

# ‘L’allargarsi della coscienza’, ovvero l’auto-traduzione da saggio a poesia in Malevič

Anna Belozorovich

Il rapporto tra linguaggio filosofico e quello poetico e l’intenso dialogo avvenuto tra i due nel corso dei secoli è stato oggetto di numerosissimi studi. I punti di contatto riguardano sia la natura dei due linguaggi e gli scopi che si prepongono, sia lo sguardo che entrambi rivolgono al mondo e restituiscono all’uomo, sia gli svariati casi in cui filosofi hanno scritto poesia e poeti si sono occupati di esplorare pensieri filosofici, rendendo il panorama talmente ampio da renderne impossibile un riassunto in questa sede. Tra opere recenti che si prepongono di accogliere l’ampiezza di questo campo, vorrei ricordare gli studi di Ranjan Gosh (2019), che esplora l’ambito della filosofia europea con particolare attenzione alle sue origini nell’antichità, per arrivare a comprendere la portata odierna della poesia nella filosofia e viceversa, e quelli di Alain Badiou raccolti nel volume pubblicato nel 2014 che suggerisce l’idea di una *Età dei poeti*, la quale avrebbe avuto luogo nel XX secolo per poi andare verso il declino proprio a causa dei mutamenti avvenuti nel rapporto tra la filosofia e il discorso poetico. Di grande interesse risultano le numerose opere su questo argomento di Hans-Georg Gadamer, molte delle quali raccolte nel volume pubblicato nel 1992 (Misgeld, Nicholson): nella prospettiva di Gadamer emerge con forza il dialogo con la Storia e con il tempo, ovvero la particolare posizione occupata dai singoli poeti di fronte alla parola – e il silenzio – in relazione all’epoca vissuta e sue configurazioni politiche e sociali.

Mentre le voci finora nominate si occupano prevalentemente della tradizione Europea-occidentale e affondano le proprie radici nella riflessione filosofica, uno studio di grande interesse che pone il focus sulla questione linguistica ed esplora l’ambito russo è stato portato avanti da Natalia Azarova (2010), che sostiene l’idea di una *convergenza*, caratteristica del XX secolo, tra discorsi filosofico e poetico. Secondo la studiosa, infatti, tale convergenza si esprime sul piano della ricerca dei rapporti ontologici tra l’uomo e il mondo così come di una forma di resistenza alle convenzioni linguistiche, mettendo in luce l’autorialità e il principio creativo. Per sostenere la propria analisi, Azarova illustra le caratteristiche grammaticali e sintattiche di un’ampia selezione di testi, così come i meccanismi di formazione lessicale, suggerendo che il complesso delle strategie utilizzate, nella traduzione filosofica e poetica russa, interagisca in maniera concreta con la ricezione di tali testi, che per il proprio, complessivo, rifiuto della trasparenza reclamano la rilettura e la riflessione<sup>1</sup>.

Vorrei tenere tutte queste considerazioni sullo sfondo nell’affrontare un caso specifico e a partire da un esempio concreto che riguarda il passaggio da testo filosofico a discorso poetico negli scritti di Kazimir Malevič. Mentre diversi studiosi si sono interessati alla scrittura prolifica del suprematista, che ha lasciato un’ampia opera raccolta e pubblicata, da qualche anno, nei cinque volumi a cura di Aleksandra Šatskich, sono relativamente pochi i studi che si sono interes-

sati della sua poesia, trattando quindi le forme di interazione tra quest'ultima e i testi filosofici.<sup>2</sup> L'obiettivo del presente saggio è, dunque, quello di esplorare le forme di contaminazione che nella produzione scritta di Malevič interessano i testi in versi e quelli in prosa, in particolare i trattati dedicati alle riflessioni sull'arte. Vorrei osservare alcuni passaggi in cui l'intertestualità risulta così decisa da configurarsi in una vera e propria auto-traduzione da un genere all'altro. La migrazione del pensiero è tracciabile e corrisponde spesso a una mutazione, seppure lieve, la quale può essere messa in relazione contestualmente con il piano cronologico e con il genere del testo. Questo fenomeno porta, da una parte, a riflettere sul significato dell'utilizzo di diversi generi da parte di Malevič, e dall'altra a domandarsi quale sia il ruolo specifico della poesia nell'accogliere il pensiero filosofico del suprematista.

Azarova suggerisce tre possibili vie di introduzione del lessico filosofico all'interno del discorso poetico<sup>3</sup>, di cui la prima, postmodernista, corrisponde alla libera appropriazione, generando barbarismi e dissonanze stilistiche, rendendo visibili così le eventuali citazioni e riferimenti intertestuali<sup>4</sup>; la seconda si nutre di un passaggio precedente di tali concetti filosofici attraverso la cultura di massa e il linguaggio comune, perdendo talvolta il contesto originario del concetto 'assorbito' o lasciando la possibilità di una doppia lettura<sup>5</sup>. Infine, la terza modalità vede, in partenza, il riconoscimento da parte dell'autore della stretta parentela tra i due discorsi, poetico e filosofico. Il concetto filosofico elaborato in forma poetica, qui, «estende il volume semantico del concetto filosofico e porta alla creazione di nuovi termini poetico-filosofici, rappresentati da strutture semantiche stratificate»<sup>6</sup>, e fa del termine filosofico un uso che può essere anche 'ironico'<sup>7</sup>. La forma poetica così funge da catalizzatore al significato filosofico del discorso, permettendone la ripresa e l'elaborazione successiva, ridefinendo il concetto di natura filosofica all'interno e nel corso del testo dove si propone, in analogia con il testo filosofico<sup>8</sup>. La presenza e l'uso di tale strumento può configurarsi, sostiene Azarova, come parte dell'idiosincrasia del poeta<sup>9</sup>, rendendo possibile un'analisi della sua poetica che comprenda l'utilizzo specifico della terminologia utilizzata e dell'evoluzione del pensiero che essa accompagna.

Anticipando l'idea che la scrittura poetica di Malevič si possa configurare in quest'ultima via, vorrei ricordare, brevemente, che gran parte dei suoi scritti, raccol-

ti in ben cinque volumi a cura di Aleksandra Šatskich, sono classificabili come 'trattati', 'manifesti' o 'saggi'<sup>10</sup>, ovvero presentano una fortissima componente teorica che si colloca sotto l'idea di Suprematismo, corrente di cui lo stesso Malevič è ideatore e che promuove. Nel descrivere il lavoro teorico svolto da Malevič, Marcadè mette in evidenza come questo si configuri a tutti gli effetti come 'filosofia', e 'una filosofia' specifica, proprio perché, oltre alla riflessione sulla natura dell'universo, sul significato della vita o al pensiero sull'arte, che hanno impegnato numerosi altri artisti e pensatori, Malevič crea un sistema ontologico all'interno del quale i termini acquisiscono un'accezione specifica<sup>11</sup>. Talvolta, si tratta di concetti più complessi, resi non da un'unica parola ma da un'immagine, un'espressione che può essere letta soltanto alla luce dell'intera opera del suprematista. Inoltre, ricordiamo, a questo lessico partecipano le specifiche combinazioni di termini, che ricorrono insieme e insieme significano<sup>12</sup>. Fra questi, figurano alcuni leitmotiv che attraversano i testi teorici e si trasferiscono, in termini cronologici, nel discorso poetico, mantenendo spesso anche la prossimità con termini e immagini affini o che in origine (nel possibile testo di 'prima stesura')<sup>13</sup> occupavano quella posizione.

Possiamo esemplificare tale meccanismo attraverso tre differenti testi, composti presumibilmente a distanza di circa un anno l'uno dall'altro. Primo tra questi è la *Nota sull'allargamento della coscienza, sull'universo, sui giovani poeti* [Записка о расширении сознания, о свете, о молодых поэтах (Zapiska o rasshirenii soznaniija, o svete, o molodych poetach)], scritta attorno al 1916<sup>14</sup>, la cui apertura è segnata da una domanda che l'autore si pone e si porrà anche altrove:

Не знаю, уменьшилась ли земля или увеличилось сознание нашего творчества. Но знаю, что рамки искусства расширились за пределы земли. Все те, через сознание которых проходят живые токи, расширяющие сознание, должны выйти из горизонта в пространство и, вечно опускаясь по рассыпанном<u> купол<u> точек, утверждать себя.

Non so se sia rimpicciolata la terra o se sia aumentata la coscienza della nostra arte.

Ma so che i limiti dell'arte si sono allargati oltre i confini della terra.

Tutti coloro la cui coscienza è attraversata da vive

scosse elettriche, che allargano la coscienza, devono uscire dall'orizzonte verso lo spazio e, scendendo eternamente giù per la cupola di punti dispersi, affermare se stessi.<sup>15</sup>

Questo incipit contiene una serie di parole chiave e concetti che interagiscono in maniera densissima tra di loro. Tra i più significativi vi sono i seguenti:

- Rimpicciolimento della Terra [come recinto limitato della vita e del pensiero umani] VS Allargamento della coscienza
- Distacco dalla Terra / moto verso lo Spazio [fisico o mentale]
- Coscienza umana (creativa) attraversata da scosse elettriche
- Evoluzione come discesa, in un ambiente senza punti di riferimento [perché lo Spazio è anche luogo in cui le coordinate spaziali sono già state rifiutate/superate]
- La frammentazione di forme note in punti dispersi [in stretto rapporto con il concetto di *dispersione/frammentazione* [распыление (*rasspylenie*)] con cui il verbo *disperdere*, in lingua russa [рассыпать (*rassypat'*)] condivide il prefisso, caro a Malevič]
- La cupola, simbolo delle architetture stabili e celebrative, delle vecchie credenze [in analogia con i «profeti del tramonto passato»<sup>16</sup>]

Tra il 1916 e il 1917, Malevič compone una delle sue poesie più monumentali, *La bocca della terra e l'artista* [*Уста земли и художник* (*Usta zemli i chudožnik*)]<sup>17</sup>, nella quale si rivolge molto spesso in seconda persona agli artisti, con l'intento dichiarato di aprire loro gli occhi e 'mostrare la retta via'. La 'bocca della terra' possiede alcune analogie con l'immagine delle 'porte', esplorata in un altro testo poetico, appartenente alla metà del 1918, *In natura esistono il volume e il colore* [*В природе существует объем и цвет* (*Vi prirode suščestvuet ob'ëm i cvet*)]<sup>18</sup>; qui, come in *La bocca della terra e l'artista*, gli artisti 'del tramonto passato' si vedono collocati di fronte a una porta costruita da loro stessi, come illusione di accesso alla natura delle cose:

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.

Ingenuità. Oh se davvero ci fosse una porta come questa  
credete sotto la spinta millenaria della vostra instancabile  
pressione da tanto una qualsiasi porta si sarebbe spezzata  
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.<sup>18</sup>

L'agonizzante attesa raccontata da questo passaggio è presente anche in *La bocca della terra e l'artista*, mentre l'immagine a chiusura di questi versi inchioda saldamente al suolo terrestre i piedi di coloro che si muovono nella direzione 'sbagliata'. Tuttavia, nella poesia che segue la terra appare personificata e la sua bocca, come una terribile bocca della verità, è capace di sedurre e inghiottire coloro che cercano l'essenziale nelle forme materiali, ovvero artisti ancora in dialogo con il passato. L'apertura di questo testo mostra evidenti analogie con il saggio, pur prendendo poi una strada differente:

Уменьшилась ли земля — или  
увеличилось наше сознание  
творить, и уход наш.  
Человек как одно из совершенных —  
земли  
есть единственным мыслителем, земля знала,  
что не сегодня  
завтра он уйдет от нее.

Si sarà ristretta la terra o accresciuta la nostra coscienza  
nel creare, e la nostra partenza.

L'uomo una tra forme perfette sulla terra - è l'unico pensatore, la terra sapeva che se non oggi domani l'avrebbe abbandonata<sup>19</sup>.

I versi di apertura lasciano diverse possibilità di interpretazione. Ad esempio, la locuzione *uchod naš* [*уход наш*, nella traduzione sopra «la nostra partenza»] potrebbe, in lingua russa, costituire un soggetto con il suo predicato verbale, leggibile quindi come «la par-

tenza è nostra". Tra i grandi temi già riscontrati nell'incipit del saggio, ritroviamo:

- Rimpicciolimento della Terra vs Allargamento della coscienza
- Distacco dalla Terra

Come ricordando un quesito precedentemente posto, e forse sempre attivo nella mente, il suprematista lo riprende senza tentare di dare una risposta e procede nella sua riflessione. La constatazione del fatto che la terra, come spazio abitato dall'uomo e dalla sua coscienza, non sia più sufficiente ad ospitarli, costituisce la premessa per il 'paradosso' presentato successivamente, ovvero che la maggior parte degli uomini-artisti ancora tentano di estrarre dalla terra tutto il materiale per il proprio lavoro, come dei minatori frustrati attorno a una vena fantasma che non offre più nulla.

Il quesito non abbandonerà il suprematista e verrà riformulato nuovamente, in un testo poetico che appartiene presumibilmente al 1918<sup>20</sup>, senza titolo:

Не знаю уменьшилась ли земля, или  
увеличилось сознание нашего  
Искусства творить.  
Но знаю, что рамки творчества расширились за  
пределы  
Горизонта земли.  
Я расстаюсь с землею, в сознание проходят  
токи  
и увеличивается разум.  
Мы выходим за горизонт к отрыву от  
земли рассыпаясь в куполе пространства  
опускаясь  
по рассыпанным точкам

Non so se è rimpicciolita la terra o aumentata la  
coscienza  
della nostra Arte nel creare.

Ma so, che i limiti della creazione si sono allargati  
oltre  
i confini dell'orizzonte della terra  
lo mi separo dalla terra, correnti elettriche s'infiltra-  
no nella coscienza  
e la ragione accresce.  
Stiamo andando oltre l'orizzonte verso lo stacco  
dalla  
terra disperdendoci nella cupola dello spazio scen-  
dendo giù  
per i punti dispersi<sup>21</sup>.

In questi versi, ritornano tutti i punti elaborati nella  
*Nota sull'allargamento della coscienza:*

- Rimpicciolimento della Terra vs Allargamento della coscienza
- Distacco dalla Terra / moto verso lo Spazio
- Coscienza attraversata da scosse elettriche
- Evoluzione come discesa
- Frammentazione, riduzione in polvere
- Cupola

Le somiglianze tra i due testi sono talmente forti, da rendere possibile l'analisi delle sole differenze. Vorrei dunque soffermarmi su questi primi versi per osservare tali differenze con maggiore dettaglio.

Nei primi versi, il testo poetico si arricchisce della presenza di alcuni sostantivi; il loro peso è importante, perché pur generando apparenti ridondanze, danno maggiore rilievo all'immagine prodotta. Primo tra questi è infatti *Arte* [*Искусство (Iskusstvo)*], con iniziale maiuscola, che forma un'idea indivisibile insieme al verbo *creare* [*творить (tvorit')*], sostituendo il precedente *creazione* [*творчество (tvorčestvo)*].

Nella seconda versione, infatti, la 'coscienza' viene attribuita all'arte stessa, prima che all'uomo che maneggia tale arte; l'arte sembra qui abitare l'uomo-artista ma avere una mente autonoma:

#### Nota (ca. 1916)

*увеличилось сознание нашего творчества*  
[...aumentata la coscienza della nostra arte]

Nel verso immediatamente successivo, e generando un'analogia, apparente, ridondanza, il testo poetico introduce il sostantivo *Orizzonte* [*Горизонт (Gorizont)*],

#### Poesia (1918)

*увеличилось сознание нашего / Искусства творить*  
[aumentata la coscienza / della nostra Arte nel creare]

nominato anche successivamente, ma qui messo nuovamente in evidenza dalla iniziale maiuscola. Mentre i 'limiti della terra' possono in parte coincidere con

il significato di 'orizzonte', ciò che il termine introduce è lo sguardo soggettivo, dal quale il concetto di orizzonte dipende. In questa nuova riformulazione, i limiti

**Nota (ca. 1916)**

*за пределы земли*  
 [oltre i confini della terra]

Lo slittamento più importante, tuttavia avviene nei due passaggi successivamente evidenziati. *La Nota sull'allargamento della coscienza* ricorreva a una costruzione relativa: la via dello Spazio, la dispersione delle forme, era auspicata a coloro che sentissero al-

**Nota (ca. 1916)**

*Все те, через сознание которых проходят живые токи...*  
 [Tutti coloro la cui coscienza è attraversata da vive scosse elettriche]

Infine, il soggetto diventa plurale; così, potremmo ipotizzare che il riferimento sia a tutti coloro che condividono la visione e l'esperienza del suprematista. È interessante collegare questo fenomeno al suggerimento di Fateeva di considerare il poeta come individuo contestualmente impegnato nell'esperienza della condizione psico-fisica e osservatore della stessa<sup>22</sup>. Non soltanto il poeta-creatore codifica l'esperienza attraverso formule ritmiche e sonore, tipiche della poesia, ma la stessa poesia è, secondo la studiosa, lo spazio creativo per eccellenza in cui tale 'sistema auto-descrittivo' si articola, predisponendo all'osservazione del proprio io e l'uso nel testo della prima persona<sup>23</sup>.

**Nota (ca. 1916)**

*Все те, [...], должны выйти из горизонта в пространство и, вечно опускаясь по рассыпанном<у> купол<у> точек, утверждать себя.*  
 [Tutti coloro [...] devono uscire dall'orizzonte verso lo spazio e, scendendo eternamente giù per la cupola di punti dispersi, affermare se stessi]

Se dunque, il 'distacco dalla terra' e l'allargamento della coscienza' presentano nella scrittura di Malevič un tema ricorrente nella seconda metà degli anni Ven-

al di fuori dei quali la coscienza si spinge sono, prima che fisici, quelli della visione disponibile, l'immagine del reale che alla mente umana è concesso di cogliere:

**Poesia (1918)**

*за пределы / Горизонта земли.*  
 [oltre / i confini dell'orizzonte della terra]

largare la propria coscienza. Il testo poetico presenta la stessa immagine ma cambia soggetto. Il fenomeno, precedentemente solo ipotizzato, ora riguarda il suprematista stesso:

**Poesia (1918)**

*Я расстаюсь с землею, в сознание проходят токи...*  
 [Io mi separo dalla terra, correnti elettriche s'infiltrano nella coscienza]

Il testo poetico ricalca inoltre il concetto di *dispersione/frammentazione* [рассыпать, рассыпаться (rassypat', rassypat'sja)], dapprima collegato soltanto ai 'punti' di cui originariamente era composta la cupola. In questa seconda stesura, tra l'altro, attributo della cupola è lo spazio [купол пространства: la cupola dello spazio (kupol prostranstva)], suggerendo una lettura in cui 'cupola' sta per raffigurazione e contestualmente 'tempo' delle coordinate spaziali 'terrene'. La dispersione/frammentazione riguarda, qui, anche coloro che abbandonano la terra. Non sono solamente le forme solide e i concetti rigidi ad essere polverizzati e dispersi, ma anche gli attori di tale cambiamento:

**Poesia (1918)**

*Мы выходим за горизонт к отрыву от / земли рассыпаясь в куполе пространства опускаясь / по рассыпанным точкам*  
 [Stiamo andando oltre l'orizzonte verso lo stacco dalla / terra disperdendoci nella cupola dello spazio scendendo giù / per i punti dispersi]

ti, un'«immagine-ritornello visionaria»<sup>24</sup>, è importante osservare che si presentino all'interno di un tessuto semantico più denso, continuando non solamente a

ripresentarsi ma evolvendosi in riferimento al contesto.

Merita qualche riflessione anche la forma del testo, la quale può essere vista come «mediatore tra il contenuto dell'opera [...] e la coscienza del ricevente», «condizione indispensabile per la comprensione adeguata del suo contenuto, ovvero il significato che si cela dietro lo strato di significati verbali»<sup>25</sup>. Un'idea di destinatario, determinato dal genere del testo, continua a intravedersi sullo sfondo.

Tuttavia, gli esempi di produzione testuale di Malevič finora presentati ci permettono di osservare che la classificazione del testo in base al genere non è sempre univoca né immediata, persino non costante nel corso dello stesso testo. Il riconoscimento di un testo in quanto testo poetico richiede, con il complicarsi delle forme e delle ricerche, una riflessione più approfondita su quali siano le istanze della 'comunicazione' poetica. Il problema è ben posto da Kuz'min nell'affrontare il 'monoverso' [мноостих (*monostich*)], concludendo che mentre diversi criteri possono essere presi in considerazione (lo schema grafico del testo, il ritmo generato dalla disposizione dei versi, la condensazione di significati possibile grazie alle precedenti), nessuno di questi da solo esaurisce la definizione o ne permette una univoca per il genere del testo<sup>26</sup>.

È altrettanto interessante osservare che il periodo in cui Malevič compone i testi sopra riportati viene riconosciuto come momento di 'rottura' nella tradizione poetica, che ha spinto moltissimi autori non soltanto a sperimentare al di fuori dagli schemi della poesia sillabo-tonica ma anche a riscrivere testi precedenti, non sempre poetici, nel tentativo di andare incontro alle nuove concezioni<sup>27</sup>. La distinzione tra 'ritmo' e 'metro' diventa cruciale alla fine del XIX e inizio del XX secolo e il problema di disporre gerarchicamente i due parametri ha coinvolto i poeti di quel periodo, prima in Europa e poi in Russia<sup>28</sup>. Pur non inserendosi formalmente tra i poeti della propria epoca, Malevič sembra abbracciare queste tendenze e incorporarle nell'espressione poetica senza commentarla o descriverla nei propri versi: paradossalmente, la 'dispersione' o decostruzione che auspica per le arti, è rappresentata dall'evoluzione formale della sua espressione testuale. I canoni della poesia sillabo-tonica, in Malevič, non sono solamente rifiutati: essi non sembrano essere mai stati presi in considerazione. La sua idea di ritmo, invece, è molto sviluppata e accoglie in sé ciò che Meschonnic definisce «l'organizzazione stessa del senso del discor-

so», e, nei casi presentati rivela come «anche là dove il senso delle parole apparentemente non è modificato, [...] trasforma il modo di significare»<sup>29</sup>. Questo pensiero viene ribadito anche da Gadamer quando sostiene che nella complessa a forse inscindibile interazione tra le due forze, «il moto della lettura e il moto del suono», entrambe cooperano al significato in una maniera che non sopravvive all'isolamento dei differenti piani<sup>30</sup>. L'allontanamento da una metrica classica non limita le possibilità di pensare il ritmo, semmai moltiplica gli elementi che si prestano a osservazione. Citando Beda il Venerabile, Buffoni sottolinea che «il ritmo può esistere senza il metro» non viceversa, diventando così il ritmo stesso un linguaggio<sup>31</sup>. Il 'ritmo', come osserva Vygotskij, può essere dato proprio dal discostamento dal sistema metrico convenzionale, perché rappresenta ciò che genera la tensione emotiva del testo, ciò che, in ultima istanza, lascia il proprio segno sul lettore<sup>32</sup>.

Nella scelta di disporre il pensiero in forma del verso, potremmo osservare brevemente i punti di 'rottura' che vengono introdotti negli esempi citati. In entrambi i testi poetici, il verbo *creare* [творить (*tvorit'*)] si colloca nel verso successivo, generando una possibile doppia lettura. In *La bocca della terra e l'artista*, in particolare, il primo verso termina con «увеличилось наше сознание» [«accresciuta la nostra coscienza»]: l'effetto temporaneo è quello di frase autonoma, alla quale il lettore non prospetta ulteriori sviluppi. Qualcosa di analogo accade con il terzo verso della poesia del 1918, dove «рамки творчества расширились за пределы» [«i limiti della creazione si sono allargati oltre»] nulla anticipa sulla misura che verrà indicata. Ad essere aggiunto al verso successivo è il termine concreto che funge da limite: l'orizzonte della terra. Entrambi gli esempi sono rappresentativi dell'uso energico che Malevič fa dell'enjambement, strumento della pausa e generatore di tensione anche e soprattutto nel verso libero<sup>33</sup>. Pure in assenza di rima o di una metrica definita, lo scatto da un verso all'altro genera continuamente l'effetto di una rivelazione, dell'ultimo dettaglio necessario alla comprensione d'insieme. La potenza *trascendente* dell'enjambement<sup>34</sup> sembra essere profondamente sentita da Malevič-poeta e canalizzata nella stessa direzione del messaggio verbale.

Ritornando sulla questione del genere, i testi qui presentati riprendono le classificazioni operate nell'ampissimo lavoro a cura di Šatskich disposto nei cinque

volumi già nominati: quelle presentate come poesie e quelli definiti note, manifesti o saggi ne ricalcano la classificazione ma talvolta si sovrappongono. Gli scritti di Kazimir Malevič possiedono forse come uniche caratteristiche ‘fisse e affidabili’ quelle di rientrare nella definizione di testo per Lotman, ovvero: l’espressività, che svela quel testo come incarnazione materiale di un certo sistema, una delimitazione, che «svela al lettore che egli ha a che fare con un testo» e l’organizzazione interna, che definisce il testo in ‘complesso strutturale’<sup>35</sup>. Al di fuori di questi ampissimi criteri e delle osservazioni localizzate che si possono fare sui singoli componenti, vorrei suggerire che l’individuazione di una differenza fondamentale nello stile della scrittura tra i testi in prosa e quelli in poesia di Malevič non è semplice. L’enjambement prima nominato (insieme a molti altri strumenti che determinano il ritmo del testo e ne scandiscono la lettura) può essere osservato anche nei testi formalmente classificati come prosa<sup>36</sup>. Dalle varie immagini di manoscritti disponibili nei volumi a cura di Šatskich emerge una scrittura dal rapporto particolare, spesso imprevedibile con i margini della pagina. Un andamento talvolta ascendente della grafia, associata, nella grafologia Morettiana, a una mente «in continua ricerca di conoscere e scoprire» e all’esaltazione<sup>37</sup>, si stende per blocchi, combinandosi a scarabocchi e schizzi.

Non dobbiamo, infatti, dimenticare che un apporto significativo che il testo poetico può dare al contenuto filosofico è rappresentato proprio dalla sua organizzazione grafica. Secondo Azarova, l’andamento verticale dei versi può costituire un sostegno alla rappresentazione del concetto teorico, oltre che alla sua relazione con altri, all’interno dello stesso testo/pensiero. Tale verticalità del testo poetico è, per la studiosa, l’analogo della dimensione soggettiva del testo filosofico, ovvero lo spazio dinamico che permette di svelare il termine o il concetto nelle sue interazioni e manifestazioni<sup>38</sup>. Osservando i testi sopra rappresentati in maniera verticale, riconosciamo, oltre che la ripetizione di concetti, un ordine di esposizione che tende a restare invariato. Vorrei suggerire che tale ripetitività della disposizione trova riscontro nelle osservazioni di Azarova suggerendo, contestualmente, una possibile interpretazione per l’analogia insolita tra discesa ed evoluzione: mentre, da una parte, la scala può essere legata all’immaginario massonico, di cui diversi studiosi riconoscono la traccia in Malevič<sup>39</sup>, la sua anatomia è riscontrabile nel-

lo stesso testo scritto, nell’azione di scrivere, che possiede per sua natura un andamento discendente. In questa lettura, il testo stesso rappresenta lo spazio di evoluzione e la stesura del testo costituisce il percorso che si muove verso la scoperta, reso più dinamico dalla versificazione.

È possibile, tuttavia, classificare in maniera definitiva i diversi testi di Malevič in generi distinti? Tenendo conto di quanto finora esposto, vorrei suggerire che la ‘poesia’ sia, per Malevič, riconducibile – prima ancora che agli strumenti formali utilizzati – al testo nel quale un dato pensiero o immagine trova lo spazio per la propagazione, lo sviluppo, la rielaborazione. Richiamando, quindi, l’analisi di Azarova, sarebbe la forma poetica ad agevolare l’‘estensione del volume semantico’, a fungere da suolo fertile per la ricerca filosofica. Più di ogni strumento artistico, secondo Gadamer, la poesia realizza la funzione della parola, offrendole l’espressione massima delle sue potenzialità<sup>40</sup>; «la parola poetica trova il significato»<sup>41</sup> e Malevič sembra condividere questa posizione, rendendone testimonianza attraverso l’uso che fa del verso e il modo in cui esso interagisce con il suo testo in prosa. La scrittura poetica di Malevič è il luogo in cui, in maniera più fluida dei testi teorici, si intrecciano immagini simboliche e i significati figurati, che permettono alla coscienza di ‘allargarsi’. La poesia, dunque, non servirebbe a Malevič per promuovere e argomentare concetti nuovi, ma per fornire ai concetti più cari uno spazio vitale, un ambiente verbale in cui significare con una vibrazione più intensa.

## Bibliografia

- Azarova N. M., 2010, *Jazyk filosofii i jazyk poezii – dvizhenie navstreču (grammatika, leksika, tekst)*, Gnosis/Logos, Moskva.
- Azarova N. M., 2008, *Filosofskaja terminologija v poetičeskom tekste XX veka*, Vestnik tambovskogo universiteta”, Vol. 5, n.61, “Gumaniternye Nauki”, Tambov, pp. 269-304.
- Badiou A., 2014, *The Age of Poets, and other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose*, Verso, New York.
- Belozorovitch A., 2015, *La mia nuova via* in K. Malevič, *Poesia*, Lithos, Roma, pp.145-148.
- Beltrami P. G., 2012, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna.
- Buffoni F. (a cura di), 2002, *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano.
- Fateeva N. A., 2017, *Poezija kak filologičeskij diskurs*, Jazyki slavjankoj kul’tury, Moskva.
- Ferraro A., Grutman R. (a cura di), 2016, *L’Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris.
- Gadamer H-G., 2002, *On the Truth of the Word*, «Symposium» Vol.6, n.2, pp. 115-134.

Gasparov M. L., 1995, *Belyj-stichoved i Belyj-stichtvorec in Izbrannye stati'i: O stiche, o stichach, o poetach*, NLO, Moskva, pp. 90-103.

Ghosh R., 2019, *Philosophy and Poetry. Continental Perspectives*, Columbia University Press, New York.

Kuz'min D., 2016, *Russkij monostich. Očerki istorii i teorii*, NLO, Moskva.

Lawler, J. G., 1978, *Enjambement: A Structure of Transcendence* in «College English», Vol.39, N.6, pp. 725-737.

Leont'ev D. A., Emeljanov G. A., 2015, *Vklad poetičeskoj formy v vosprijatie stichtovorenij: issledovanija na materiale parodij i perevodov*, in Ju. B. Orlickij, D. A. Leont'ev, G. V. Ivančenko, *Poezija. Opyt meždisciplinarnogo analiza*, Smysl, Moskva, pp. 352-384.

Lotman Ju. M., 2002 [1972], *La struttura del testo poetico*, trad. E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Mursia, Milano.

Malevič K., 2015, *Poesia*, Lithos, Roma.

Malevič K. S., 2004, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 5, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, po zija*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 2003, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 4, *Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 2000, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 3, *Suprematism. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 1998, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 2, *Stat'i i teoretičeskie sočinenija opublikovanye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924-1930*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K. S., 1994, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*, Vol. 1, *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva.

Malevič K., 2015, *Poesia*, trad. A. Belozorovitch, Lithos, Roma.

Marcadé J-C., 2003, *Malevich, Painting and Writing: on the Development of a Suprematist Philosophy*, in M. Drutt (a cura di), *Kazimir Malevich, Suprematism*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, pp. 32-43.

Meschonnic H., 1999, *Poétique du traduire*, Verdier Poche, Paris.

Misgeld D., Nicholson G., 1992, *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry and History: Applied Hermeneutics*, SUNY Press, New York.

Orlickij Ju. B., D. A. Leont'ev, G. V. Ivančenko (a cura di), 2015, *Poezija. Opyt meždisciplinarnogo analiza*, Smysl, Moskva.

Palaferrri N., 2010, *Dizionario grafologico morettiano*, Libreria "G. Moretti", Urbino.

Petrova Y., *Malevich's Suprematism and Religion* in M. Drutt (a cura di), *Kazimir Malevich, Suprematism*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, pp. 88-95.

Šatskich A. S., 2004, *Kazimir Malevič: volja k slovesnosti*, in K. S. Malevič, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, po zija*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva, pp. 11-30.

Šatskich A. S., 2004, *Kommentarii i primečanja*, in K. S. Malevič, *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, po zija*, a cura di A. S. Šatskich, Gileja, Moskva, pp. 467-582.

Torop P., 2010 [1995], *La traduzione totale*, trad. B. Osimo, Hoepli, Milano.

Turčin V. S., *Metamorfozy form u Maleviča in Obraz Dvadcatogo... v Prošlom i nastojaščem*, Moskva, Progress-Tradicija, 2003.

Vygotskij L. S., 1986, *Psichologija iskusstva*, Iskusstvo, Moskva.

## Note

<sup>1</sup> Azarova 2010, p.11.

<sup>2</sup> Oltre quelli citati nel corso dell'articolo, possiamo ricordare alcuni altri studi dedicati alla scrittura di Malevič. Dell'ampia bibliografia disponibile, numerose pubblicazioni si interessano all'uso del linguaggio e della parola da parte del suprematista (Bowlit J., *Kazimir Malevich and the Energy of Language*, in: J. D'Andrea (a cura di), *Kazimir Malevich. 1878-1935*, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Culture Center 1990, pp. 179-187; Glanc T., *Slovo i tekst Kazimira Maleviča in Blokovskij Sbornik XIII: Russkaja kul'tura XX veka: metropolija i diaspora*, Tartu, Kafedra ruskoj literatury tartuskogo universiteta 1996, pp.93-100; Šatskich A.S., *Slovo Kazimira Maleviča* in: K.S.Malevič, *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugije raboty. 1913-1929*, a cura di A. S. Šatskich, Moskva, Gileja 1994, pp. 9-18).

Diversi altri studi riguardano indirettamente l'uso della parola scritta nell'affrontare il pensiero suprematista (es., numerosi saggi raccolti nel volume Marcadé J-C. (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; Drutt M. (a cura di), *Kazimir Malevich, Suprematism*, New York, The

Solomon R. Guggenheim Foundation 2003); Marcadé J-C., *Qu'est-ce que le Suprematisme?* in M. Malévitch, *La lumière et la couleur: testes inédits de 1918 à 1926*, trad. J-C. Marcadé e S. Siger, Lausanne, L'Age d'Homme 1981, pp. 7-36) e nell'approfondirne gli aspetti filosofici (es., Padrta J., *Le monde en tant que sans-objet ou le repos éternel. Essai sur la précarité d'un projet humaniste* in: J-C. Marcadé (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.133-183 ; Shatskich A.S., *Organika filosofovskogo arhitektona* in: K.S., Malevič, *Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov*, a cura di A. S. Šatskich, Moskva, Gileja 2003, pp. 7-24).

Vi sono interessanti analisi dei collegamenti tra l'opera scritta e quella pittorica di Kazimir Malevič (es., Marcadé J-C., *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, Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S.Malévitch*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp. 111-119 ; Šatskich A.S., *Malevič posle zhyvopisi* in: K.S.Malevič, *Suprematism. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, a cura di A. S. Šatskich, Moskva, Gileja 2000, pp. 7-68).

Infine, sono stati esplorati i collegamenti tra il pensiero filo-

sofico di Malevič e la poesia di Chlebnikov (es., Crone R., *A propos de la signification de la Gegenstandslosigkeit chez Malévitch et son rapport à la théorie poétique de Khlebnikov* in: J-C. Marcadé (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. 45-75) e approfondimenti specifici sulla sua poesia (es., Marinova M., *Malevich's Poetry: a 'Wooden Bicycle against a Background of Masterpiece'?*, in: *Slavic and East European Journal* (SEEJ) 48/4 (2004), pp. 567-592).

- <sup>3</sup> Azarova 2008, pp. 300-302; 2010, pp. 273-317.
- <sup>4</sup> Azarova 2010, pp. 273-277.
- <sup>5</sup> Azarova 2010, pp. 277-290.
- <sup>6</sup> Azarova 2010, p. 290. Traduzione mia.
- <sup>7</sup> Ivi, p. 291. Per esemplificare quest'ultimo fenomeno, la studiosa pone particolare attenzione sulla poetica di Gennadij Ajgi.
- <sup>8</sup> Ivi, pp. 291-295.
- <sup>9</sup> Ivi, pp. 297-317.
- <sup>10</sup> Malevič 1994, 1998, 2000, 2003, 2004.
- <sup>11</sup> Marcadé 2003, p.35.
- <sup>12</sup> Azarova 2008, p.296.
- <sup>13</sup> Torop 2010, pp.115-116.
- <sup>14</sup> Malevič 2004, pp.33-38. Il saggio viene datato da Chardžiev al 1916, mentre Šatskich suggerisce un arco di tempo più ampio, ovvero dal 1916 al 1918 (Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, p.467).
- <sup>15</sup> Malevič 2004, p.33. Traduzione mia.
- <sup>16</sup> L'espressione è presente nella poesia Меня распряли бранными словами [Sono stato crocefisso con parole ingiuriose], disponibile in traduzione con testo a fronte in Malevič 2015, pp. 140-141.
- <sup>17</sup> Il testo viene datato da Chardžiev al 1916, mentre Šatskich suggerisce il 1917 (Šatskich, 2004, *Kommentarii i primečanija*, pp.574-575).
- <sup>18</sup> Malevič 2015, pp.110-111.
- <sup>19</sup> Malevič 2015, pp.126-137.
- <sup>20</sup> Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, p. 578.
- <sup>21</sup> Malevič 2015, 124-125. Come conseguenza dell'analisi qui

presentata, rispetto alla traduzione disponibile nel volume il passaggio presenta la sostituzione del termine 'consapevolezza' con 'coscienza'.

- <sup>22</sup> Fateeva 2017, p.24.
- <sup>23</sup> Fateeva 2017, pp.23-51.
- <sup>24</sup> Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, pp. 467, 578.
- <sup>25</sup> Leont'ev, Emel'janov, 2015, p. 353. Traduzione mia.
- <sup>26</sup> Kuz'min 2016, pp. 6-7.
- <sup>27</sup> Gasparov 1995, p. 90.
- <sup>28</sup> Ivi, pp.91-92.
- <sup>29</sup> Meschonnic 1999, p.102.
- <sup>30</sup> Gadamer 2002, p.128.
- <sup>31</sup> Buffoni 2002, pp.9-12.
- <sup>32</sup> Vygotskij 1986, pp. 272-274.
- <sup>33</sup> Beltrami 2012, pp.17-30.
- <sup>34</sup> Si riprende volutamente il termine utilizzato da Lawler (1978), che propone una lettura di tale strumento anche in analogia alla tensione e all'attesa associate all'unione sessuale.
- <sup>35</sup> Lotman 2002, pp.67-69.
- <sup>36</sup> Un brevissimo esempio può essere rappresentato una nota scritta da Malevič presumibilmente nel 1918 e che costituisce un appunto per una lettera, successivamente redatta e inviata, a Geršenzon. Il testo presenta un carattere ibrido, con un'apertura 'versificata', che gradualmente si trasforma in prosa. Il contenuto completo è disponibile in Malevič 2004, pp. 89-91, insieme all'immagine del manoscritto originale (p.90). Šatskich suggerisce la datazione a primavera del 1918, in base all'ortografia utilizzata e alle tematiche discusse (Šatskich 2004, *Kommentarii i primečanija*, p.485). Mentre i temi elaborati in questa nota possono essere messi in relazione con una fase specifica della corrispondenza tra Malevič e Geršenzon, la lettera che sarebbe stata redatta sulla base di questi appunti non è disponibile. Una traduzione parziale del testo è disponibile in Malevič 2015, p.171.
- <sup>37</sup> Palaferri 2010, pp. 68-69, 110.
- <sup>38</sup> Azarova 2010, pp. 245-250.
- <sup>39</sup> Petrova 2003; Turčin 2003.
- <sup>40</sup> Gadamer 2002, pp. 132-133.
- <sup>41</sup> Ivi, p.130. Corsivo nel testo.