

Maria Rosaria Perrelli

Il suprematista e il cinematografo:
Kazimir Malevič e Hans Richter

Avendo puntato l'obiettivo della cinepresa sulla dinamica, ancora da sperimentare, della vita metallica e industriale-socialista, saremo in grado di vedere un nuovo mondo che finora non è stato mediato.

Kazimir Malevič (1929)

1. Prendere movimento

Su un campo di pittura bianca su tela giace il *Quadrato nero* (1913) di Kazimir Malevič. A guardarlo bene quel quadrato, condensato e sintesi geometrica di ogni raffigurazione, presenta sulla sua superficie un intrico di crepe aperte sulla materia pittorica, una sorta di *craquelé* che ne ha consumato precocemente l'uniformità del pigmento. Numerosi segni bianchi compongono una crettatura, forse voluta dall'autore o forse determinata, per forza di cose, dal tempo. L'immagine dipinta non è poi così statica, come si pensa. Appare così che quel nero, apparentemente compatto e impenetrabile, porta già in sé i segni del movimento e del tempo che lo attraversa.

Il quadrato nero si profila su un fondo di pittura bianca. La diafana geometria suprematista è sospesa in uno spazio neutro, privo di peso, che assomiglia allo schermo bianco dove, al cinema, si proiettano le immagini in movimento e dove finalmente lo spazio che esse occupano si estende alla dimensione del tempo attraverso la loro messa in movimento. Questo intreccio di spazio e di tempo concepito dal Suprematismo giustifica la singolare attenzione espressa da Malevič verso la cinematografia. Se il dinamismo e la spazialità della figurazione suprematista fossero tradotti in pellicola, tenderebbero a svilupparsi nel tempo di una proiezione dipinta con la luce. Il film concederebbe loro di farsi spazio lungo il tempo del suo evolversi. D'altronde, se la pittura tende al movimento, il cinema reca in sé la memoria dell'immagine pittorica. Questo legame tra le due tecniche trova conferma anche nel fatto che la tela bianca e lo schermo cinematografico non siano poi così lontani tra loro. Infatti:

Abstract

Revolutionary painter Kazimir Malevič and avant-garde filmmaker Hans Richter are involved in a film project that has left only three sheets of notes comprising an entire film. Something is not shown, yet something is imaginable. However, it is possible to sweep one's gaze over the moving drawings according to Suprematist geometry, whose forms would have multiplied in the film projection. What remains of the Malevič/Richter project is the imagination held in the dynamics of the gaze.

KEYWORDS

MALEVIČ
-
RICHTER
-
GAZE
-
MOVEMENT
-
FILM-PAINTING



Quadrato nero, 1914-15,
Kazimir Malevič

-
olio su tela, 80x80 cm,
Galleria Tetr'jakov, Mosca

La somiglianza tra lo schermo bianco del cinema e il fondo bianco di un quadro suprematista (un foglio di tela bianca) è evidente: entrambi possiedono le stesse qualità, entrambi sono esponenti della relatività spaziale, ed entrambi sono contemporaneamente piatti e privi di gravità [...]¹.

Su questo orizzonte, si delinea la similitudine tra i due schermi, quello della pittura e quello del cinema, di cui Malevič aveva già avuto l'intuizione: le sue tele, realizzate tra il 1913 e il 1920, adoperano dei fondi bianchi su cui vengono messi in gioco i valori *non-oggettivi* delle pure forme geometriche individuate dal Suprematismo: il quadrato, il cerchio, la croce, il rettangolo o il «quadrato allungato»². Ciascuna di quelle figure è fluttuante

1 A. Shatskikh, *Malevich and film*, «The Burlington Magazine», vol. 135, n. 1084, July 1993, p. 477, (trad. mia).

2 K. Malevič, *The artist and the cinema*, in M. Tupitsyn (a cura di), *Malevich and film*, catalogo delle mostre: *Malevich e o Cinema*, Lisbona 2002, *Malevich y el Cine*, Madrid 2002-2003, Yale University Press, New Haven 2002, p. 59. La figura del rettangolo proviene dallo slittamento su un piano lineare della figura del quadrato, allo stesso modo la figura del cerchio è dovuta alla rotazione a 360° intorno al centro del quadrato. Entrambe le figure derivano dalla messa in movimento del quadrato. La croce risulta dalla sovrapposizione di due quadrati allungati.

su un fondo dipinto di bianco in virtù di una proiezione; da quel campo neutro esse emergono per la loro capacità di generare le progressioni geometriche del quadrato che si espande verso le altre figure, fino a creare delle architetture. In questo modo, esse diventano dei luoghi praticabili, nei quali lo sguardo esprime la sua abilità di spaziare dinamicamente come accade nella visione cinematografica e come accade anche nelle opere tridimensionali suprematiste realizzate dallo stesso Malevič.

L'autore proviene dalle arti plastiche: la questione dello spazio, presente nelle sue tele suprematiste, si estende all'espressione architettonica. Il film che Malevič, nel 1927, ha in mente di realizzare è lo sviluppo spaziale dei movimenti del quadrato verso un principio architettonico. Quindi, la messa in movimento filmico rappresenta la materializzazione di un concetto spazio-temporale esperibile nell'architettura.

L'estensione del *modus operandi* del Suprematismo all'architettura, alle arti applicate, alla grafica, vuole includere anche il cinema; anche quest'ultimo, nella concezione di Malevič, possiede, in potenza, la possibilità di esprimere la *non-oggettività* dell'espressione visiva, la tendenza cioè a sganciarsi definitivamente da ogni intento mimetico rispetto al reale: un obiettivo, questo, sicuramente condiviso sia dagli astrattisti sia dai suprematisti. Infatti, nelle loro intenzioni programmatiche non è più contemplata alcuna narrazione, alcuna finzione, ma soltanto un'astrazione dinamica assoluta, autentica e originale dove l'invenzione di una oggettività minimale, liberata dall'obbligo di un soggetto *ri-conoscibile*, si dispiega in favore di un oggetto che è ancora da conoscere, perché mai visto prima.

L'impulso verso modalità nuove e originali ancora da esplorare appare più evidente nel contrasto tra i concetti di cinema *recitato* e cinema *non-recitato* che era parte del dibattito teorico interno alla cinematografia russa negli anni Venti. Come argomenta Pietro Montani, il cinema *recitato* «si caratterizzava [...] per una condizione implicita: [...] di dover essere uno speciale metalinguaggio, di dover lavorare su una materia già compiutamente formata, [...] da tradurre, da riformulare, da ripetere, ma non da conoscere, perché già compiutamente conosciu-

ta»³. In questo contesto, il cinema *recitato* facilmente assumeva un ruolo retrivo, quale strumento del pensiero dominante, tale da contrastare quei processi innovativi necessari alla conoscenza, gli unici in grado di rivoluzionare il rapporto tra cinema e realtà. Dopotutto, il *Kinoglaz* – cinema *non-recitato*, per antonomasia, praticato da Dziga Vertov – era una sorta di appropriazione *indebita* della realtà. Perciò il suo cinema era ancora munito di una struttura narrativa secondo Malevič.

Nelle sue riflessioni sul cinema redatte tra il 1925 e il 1929, il pensiero di Malevič si orienta verso un'autentica astrazione *non-oggettiva* che certamente guarda al cinema *non-recitato*. «Ci si aspetta che il cinema rovesci l'intera cultura imitativa e, naturalmente, la rovescherà quando gli astrattisti con il loro nuovo scatto di coscienza entreranno nel cinema»⁴.

Per effettuare questa svolta, il cinema avrebbe dovuto rifondare la sua relazione con la figurazione pittorica, appropriandosi del *modus operandi* delle avanguardie. Infatti, l'autore indica nella vocazione cinematografica alla teatralizzazione – corrispondente al cinema *recitato* – il segnale della condivisione di problematiche appartenenti alla pittura: «il film rimane fissato in un regno illusorio tridimensionale della rappresentazione pittorica»⁵. Assumendo ciò, è evidente che, pur essendo dotato di cinetica, il cinema a cui guarda il pittore suprematista non si è ancora liberato dell'illusorietà del dipinto tant'è che nessun film, tra quelli da lui visti fino a quel momento approfondisce il cinema nella sua peculiarità, come puro cinema, o almeno non in quell'idea di purezza di cui la forma assoluta del movimento suprematista doveva essere un esempio. Malevič valuta positivamente *L'undicesimo* (1928) di Vertov e, più ancora, *L'uomo con la macchina da presa* (1928) per l'inserimento di riprese astratte,

3 P. Montani, *Nota introduttiva*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mazzotta, Milano 1975, p. 12.

4 K. Malevič, *The artist and the cinema*, in *Essays on Art, 1915-1933, Vol. 1*, tr. di X. Glowacki-Prus, A. McMillin, ed. Troels Andersen, Copenhagen 1968, p. 235.

5 K. Malevič, *Painterly laws in the problems of cinema*, (1929), in M. Tupitsyn, *Malevich and film*, cit., pp. 147, (trad. mia).

per comprendere le quali bisognava avere in mente Futurismo e Cubismo. Ciò che egli apprezzava di più era «il collasso del tema e la dissoluzione degli oggetti nel tempo»⁶. Il tempo poteva essere considerato «l'elemento aggiunto»⁷: senza peso, senza colore, era la quintessenza della pittura che si allontanava da ogni oggetto per dare luogo a un pulsare vitale e, per questo, in grado di coinvolgere il movimento, riuscendo a fondersi con lo spazio. Espandere lo spazio delle immagini alla dimensione del tempo determinava che la pittura suprematista fosse una pittura filmica di figure dinamiche che si aprivano a quel nulla onnicomprensivo della *non-oggettività*.

2. Progetto a quattro mani

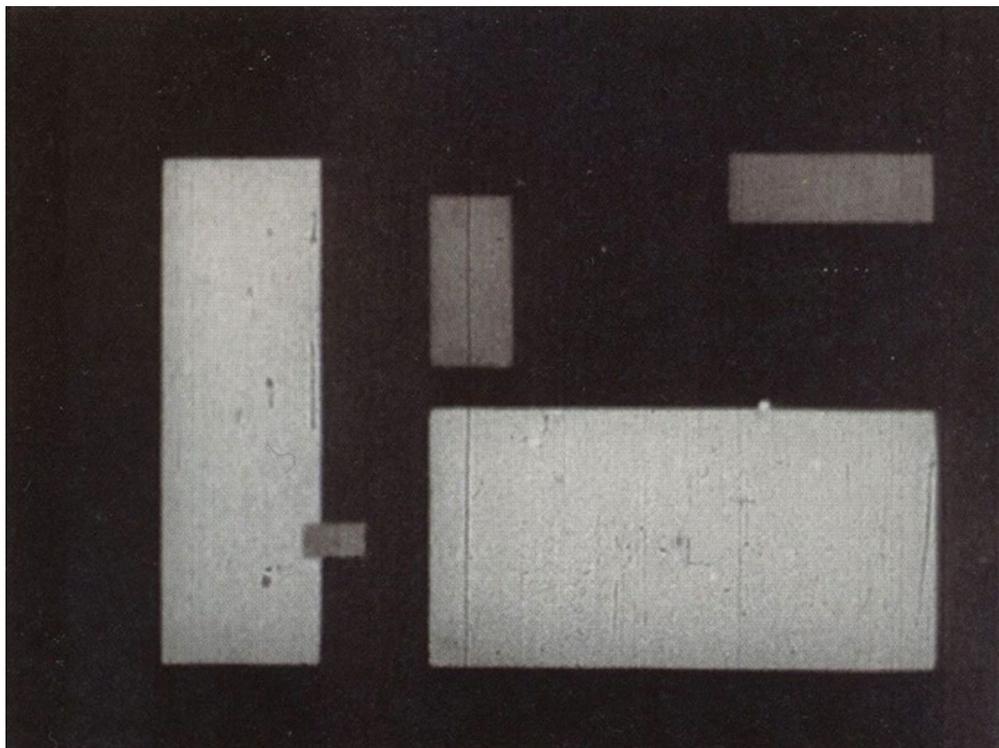
Prima di partire per Berlino nel 1927, Malevic sta già pensando di realizzare un film sulla *non-oggettività* della pittura suprematista. Non avendo trovato in patria cineasti adeguati, quando al Bauhaus ha l'opportunità di vedere *Rhythmus* (1921-1925)⁸, una serie di filmati astratti di Hans Richter, pensa di poter realizzare il progetto con la sua collaborazione e chiede di incontrarlo⁹. Richter, cineasta sperimentale berlinese, è un autore che aveva esperienza della pittura, aveva conosciuto l'Espressionismo a Weimar, partecipato alle attività de *Der Blaue Reiter*, del movimento Dada, del Futurismo e del Cubismo. Nel 1917 si dedica a composizioni pittoriche libere, ma dopo l'incontro con Ferruccio Busoni cerca di trasporre in pittura le regole del contrappunto musicale in maniera organizzata. Dal 1919, con l'artista svedese Viking Eggeling, lungo tre anni, svi-

⁶ *Ivi*, p. 156, (trad. mia).

⁷ Quello che è definito “elemento aggiunto” è, in concreto, un principio vitalistico assimilabile al fluire della vita nel tempo. Cfr., K. Malevič, *Introduzione alla teoria dell'elemento aggiunto in pittura* (1926), in Id., *Scritti*, a cura di A. Nakov, tr. it. di F. Lazzarin, Mimesis, Milano 2013, pp. 302-335.

⁸ H. Richter, *Rhythmus 21* (1921), <https://www.youtube.com/watch?v=239pHUy0FGc> (consultato il 27/04/2023).

⁹ Cfr., A. Shatskikh, *Malevich and film*, cit., pp. 470-478.



Rythmus 21, 1921,
Hans Richter
-
fotogramma

luppa l'idea di una costruzione ritmica delle immagini, il cui risultato è una figurazione che si svolge come una partitura su dei rulli istoriati: «srotolandoli si assisteva allo svolgimento nel tempo di un motivo, che si poteva paragonare allo sviluppo e al decorso di una fuga musicale»¹⁰. Il passaggio dal rullo alla pellicola venne da sé: nel 1921, Richter inizia con *Rhythmus 21*, basato sullo «sviluppo ritmico di un unico tema formale, il quadrato, forma elementare in armonia con quella quadrangolare dello schermo»¹¹. Un motivo in sintonia col suprematista. Animato come un corpo pulsante, cambiando dal nero al bianco, creando combinazioni geometriche, il quadrato era al centro della modificazione plastica di linee e figure geometriche organizzate in musicalità visiva. Con la serie *Rhythmus*, Richter era già riconosciuto come fondatore di una cinematografia sperimentale-astratta.

Questi aspetti del lavoro filmico del berlinese non potevano passare inosservati allo sguardo suprematista perché erano il segno di quello che per Malevič doveva essere il compito

¹⁰ W. Haftmann, in H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte*, Mazzotta, Milano 1966, p. 271.

¹¹ *Ibidem*.

dell'artista nella nuova tecnica cinematografica. «L'ingresso dell'artista-pittore contemporaneo nel cinema dovrebbe portare a un nuovo principio e significazione per lo schermo come un nuovo mezzo per mostrare alle masse l'arte della nostra nuova vita»¹².

3. Derivazioni pittoriche

L'interesse di Malevič si indirizza, quindi, verso un cinema sperimentale, che per potersi valorizzare doveva confrontarsi con la pittura delle avanguardie artistiche del '900. Non che i cineasti dovessero diventare pittori, così come non lo erano diventati gli architetti che avevano osservato il movimento costruttivista, ma almeno bisognava cogliere il dinamismo avanguardista che era anche l'essenza del cinema¹³. La sua critica si rivolge non soltanto ad una pittura che continua ad essere attratta dalla narrazione della *mimesis*, ma anche ad una cinematografia che non ha ancora ben compreso il ruolo specifico che potrebbe ricoprire nell'invenzione di una figurazione totalmente libera da ogni riferimento ad un reale che ormai sfugge da tutte le parti.

E se Ėjzenštejn viene inquadrato come l'analogo cinematografico del gruppo di pittori realisti di fine '800 detti Itineranti o Ambulanti¹⁴, l'opera di Vertov, anche se presenta degli agganci più marcati al dinamismo, tuttavia non ne è ancora del tutto consapevole: non era abbastanza per la visione suprematista aperta sul cinema che aveva in mente Malevič per il suo film *non-oggettivo*. Ai suoi occhi, entrambi i cineasti restavano impigliati nella narrazione, vale a dire nella resa mimetica tanto

12 K. Malevič, *The artist and cinema*, in *Essays on Art, 1915-1933, Vol. 1*, cit., p. 238, (trad. mia).

13 Cfr., K. Malevič, *Painterly laws in the problems of cinema* (1929), in M. Tupitsyn, *Malevich and film*, cit., pp. 147-159.

14 Per la critica di Malevič relativa a Ėjzenštejn, cfr. A. Cervini, *Il cinema/avanguardia. Il dialogo mancato tra Malevič ed Ėjzenštejn*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 9-2, 2022, pp. 157-165.

praticata in pittura. Continuatori di una espressione figurativa tutto sommato tradizionale, non avevano individuato il modo per valorizzare le innovative possibilità espressive del cinema, poiché non avevano guardato abbastanza alle avanguardie. Infatti, Malevič scrive:

Eisenstein e Vertov sono davvero artisti di prima classe [...] perché il primo si basa sul contrasto e il secondo sul “mostrare l’oggetto” in quanto tale, ma entrambi hanno ancora molta strada da fare per avvicinare il Cézannismo, il Cubismo, il Futurismo e il Suprematismo non oggettivo; il percorso del loro sviluppo futuro potrà essere determinato solo se verrà compreso il principio di questa strategia¹⁵.

Per Malevič permane la predominanza dell’azione pittorica, cioè della resa di una “dimensione spirituale” che la tecnica della produzione-riproduzione d’immagini, fotografiche o filmiche non poteva avere se non rinunciando alla rielaborazione mimetico-narrativa.

Secondo Philippe-Alain Michaud, l’attuazione di un progetto programmatico per la cinematografia sperimentale è anticipata dall’interesse manifestato verso di esso proprio dall’ambito delle arti visive ritenute «statiche»¹⁶. In veste di pittore, Malevič sottolinea criticamente, come, nel cinema di Ėjzenštejn e di Vertov insisteva ancora «un’estensione dei valori della pittura»¹⁷. Il suprematista conferma l’assenza di soluzione di continuità tra pittura e cinema, quando scrive:

Il cinema ha creato dei nuovi cine-pittori, registi d’immagini filmate. [...] Tutti i registi in gran parte discendono dai vecchi pittori; hanno nelle loro mani solo

15 K. Malevich, *And Faces are Painted on the Screens* (1925), in Id., *Essays on Art, 1915-1933*, vol. 1, cit., p. 230, (trad. mia).

16 P.-A. Michaud, *Sur le film*, Macula, Paris 2016, p. 97.

17 *Ibidem*, (trad. mia).

un nuovo strumento di produzione con il quale si può dispiegare un'immagine *nel* tempo, fissare un fenomeno in una cornice cinematografica con la luce, come prima si poteva dipingere uno studio con la luce¹⁸.

Per questi motivi, l'esperienza come pittore d'avanguardia di Richter poteva fungere da lasciapassare per realizzare il progetto cinematografico suprematista. Bisognava conoscere la pittura contemporanea per fare cinema.

Avendo individuato un solido parallelo tra la tela del quadro, spazio bianco ancora vuoto, e lo schermo altrettanto bianco predisposto alla proiezione filmica, Malevič scrive che

la tecnologia trovò il modo di dipingere pittura animata sulla tela dello schermo. Prima che ciò accadesse, l'artista era capace di fissare sulla tela statica un'impressione di questo movimento in una sola posa. L'artista rimaneva, senza uscita, in questa sua posizione fino a che la tecnologia inventò la cinematografia, promuovendo la riproduzione di un reale movimento, non la sua impressione¹⁹.

Era ormai evidente che un'altra strada appariva all'orizzonte, oltre quella della pittura da cavalletto ancora in cerca di oggettività. Si trattava dell'invenzione *ex-nihilo* che portava a visibilità la verità estrema della figurazione senza ricorrere ad alcun riferimento esterno, esprimendo, invece, la lontananza da ogni intento mimetico della *non-oggettività* praticata dai movimenti astrattisti, Suprematismo *in primis*. Quest'invenzione liberatoria avrebbe dovuto interessare anche la sperimentazione in cinematografia.

¹⁸ *Ivi*, p. 98 (trad. mia).

¹⁹ K. Malevič, *The artist and the cinema*, in M. Tupitsyn, *Malevich and film*, cit., p. 74, (trad. mia, testo modificato).

4. Dinamica di un incontro in tre fogli

Il film poteva portare a compimento la *non-oggettività* utilizzando le qualità dinamiche che gli appartengono, anche se, per certi versi, esse erano già presenti, in forma latente, nelle immagini statiche, come abbiamo visto. Ciò che veniva richiesto dal suprematista al mezzo cinematografico era di abbandonare ogni teatralizzazione per esaltare, piuttosto, quelle qualità espressive capaci di rendere dinamiche le geometrie e le astrazioni. *Non si trattava di realizzare un film suprematista, ma di documentare lo sviluppo della figurazione che gli era propria, come invenzione autentica ed assoluta.* Una figurazione che poteva finalmente includere anche un singolare concetto di tempo che aleggiava con la stessa libertà dello spazio senza peso nelle opere *non-oggettive* suprematiste.

In questo contesto, per Malevič solo Richter – autore di film sperimentali e di cortometraggi pubblicitari²⁰ – e non altri cineasti, proprio per il suo vissuto da pittore, sarebbe stato in grado di mettere in evidenza come l'invenzione pittorica, avvalendosi del movimento filmico, potesse mostrare l'evoluzione dal quadrato di tutte le altre figure della costellazione suprematista. Non si trattava di una trasposizione su film, ma della giustificazione animata dell'invenzione di geometrie nascenti le une dalle altre. La pittura non veniva estromessa dal film, ma trovava nei fotogrammi della pellicola quel campo bianco – bianco come la tela – da cui emergere, assecondando i movimenti sostenuti dal succedersi dei fotogrammi disposto dal montaggio delle sequenze.

Confermando la condivisione di intenti, è lo stesso Richter, negli anni '60, a esprimere una riflessione in sintonia con le teorie sul cinema espresse a suo tempo da Malevič. Disegnando un bilancio della sua attività, egli sostiene che

²⁰ L'attività di Richter nella pubblicità tornava utile perché il film doveva avere un fine promozionale: diffondere alle masse la nuova concezione vitalistica del principio *non-oggettivo* suprematista. Una finalità assimilabile a quella del cinegiornale *Kinopravda*, strumento di *cinematizzazione* delle masse, secondo Vertov. Cfr. Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, cit.

le strade conducono dalla pittura al film e dal film alla pittura, dall'arte astratta, Cubismo, Dada, Surrealismo, fino all'Espressionismo e al Tachismo... il film non era solo l'occasione per sperimentare la pittura, ma una parte dell'arte moderna, l'espressione di una nuova esperienza totale²¹.

Ricordando il loro primo incontro avvenuto a Berlino²², egli afferma che «la circostanza maggiore che aveva mosso il suo interesse verso Malevic era che l'espansione internazionale della pittura suprematista si esprimeva attraverso la continuità spaziale e il dinamismo»²³.

D'altro canto, ciò che interessava Malevič era lo sviluppo delle invenzioni suprematiste nello spazio del tempo. Il progetto di film che egli aveva redatto consisteva in tre pagine schematiche con disegni, dal titolo: *Un film artistico e scientifico: la pittura e principi architettonici rispetto al nuovo sistema dell'architettura plastica*. Quei fogli furono ritrovati solo negli anni '50. Anche se appena accennata, la sceneggiatura era destinata a Richter, che solo dopo quel ritrovamento poté vederla.

Il primo foglio riguarda il quadrato nero, quale forma originaria che genera l'universo di geometrie suprematiste. Gli altri due trattano dello sviluppo architettonico della figurazione suprematista. L'autore pensa anche al valore del colore in successione: dal nero sul bianco, al rosso, al bianco su bianco. Le 16 sequenze descritte puntano a mostrare il dinamismo degli elementi suprematisti nell'unità cinematografica di spazio e di tempo a partire dal fondo bianco di un telo o di una tela. I tre fogli delineavano lo sviluppo delle figure suprematiste e nessuna indicazione su come realizzare il film. Le figure, vagamente

21 H. Richter in M. Tupitsyn, *Malevich and film*, cit., p. 57, (trad. mia).

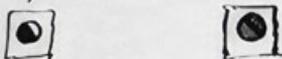
22 Per un dettagliato resoconto sullo scambio tra i due autori, cfr. T.O. Benson, A. Shatskikh, *Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter*, «October», n. 143, 2013, pp. 52-68.

23 H. Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich (1967), p. 102, in A. Shatskikh, *Malevich and film*, cit., p. 476, (trad. mia). Stesso problema sollevato in nota 4

N 3 Крпе женовото слав млади е упросто
 Архитектониче. Архитектониче Крпе отнаш е
 одоку мена с угодна, жетане Архитектониче
 и Крпе Архитектониче Архитектониче и Крпе
 с одоку мена Архитектониче



N 4 Крпе мена. Крпе Архитектониче
 на Архитектониче и Крпе и Архитектониче



5. Крпе Архитектониче Архитектониче на
 на Архитектониче и Крпе Архитектониче
 в Архитектониче и Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче
 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче
 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче



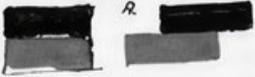
6. Крпе N 5 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче
 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче
 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче



7. Крпе N 6



N 7. Крпе N 6 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче
 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче
 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче



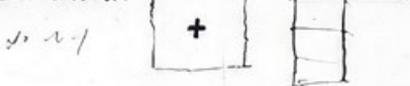
Крпе N 6 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче



Крпе N 6 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче

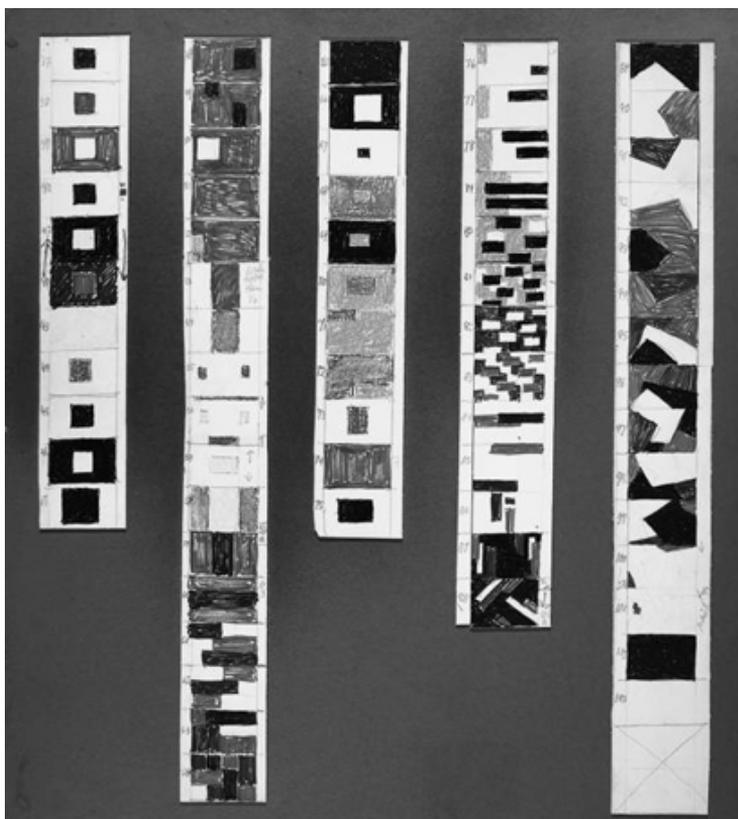


Крпе N 6 Архитектониче Архитектониче Архитектониче Архитектониче



Un film artistico e scientifico: la pittura e l'approccio architettonico al nuovo sistema dell'architettura classica, 1927, Kazimir Malevič

sceneggiatura, foglio 2, collezione privata.



Storyboard per il film basato sulla sceneggiatura di Malevič, 1927, Hans Richter

inchiostro e matita e su cartone, 48x43cm, c1970, pp.1°, Research Library Institute, Los Angeles.

colorate, scivolavano le une dalle altre fino a creare in una dimensione tridimensionale, delle architetture essenziali.

Il progetto originale viene ripreso da Richter diversi anni dopo, nel 1971²⁴, senza essere tuttavia portato a termine. Ciò che rimane di quel lavoro consiste nella registrazione di una proiezione: un frammento dell'ipotesi di un film che esprime la sintesi di un commiato estremo, un epitaffio per qualcosa che non può tornare. Pur essendo la singolare traccia di un'assenza, malgrado tutto, qualcosa è visibile dell'intuizione condivisa con Malevič dal regista, per quel poco tempo di un incontro. Quanto quel tentativo sia parte del suo lavoro cinematografico e quanto sia suprematista non è possibile dirlo; anche perché il principio concettuale del progetto si basa sulla condivisione dell'approccio artistico-pittorico: l'autore è solo un tramite del principio. In virtù di questa comunanza, il regista pensò di recuperare qualcosa dal suo *Rhythmus 25* da inserire nel film. I due *storyboard* realizzati da Richter nel 1970 per quel *film*

24 H. Richter, A. Eagle, *Die Malerei und Die Probleme der Architektur* (1971), <<https://www.youtube.com/watch?v=gY65lqibTwQ>>(consultato il 06/04/2023).

artistico-scientifico pensato da Malevič, a distanza di anni, ancora segnavano la vicinanza tra i due autori nel momento del loro incontro. Confrontandole coi fogli del suprematista, Richter si accorge che «le immagini che illustravano il suo manoscritto si erano confuse con quelle del mio film, perso da tempo, *Rhythmus 25*, il cui stile e la cui ricchezza di colori avevano fatto sì che Malevič volesse, fin dal principio, lavorare con me»²⁵.

Il suprematista e il cineasta parlavano la stessa lingua in quel frangente e non era più possibile decidere quanto di Malevič e quanto di Richter fosse presente nel materiale girato. Non se ne venne a capo e il progetto fu lasciato al solo tentativo. Nell'ottica suprematista, del resto, quel quesito non era importante, perché qualcosa degli elementi propri del dinamismo cinematografico e della pittura suprematista erano presenti, comunque, anche se sotto forma di una rimanenza.

Oltre alle azioni realizzate dalle geometrie pulsanti, il protagonista di quel materiale frammentato è proprio il bianco della tela, quel campo neutro che ospita le figure in movimento. Quel bianco – investito del più alto valore *non-oggettivo* – non porta a compimento nulla, perché è già compiuto; quel bianco fa dire a Malevič: «Così il piano di colore pittorico sospeso su un foglio di tela bianca trasmette immediatamente una forte sensazione di spazio. Mi trasporta in una natura selvaggia e insondabile, dove posso sentire i punti dell'universo creativamente intorno a me»²⁶.

25 H. Richter, in T.O. Benson, A. Shatskikh, *Malevich and Richter. An Indeterminate Encounter*, cit., pp. 61-62, (trad. mia).

26 K. Malevič, lettera a M.V. Matiushin, giugno 1916, in A. Shatskikh, *Malevich and film*, cit., p. 477, (trad. mia).