti reali nei luoghi che non corrispondono alla natura"²⁷.

Ma c'è un contraccolpo che non sfugge al pittore : l'unità concreta dell'oggetto non conserva in questa scomposizione che un carattere di principio. L'interesse della pittura s'è spostato per concentrarsi sull'energia delle dissonanze che si libera dallo scontro tra le forme geometriche, e il quadro termina quando il gioco di queste dissonanze è esaurito. Il movimento analitico del cubismo ha ridotto l'oggetto a non essere altro, dice Malevitch, "che un assemblaggio delle contraddizioni della pittura e linee grafiche necessarie come materiale per l'impalcatura di una nuova costruzione ... che non è più strettamente utilitaria e tecnica"²⁸. Si è quì in presenza di un effetto dialettico del principio d'economia : la scomposizione radicale alla quale è sottomesso l'oggetto nel cubismo non ha potuto realizzarsi senza un lavoro di distruzione del codice della piramide visuale istituita dal rinascimento che aveva a questo fine requisito il linguaggio della geometria. La rovina del codice ha creato una situazione pittorica inedita della quale Malevitch percepisce i prolungamenti fecondi : il linguaggio della geometria non ha più da compiere la funzione di rappresentazione figurativa. Dopo essere stato asservito a una concezione scenografica dello spazio instaurando il punto di vista monoculare, sta per ritrovare qui la sua libertà. Non esiste più norme che lo trattenga alla terra ferma. Era mezzo di una messa in ordine del mondo ; diviene ora possibile esaltare le sue potenzialità nella ricerca di paradigmi nuovi.

Tutta questa analisi è impregnata delle idee di Mach e di Lobatchevsky. Nell'opera di quest'ultimo la semplificazione delle nozioni euclidee il cui contenuto intuitivo era troppo ricco, avveniva necessariamente a traverso la messa in discussione del famoso postulato, e inoltre, del sistema dei teoremi, di cui il postulato era uno dei fondamenti. Così, il pensiero matematico, liberandosi dal suo interesse secolare per gli "oggetti primi", poteva focalizzarsi sulla rete di relazioni costituita attraverso manipolazioni e trasformazioni di questi. "L'être-en-situation" prendeva il sopravvento sull'essenza, relegata al ruolo di fantasma. Da parte sua, maneggiando le stesse categorie Malevitch mostra come il pensiero plastico del cubismo, reso dinamico da una volontà di dissociazione dell'oggetto, giunge a disintegrarlo, a rompere lo spazio prospettivista, e finisce per produrre dei segni geometrici in attesa di nuove configurazioni. Come nella logica del pensiero lobatchevskiano ci sarebbe nel movimento cubista il superamento del sostanzialismo.

Ma Malevitch ne segnala immediatamente i limiti, perchè il cubismo non spinge questa logica fino a eliminare tutti i riferimenti all'esistenza dell'oggetto. Esso si preoccupa, anche nella sua ultima fase, di afferrare "l'essenza", il "senso". "I cubisti, scrive, hanno raccolto tutti gli oggetti sulla pubblica piazza, li hanno rotti, ma non li hanno bruciati"²⁹. In altri termini, se per i

²⁴ Ibidem, p. 87 e 89.

²⁵ Malevitch, *écrits*, Paris, G. Lebovici, 1986, p. 344.

²⁶ Malevitch, *de Cézanne au suprématisme*, p. 94.

²⁷ Ibidem, p. 41.

²⁸ Ibidem, p. 92.

²⁹ Malevitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 39.

cubisti il principio d'economia è "portato avanti in modo estremo"³⁰, se si assiste nelle loro tele a una messa in piano, nel linguaggio della geometria, delle qualità dell'oggetto, queste continuano a essergli rapportate come al loro orizzonte. "La struttura unificatrice dell'antica concezione delle immagini", come sostiene giustamente Nakov, vi permane ancora³¹. Le forme create non sono ancora pure ; esse non sono per se stesse. La forza centripeta dell'oggetto che le produce dissociandosi, impedisce loro di conquistare l'indipendenza. Esse sono in libertà sorvegliata. La coscienza cubista, si potrebbe dire, rimane in un certo modo attaccata a un sostanzialismo identico a quello contro cui insorgevano Lobatchevsky e, al suo seguito, Khlebnikov. Essa non riesce ad emanciparsi dal quadro di una ragione cartesiana che crede all'esistenza di elementi assoluti, fondatori, depositari di proprietà. "L'abitudine all'educazione della ragione utilitaria, scrive Malevitch, non poteva accordarsi con il sentimento che conduceva alla distruzione della figurazione"³². E' aperto il conflitto tra il dinamismo proprio della struttura delle forme geometriche e la nostalgia persistente delle funzioni simboliche e narrative. Posto davanti a questa contraddizione, il movimento cubista decise di viverla senza tentare di risolverla³³.

Questo non fu il caso di Malevitch. Il fascino che esercitano su di lui le conquiste tecniche e scientifiche recenti di un razionalismo dialettizzato dal principio di economia, lo mette al riparo dal dubbio concernente la strada nella quale l'arte del XX secolo sta per impegnarsi. L'esperienza cubista, che trae la sua originalità da uno sforzo di semplificazione e di scomposizione, in accordo con quello compiuto dalla scienza dell'epoca, non può, secondo Malevitch, che proseguire fino alla liberazione totale delle forme geometriche ; ciò che implica di condurre il processo di disintegrazione dell'oggetto fino alla sparizione di quest'ultimo. "Analizzando, scrive Malevitch, il movimento pittorico cubista, ho trovato che la cultura pittorica *deve*³⁴ passare alla non-figurazione"³⁵. E' così eliminata la contraddizione che dilaniava la coscienza cubista. La soluzione da lui proposta non è per nulla il risultato di una scelta soggettiva : essa è insita nella necessità storica e logica di una evoluzione delle arti e delle scienze imposta dal principio di economia. In termini hegeliani, la non-oggettività è la verità stessa del cubismo. Ogni ritorno alla figurazione sarebbe regressione.

Creare partendo da niente delle forme pittoriche che hanno in se stesse il loro proprio fine, questo è ora, secondo Malevitch, il compito dell'artista. L'abolizione delle funzioni semantiche e simboliche tradizionalmente attribuite alle forme geometriche ha per conseguenza che non è più possibile "rappresentare" oggetti. Nel suo concetto lo spazio ne è rivoluzionato. Cessa di essere il ricettacolo delle cose : diviene puro. Aveva i limiti di una scena costruita secondo l'antica prospettiva monoculare e sulla quale il mondo si offriva in spettacolo all'uomo ; diviene cosmico. L'abituale "parete di fondo" in pittura, quella che si trova ancora, benchè molto vicina alla superficie stessa del quadro, in Cézanne e nei cubisti, è soppressa. L'occhio cerca vanamente un punto d'appoggio, spariscono le nozioni di alto, basso, destra e sinistra. L'azione della gravitazione terrestre è come sospesa. Non ci sono più coordinate fisse. Il pittore fa sua qui l'idea-forza della relatività dei sistemi di riferimento di cui la scienza del tempo si sta appropriando. L'eliminazione dell'oggetto ha messo fine all'antropocentrismo.

Liberato da ogni orientamento autoritario imposto dallo sguardo umano, lo spazio che Malevitch dà in eredità all'arte astratta geometrica s'apre infine su un vero infinito³⁶. Certo l'età

³⁰ Ibidem, p. 135.

³¹ Malevitch, *écrits*, Paris, G. Lebovici, 1986, p.67.

³² Malevitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 61; La "ragione utilitaria", qui, è intesa nella sua funzione strumentale di produrre oggetti e non come potenza creatrice di forme pure. Vedere, per più dettagli, l'analisi p. 4 e la nota 10.

³³ L'episodio delle carte incollate lo dimostra bene.

³⁴ sottolineiamo noi

³⁵ Malevitch, *De Cézanne au suprématisme*, p. 95.

³⁶ Malevitch, *lettres à Matiouchine, colloque Malevitch*, Paris, l'âge d'homme, 1979 : "quando alla superficie piana sospesa del colore sulla tela bianca, essa comunica immediatamente alla nostra

classica in pittura non aveva ignorato l'infinito ; il codice prospettico ne aveva perfino proposto, con il punto di fuga, una rappresentazione sensibile. Ma quella, per sua stessa natura, inchiodava al suolo spettatore e gli impediva di levarsi in volo. Inoltre essa non poteva essere che metaforica, perchè in contraddizione con ciò che esige di diritto Euclide, per il quale le parallele non si incontrano mai. E' vero che il rinascimento doveva accontentarsi di sognare l'infinito poichè si era auto-vietato, sviluppando la "costruzione legittima", di assodare tutte le virtualità contenute nella visione geometrica che aveva appena scoperto³⁷. Per definizione l'infinito è inaccessibile alla percezione umana ; non si può che darne una rappresentazione concettuale, come riesce a realizzarla Malevitch sullo schermo plastico con uno spazio deliberatamente geometrico e astratto, sprovvisto di ogni finalità pratica : uno spazio, in qualche modo per lo sguardo dell'uomo che cerca di prendere il posto di dio. "Io ho distrutto, scrive, l'anello dell'orizzonte e sono uscito dal cerchio delle cose"³⁸. Malevitch porta a compimento ciò che il rinascimento aveva represso. Il compito sarebbe stato impossibile senza l'adesione del pittore a un razionalismo moderno che ha vinto le angosce metafisiche e condanna sul piano gnoseologico il realismo sostanzialista. Nelle sue opere, al contrario del cubismo di cui egli contestava la coerenza, teoria e pratica avanzano di pari passo. Questo spazio infinito è anche, per effetto della desostanzializzazione e della non-oggettività che ne deriva, una presenza attiva, un ambiente vibrante di forze. Il rinascimento e i quattro secoli che seguirono vedevano un "luogo" aperto all'azione dell'uomo, ma perfettamente indifferente agli avvenimenti che si producono. La costruzione del cubo scenografico precedeva addirittura, nella pratica della pittura, la distribuzione dei volumi e degli elementi pittorici all'interno di questo quadro. Si trattava prima di tutto, con la localizzazione degli oggetti e la cattura delle loro qualità cromatiche, di appropriarsene così come delle loro relazioni. La meccanica classica non concepiva lo spazio altrimenti : omogeneo, immobile, al di sopra delle battaglie della materia ; come tale era neutro, simile a un grande serbatoio vuoto : la fisica newtoniana non vi si attardava. La sua preferenza, identica a quella dei pittori, si soffermava sulle sostanze e i loro cambiamenti, sui luoghi dove erano presenti attori materiali. La legge di gravitazione, per esempio, collega il movimento d'un corpo hic et nunc all'azione d'un corpo che si esercita nel medesimo momento a molta distanza. Newton lascia da parte gli intermediari. Questa filosofia dello spazio, comune alle arti e alla scienza, non regge più a partire dal momento in cui crolla, sotto l'effetto del potere dissolvente del principio d'economia, la credenza in un mondo di sostanza. In Malevitch, le forme geometriche, non dovendo niente all'oggetto, non possono essere esterne a uno spazio che esisterebbe prima di queste. Esse fanno essere lo spazio. Il rapporto tra i due non è più un rapporto di contenente a contenuto, ma un rapporto dialettico : lo spazio si costruisce con l'intensità e la posizione delle superficie piane colorate, ma, per contro, senza l'intervallo che le separa, quelle perderebbero tutto il loro dinamismo. Dora Valier ha ragione di osservare che "la composizione è per Malevitch un accordo di ritmi che si realizza nello spazio della tela, esattamente come una frase musicale si realizza nel tempo"³⁹. Confronto interessante che mette in evidenza che lo spazio, come il tempo nel caso di una melodia, è il sistema vivente di relazioni tra le forme, le cui cariche energetiche si irradiano nell'estensione circostante modulandola. Gli elementi geometrici semplici, irrompendo in questo spazio, vi creano delle tensioni, delle dilatazioni o delle contrazioni che lo rendono eterogeneo. Malevitch inventa per conto della pittura del XX° secolo uno spazio, la cui metrica è determinata dallo stato dalla ripartizione e dal movimento delle "superficie-piane" colorate. Il mondo isotropo umano, troppo umano, d'Euclide ha esaurito la sua vitalità.

Quello che ora è dato da vedere sullo schermo plastico per mezzo di sensazioni puramente topologiche e cromatiche, sono strutture senza soggetto che si autoproducono. Non si può interpretare "la libera navigazione nell'infinito", di cui parla Malevitch, nè come un rifiuto deliberato di ammettere l'esistenza di leggi, nè come il desiderio di una volontà che intende abbandonarsi al capriccio. In altri termini, non si tratta di una professione di fede

coscienza la forte sensazione di spazio. Essa mi trasporta nel deserto senza fondo, dove si avvertono intorno a sé i punti creatori dell'universo".

³⁷ Cf, Francastel, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1977, p. 145 e pp. 242-329 : vedere anche il contributo di Y. A. Bois al catalogue *el Lissitzky*, Paris-Musée, 1991, pp 27-37.

³⁸ Malevitch, *De Cézanne au suprématisme*, Paris, l'âge d'homme, 1974, p. 49.

³⁹ Dora Valier, *l'Art abstrait*, Paris, Livre de poche, 1980, p. 131.

irrazionalista. Il proposito ha un senso più profondo. Significa che le forme hanno una realtà in sé, indipendente dalla soggettività del pittore che le fa nascere. Come tali, esse posseggono un potenziale organizzatore e sono dunque creatici d'ordine. Sarebbe possibile, scrive Malevitch, "studiarle come un qualsiasi pianeta o sistema planetario completo"⁴⁰. Il quadro diviene qui una cosa viva, un momento nell'interminabile processo di messa in forma e di strutturazione, in cui si riassume la natura tutta e di cui l'artista non è in fondo che uno degli agenti⁴¹.

Confrontato con lo spazio euclideo, colpevole d'empirismo, lo spazio nel quale Malevitch ci introduce con impeto è più ricco, più reale, a tal punto che rende fantomatico ed esangue tutto ciò che è dell'ordine della materia visibile. I segni geometrici, avendo acquisito la loro piena autonomia, si trasformano in unità dinamiche capaci di compiere la funzione di modello. L'astrazione in arte, come in scienza, è il solo vero realismo, la via regale per scoprire le cose al di fuori della percezione : si ha bisogno di verità e non di sincerità. "La mia nuova pittura", confida Malevitch a Matiouchine, "non appartiene solamente alla terra ... nell'uomo, nella sua coscienza, c'è l'aspirazione allo spazio, l'attrazione a staccarsi dal globo terrestre"⁴².

Lo spazio che il suprematismo ci svela è simile a quello che la scienza scopre all'inizio del secolo. Le teorie dell'elettromagnetismo e della relatività hanno condotto in effetti la fisica ad estirpare la materia morta dalla sua rappresentazione del mondo e a rimpiazzarla con un gioco vivo di forme. Ciò che diventa essenziale, non è - come nella concezione meccanica dove l'idea di sostanza gioca un ruolo fondamentale - la descrizione dei punti dove materia e cariche sono presenti, ma è la descrizione del campo tra le masse o le cariche.

Newton collegava solamente con grandi passi gli avvenimenti lontani gli uni dagli altri ; questo non avviene più con Maxwell, le cui equazioni permettono di conoscere il carattere di un campo elettromagnetico che circonda una carica, di evidenziarne la struttura vicino e lontano dalla sorgente e di seguirne le variazioni nel tempo. Fin d'allora appariva chiaro che lo spazio, anche quando è privo di oggetti, può possedere delle funzioni o degli stati fisici differenziati, quello che la meccanica classica considerava come un non senso. Il genio di Lobatchevsky e, dopo di lui, di Riemann hanno certamente aiutato a sgombrare il cammino poichè nelle loro opere si trova già una nuova nozione di spazio che nega a questo ogni rigidità e omogeneità e gli accorda la capacità di partecipare agli avvenimenti fisici. Einstein, con la teoria della relatività, spingerà l'idea più avanti : lo spazio si identifica col campo gravitazionale che si estende a tutto l'universo, e come questo campo è determinato dalla configurazione delle masse, e varia con essa, la metrica dello spazio dipende necessariamente dai processi fisici. Il cosmo non è più euclideo. L'immaginazione poetica può rappresentarselo come un oceano di forze e di forme in tempesta, eternamente cangianti, ma frattando sottomesse alle leggi della struttura.

Non ci si deve stupire dell'incontro tra questo concetto di spazio al quale perviene la scienza e quello che Malevitch rappresenta nei suoi quadri : basta tener presente che il cammino del pittore s'appoggia su un principio e delle categorie improntate all'epistemologia dell'epoca. Qui, la speculazione plastica non rifiuta gli apporti del razionalismo scientifico e partecipa a fianco di questo all'instaurazione di un nuovo rapporto dell'uomo con la natura. La grande arte del rinascimento aveva agito similmente, e la sua vitalità fino all'impressionismo, malgrado gli sconvolgimenti della storia sociale e politica, è da mettere in relazione con il trionfo della concezione meccanica. Le rivoluzioni in arte non sono frequenti, a meno di considerare come tali tutti i cambiamenti d'umore. La modernità di Malevitch ancora oggi, così come la perennità, al di là delle mode, dell'arte astratta costruttiva di cui egli posa la pietra angolare, sta giustamente nel fatto che l'immagine del mondo che serve da matrice a questa estetica non ha subito cambiamenti sostanziali dall'inizio del secolo. Malevitch, lui stesso, percepiva chiaramente che il suo concetto di spazio plastico, forgiato in un periodo di profonda mutazione della fisica e dei quadri di pensiero, era chiamato a durare e che ogni ritorno o mantenimento della figurazione sarebbe un'aberrazione. "Nella non oggettività - scrive - l'arte

⁴⁰ Malevitch, *écrits*, Paris, ed. G. Lebovici, p. 235.

⁴¹ Si comprende in queste condizioni l'evoluzione di Malevitch verso un suprematismo architettonico.

⁴² Lettre à Matiouchine, *colloque Malévitch*, Paris, l'âge d'homme, 1979, p. 185.

nuova ha trovato la sua forma definitiva. In essa ho scorto la verità che risponde all'essenza dell'arte pura e che, presto o tardi, sarà anche la verità di questa umanità che, oggi, vive ancora nelle rappresentazioni oggettivo-realiste"⁴³

() Fernand Fournier

⁴³ Citazione di E. Martineau in *Malevitch et la philosophie*, Paris, l'âge d'homme, 1977., p. 56.