

## TEMPO, SPAZIO E QUARTA DIMENSIONE NELL'AVANGUARDIA RUSSA

---

MICHAELA BÖHMIG

---

### I

In questo contributo mi occuperò della problematica del tempo nell'opera d'arte ed in particolare del riflesso che hanno trovato all'interno delle correnti d'avanguardia le nuove concezioni del tempo inteso come 4<sup>a</sup> dimensione.

A tal fine parto dal presupposto che, mentre la nozione di un tempo linearmente progressivo, unidirezionale ed irreversibile ha trovato un'espressione congeniale nell'arte realistica, la nuova ipotesi del tempo come 4<sup>a</sup> dimensione è recepita ampiamente dalle avanguardie sia a livello di immaginario artistico che di tematica e di principio di costruzione, dove, grazie all'adozione di strutture aperte, diventa un fattore compositivo fondamentale.

Un'ulteriore precisazione preliminare riguarda il fatto che la mia indagine rimane circoscritta, salvo sporadici sconfinamenti nella sfera occidentale, all'ambito dell'avanguardia russa, rimandando per gli altri paesi al documentato volume di L. Dalrymple-Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1983).

La nuova concezione del tempo come 4<sup>a</sup> dimensione scaturisce dalle ricerche sulle geometrie non-euclidee e collima con la teoria della relatività, opponendo uno spazio pluridimensionale, curvo, aperto,

dinamico e relativo ad uno spazio tridimensionale, lineare, chiuso, statico e gerarchico, codificato nelle sue implicazioni artistiche dal Rinascimento (con la prospettiva lineare, il punto di fuga, l'accettazione della nozione di orizzonte e di coordinate quali sopra e sotto, destra e sinistra) ed arrivato quasi inalterato fino alle soglie del XX secolo. Per usare un'immagine, potremmo dire che si abbandona un mondo configurato come una rigida scatola chiusa, separata ed impenetrabile rispetto al fluire della dimensione temporale, per entrare in un universo formato da un *continuum* spazio-temporale, dove lo spazio denota evidenti caratteristiche temporali, mentre il tempo è fortemente connotato in senso spaziale.<sup>1</sup> È sintomatico che questa nuova visione diventi attuale per le arti in un momento di rottura con le convenzioni di percezione e rappresentazione ereditate dal passato. Essa si pone infatti all'attenzione di pensatori ed artisti, in Russia come in Occidente, a partire dagli anni '80-'90 del XIX secolo per arrivare con le sue propaggini fino agli anni '30 del nostro secolo, coinvolgendo le correnti moderniste, simboliste, cubiste, futuriste e d'avanguardia in tutti i campi, dalla letteratura alle arti figurative, dal teatro al cinema.

Il nuovo orientamento artistico si prepara comunque già nell'ambito del tardo romanticismo, dove possiamo individuare un precursore nella figura del pubblicista J. Görres. Questi contrappone gli antichi ai moderni per il fatto che la concezione del mondo dei primi è basata sulla geometria euclidea e rimane quindi confinata al mondo empirico, mentre la visione dei secondi, che conosce il calcolo differenziale ed infinitesimale, scoprirebbe il problema dell'infinito (cf. Wellek 1971: 323).

In Russia la 4<sup>a</sup> dimensione (e poi anche la 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> in un'accezione quasi identica), trattata indirettamente anche in precedenza, diventa attuale in campo artistico a partire dagli anni '10 del XX secolo. Segnando l'arco quasi trentennale dell'evoluzione letteraria che congiunge A. Belyj a M. Bulgakov come un tenace, anche se non sempre scoperto filo rosso, essa costituisce un polo centrale di riflessione e sperimentazione nelle correnti legate al cubofuturismo.<sup>2</sup> In un brano autobiografico V. Chlebnikov esprime lo stato d'animo dell'epoca annotando:

<sup>1</sup> Servendosi in un discorso analogo di un'immagine dantesca, A. Asor Rosa (1981: 78-79) parla di "navicella" e "corrente", che da un iniziale rapporto di distinta identità passano allo stadio successivo di una mutevole permeazione.

<sup>2</sup> Un riverbero giunge comunque fino agli anni '60, quando P. Antokol'skij intitola un ciclo di poesie *Četvertoe izmerenie*.

Ma l'astro più importante sul cielo degli avvenimenti, sorto a quel tempo, è la "fede delle 4 dimensioni" scultura di formaggio lavori di Miturič (Chlebnikov 1928-33: V, 147).

L'interesse in particolare del futurismo, ma anche di alcune correnti artistiche coeve come per es. il cubismo, per le geometrie non-euclidee e la 4<sup>a</sup> dimensione è la conseguenza naturale di alcuni cardini della loro poetica.

In primo luogo è il riconoscimento del moto, del dinamismo quale principio organizzatore dell'universo,<sup>3</sup> a porre con urgenza il problema della resa della velocità e della dimensione temporale nell'arte. È ovvio che, conformemente alle aspirazioni ad un'espressione artistica che abbracci sinteticamente le tecniche e i generi più disparati, questa esigenza è sentita con particolare vigore nelle cosiddette arti spaziali, come la pittura e la scultura.

In campo russo l'accentuazione della dimensione temporale e di una sua priorità, ma anche simbiosi con quella spaziale, è propria soprattutto di V. Chlebnikov. Questo poeta e scrittore, le cui opere sono una vera miniera per chi voglia scavare nelle diverse concezioni spazio-temporali diffuse all'epoca, ritorna più volte sull'argomento anche nelle sue lettere ed appunti. Egli riassume e sistematizza le sue intuizioni in questo campo nel trattatello, programmatico fin dal titolo, *Vremja mera mira* (Il tempo come misura dell'universo) del 1916, al quale seguono, pubblicati negli anni 1922-23, tre opuscoli sullo stesso argomento dal titolo profetico *Otryvok iz dosok sud'by* (Estratto dalle tavole del destino). In questi scritti Chlebnikov, cercando di estrapolare dal confronto degli elementi più eterogenei le costanti delle sorti dell'umanità e di riassumerle in formule matematiche, crede di individuare quella che egli chiama la "legge del tempo" o anche l'"equazione del destino", pietra filosofale dell'evoluzione storica.<sup>4</sup> Ma già nel 1914, scosso dalle vicende della guerra, il poeta si era fatto promotore di un progetto utopico di vaga ispirazione platonica, che prevedeva la creazione di una società internazionale degli uomini migliori

<sup>3</sup> Nel *Manifesto del futurismo* del 1909 si parla di "eterna velocità onnipresente", mentre nel *Manifesto tecnico* della pittura futurista del 1910 appare la nozione di "dinamismo universale" (cf. De Maria 1973: 6, 26).

<sup>4</sup> Ivanov (1974: 46) rivela l'affinità del procedimento di Chlebnikov con la magia dei numeri. Un'altra versione del saggio di Ivanov, che concede uno spazio più ampio a P. Florenskij, è stata pubblicata in lingua inglese in "Semiotica" 1973, 1: 1-45.

per dominare gli stati dello spazio secondo la convinzione, espressa in un manoscritto, che il bene coincide con il tempo, mentre lo spazio rappresenta il regno del male (cf. Grigor'ev 1983: 11).

La seconda e più sostanziale pretesa che conduce il futurismo all'esplorazione sistematica delle potenzialità artistiche connesse all'ipotesi di spazi non-euclidei ed a nozioni come la 4<sup>a</sup> dimensione è il suo programmatico "antipassatismo", l'esigenza cioè di superare, anzi "gettare dal Vapore Modernità", com'è detto in *Pošćečina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto corrente) del 1912, l'arte tradizionale insieme alla concezione del mondo che l'ha generata. Nella prospettiva di aprirsi nuovi orizzonti appare quindi seducente uniformare la prassi artistica alle più recenti scoperte scientifiche.

La nuova visione del mondo è illustrata con particolare incisività nel campo del teatro. Qui i futuristi parlano di "ambiente scenico quadridimensionale", che prevede l'abolizione dell'arcoscenico tradizionale a favore di uno "*spazioscenico polidimensionale futurista*", nel quale si svolge la "*sintesi scenica vivente dell'azione teatrale*" (Prampolini 1924: 6-7).

Nell'ambito delle correnti legate in maniera più o meno diretta al futurismo i nomi dei fondatori delle geometrie non-euclidee, come B. Riemann in Occidente e N. Lobačevskij in Russia, nonché dei padri della teoria della relatività, come H. Minkowski ed, ovviamente, A. Einstein, sono tirati in ballo ogni volta che si intende dare fondamento scientifico alle nuove ricerche artistiche. Il rapporto fra scienziati ed artisti non si limita comunque alla sola evocazione di determinati nomi a garanzia e giustificazione di manipolazioni artistiche, mai del tutto prive dell'alone di arbitrarietà, ma svela ad un esame più attento precisi paralleli in un impegno che, pur partendo da altre premesse ed operando con metodi diversi, presuppone una sfera immaginaria molto simile e porta a risultati analoghi, sfociando spesso in formulazioni anche verbalmente identiche. In ambedue i casi si avverte infatti l'esigenza di abbandonare il vecchio mondo per lanciarsi all'esplorazione o, meglio, creazione di nuovi universi.

La comunanza di intenti con le nuove ipotesi geometriche è particolarmente evidente nel campo delle arti figurative, anch'esse indirizzate verso la soluzione del problema della definizione di uno spazio

nuovo. Così A. Gleizes e J. Metzinger nel trattato *Du cubisme*<sup>5</sup> sostengono che

se si volesse riallacciare lo spazio dei pittori a qualche geometria, bisognerebbe far riferimento agli scienziati non-euclidei, meditare certi teoremi di Rieman [sic] (Gleizes-Metzinger 1912: 49).

Ancora nel 1926 El' Lisickij esordisce con uno scritto *K. und Pangeometrie* (A. e pangeometria), il cui titolo riecheggia quello del trattato *Pangéometrie* (1856) di N. Lobačevskij. Che questo accostamento non sia casuale è confermato dalla circostanza che Lisickij vi parla, a proposito di ricerche artistiche quali il suprematismo e l'arte cinetica, di spazio irrazionale ed immaginario, riprendendo così il titolo di un altro importante studio di Lobačevskij, *Géometrie imaginaire* (1836). In questo contesto acquista poi un significato particolare la pubblicazione nel 1932, ossia in concomitanza del generale "richiamo all'ordine", del secondo volume dell'autobiografia del pittore K. Petrov-Vodkin, intitolato opportunamente *Prostranstvo Evklida* (Lo spazio di Euclide).

Anche in campo letterario, dove un accostamento con la geometria e la ricerca di nuovi spazi sembrerebbe più arduo, non mancano i richiami a nomi come Lobačevskij ed a nozioni come 4<sup>a</sup> dimensione per avvalorare estremismi poetici come la creazione di neologismi o l'istituzione di un linguaggio trasmentale.

In Russia è soprattutto V. Chlebnikov, studente di scienze a Kazan', il centro di diffusione delle idee di Lobačevskij, colui che evoca o meglio invoca con più insistenza il nume di questo scienziato,<sup>6</sup> affiancandolo anche ad altri impegnati in ricerche analoghe:<sup>7</sup> lo si evince non appena si scorre il suo epistolario, in particolare le lettere inviate a M. Matjušin nel 1914 (cf. Chlebnikov 1940: 372-375, 375-379), alcune pagine di appunti del 1920 rimaste inedite (cf. Grigor'ev 1983:

<sup>5</sup> Del volume di Gleizes e Metzinger in Russia apparvero nel 1913 ben due traduzioni: una a Pietroburgo, tradotta da E. Nizen, sorella di E. Guro, nella redazione di M. Matjušin, autore, fra l'altro, di un'ampia recensione apparsa su "Sojuz molodeži" 1913, 3: 25-34, l'altra a Mosca, tradotta da un non meglio identificato M. B.

<sup>6</sup> Il nome di Lobačevskij appare già in uno scritto del 1912 (Chlebnikov 1928-33: V, 174).

<sup>7</sup> Nel poema *Vojna v myšlovke* del 1915-17 si parla per es. della "equazione di Minkowski" (Chlebnikov 1928-33 : II, 255), mentre nel testo utopico *Radio buduščego* del 1921 Einstein è annoverato fra gli "artisti del pensiero" (Chlebnikov 1928-33: IV, 290).

127-128), nonché diversi componimenti poetici sempre degli anni '20 (cf. Chlebnikov 1928-33: III, 93; 1940: 194). Lungi dall'essere un astratto esercizio mentale, le indagini scientifiche hanno per Chlebnikov un'effettiva rilevanza poetica come quando, nell'articolo *Kurgan Svjatogora* (Il tumulto di Svjatogor) del 1908-09, istituisce una precisa equazione fra le ricerche geometriche di Lobačevskij ed il proprio lavoro di sperimentazione sulla parola poetica, cercando di giustificare in questo modo il diritto allo *slovotvorčestvo*. Vi si legge infatti:

E se la lingua viva e vegeta nella bocca del popolo può essere equiparata alla lungometria di Euclide, non può il popolo russo permettersi il lusso, inaccessibile ad altri popoli, di creare una lingua uguale alla lungometria di Lobačevskij, di quest'ombra da altri mondi? A questo lusso il popolo russo non ha diritto? L'intellettualanza russa, che sempre brama diritti, si rifiuterà forse di fronte a ciò che le affida la stessa volontà popolare: il diritto alla creazione della parola (Chlebnikov 1940: 323).

Segue, in apertura del poema *Razin* del 1920, l'autodefinizione quale "Razin con il vessillo del Lobačevskij dei burroni" (Chlebnikov 1928-33: I, 202).<sup>8</sup> D'altronde l'accostamento di Chlebnikov a Lobačevskij dev'essere stato piuttosto diffuso all'epoca se anche Jurij Tynjanov (1928: 25) definisce Chlebnikov teorico "Lobačevskij della parola".

Il richiamo agli stessi nomi per la soluzione di problemi apparentemente così distanti come lo spazio in pittura e lo *slovotvorčestvo* in poesia diventa possibile solo ove si accetti la convinzione, profondamente radicata nell'avanguardia sia pittorica che poetica, di una implicita equazione fra realtà e ragione e quindi anche fra i tentativi di superare, da una parte, la rappresentazione illusionistica e quelli di disfarsi, dall'altra, delle convenzioni lessicali, che costringono la parola in uno schema di rigide corrispondenze fra significato e significante, esasperando l'elemento logico e razionale a tutto scapito delle componenti foniche e grafiche, ma anche della viva proliferazione morfologica. Nelle ricerche delle avanguardie si equivalgono perciò non

<sup>8</sup> L'accostamento fra Razin e Lobačevskij si trova anche nel poema *Ladomir* dello stesso periodo (cf. Chlebnikov 1928-33: I, 184). La menzione in questa citazione, come in quella precedente, di immagini quale "burrone" ed "ombra" in relazione a Lobačevskij vuole forse essere un'indiretta allusione al mito della caverna del VII libro della *Repubblica* di Platone, riportato da Uspenskij nel trattato *Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira* (Pb. 1911, p. 130-133), del quale vedremo in seguito l'importanza per le sorti dell'avanguardia.

soltanto le premesse del rigetto della realtà apparente nella pittura e della ragione quotidiana nella poesia, ma collimano anche gli esiti che vedono il trionfo, da una parte, dell'arte a-logica ed astratta e l'esaltazione, dall'altra, della *zaum'*, la lingua transrazionale o transmentale.<sup>9</sup>

## II

Senza voler sminuire il debito nei riguardi delle speculazioni sulla 4<sup>a</sup> dimensione nell'ambito delle geometrie non-euclidee e della teoria della relatività, va comunque rilevato che le indicazioni scientifiche sono recepite nelle arti in maniera mediata, molto parziale e spesso del tutto fantasiosa.

Un ruolo di mediazione e divulgazione spetta ad alcune opere che, fondendo in un crogiolo apparentemente caotico, ma molto ricco di suggestioni, i più disparati elementi tratti dalla fantascienza, dalle scienze occulte, dalla teosofia e in generale dalle correnti mistiche ed esoteriche sia occidentali che orientali, assorbono sì alcune istanze scientifiche, ma non possono dissimulare la loro profonda affinità con le esigenze diffuse in ambito simbolista. Esse costituiscono il *trait d'union* fra movimenti prefuturisti e manifestazioni postfuturiste, contaminando anche gli artisti d'avanguardia con la loro infatuazione idealistica, la carica spirituale e l'anelito metafisico.

Vanno ricordati in questo contesto autori come Charles Hinton in Occidente e Nikolaj Morozov e Petr Uspenskij in Russia che, pur partendo da premesse scientifiche e non abbandonando mai le pretese sperimentali di fronte alla soluzione di problemi quali il superamento della geometria euclidea e la fondazione della 4<sup>a</sup> dimensione, giungono a schiudere insospettati spiragli mistico-metafisici ed a svelare inattese implicazioni psicologico-spirituali.

La priorità di molte formulazioni spetta a Ch. Hinton, un autore rimasto misterioso, quasi fosse svanito egli stesso nella 4<sup>a</sup> dimensione come ha osservato J. L. Borges (1978: 10).<sup>10</sup> Ciò nonostante era mol-

<sup>9</sup> Ad un possibile legame fra il predominio dei momenti irrazionali nell'attività creativa e le concezioni di Gleizes e Metzinger, come anche le dottrine sulla 4<sup>a</sup> dimensione, accenna Livšic 1968: 96.

<sup>10</sup> Per notizie più particolareggiate sulle vicende umane e gli itinerari intellettuali di Ch. Hinton cf. G. O. Longo, *L'eccentrico matematico inglese che ideò il mondo a 2*

to conosciuto ed apprezzato all'inizio del secolo soprattutto per due suoi libri, programmatici fin dal titolo: *A New Era of Thought* (1888) e *The Fourth Dimension* (1904), parzialmente anticipati dagli *Scientific Romances*, compilati fra gli anni 1884-1896,<sup>11</sup> che sembrano aver costituito una fonte di ispirazione diretta anche per uno scrittore come H. G. Wells.

È da qui che attinge lo scrittore e poeta Nikolaj Morozov, a lungo rinchiuso nella fortezza di Šlissel'burg per la sua attività politico-rivoluzionaria nell'ambito del movimento populista ed interessato, come molti altri all'epoca, a problematiche sia scientifiche che religiose. Negli anni 1906-1909 egli esordisce sulla rivista "Sovremennyj mir" con una serie di racconti fantascientifici,<sup>12</sup> che nel 1910 vengono riuniti in una raccolta di "semifantasie scientifiche" dal titolo *Na granice nevedomogo* (Alla frontiera dell'ignoto). Vi spicca il lungo racconto *Putešestvie po četvertomu izmereniju prostranstva* (Viaggio nella quarta dimensione dello spazio), scritto, come molta letteratura di viaggio, in forma epistolare.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Le opere di Ch. H. Hinton, senza le riedizioni successive al 1920, comprendono: *What is the Fourth Dimension*, London 1883, 1897, 1910; *A New Era of Thought*, London 1888, 1900, 1910; *Scientific Romances*, London 1884-1896, 1886-1902, 1902-1904; "Stella" and "An Unfinished Communication". *Studies of the Unseen*, London 1895, New-York 1895; *The Fourth Dimension*, London 1904, 1906, 1912, New-York 1904; *A Language of Space*, London 1906; *An Episode of Flatland: or, How a Plane Folk Discovered the Third Dimension; to Which is Added an Outline of the History of Unaea*, London 1907. In traduzione russa sono usciti: *Četvertoe izmerenie i era novoj mysli*, Pb. 1915; *Vospitanie vooobraženija i četvertoe izmerenie*, Pb. 1915.

<sup>12</sup> *Ery žizni* (1906, n. 2, pp. 89-108); *Četvertoe izmerenie (Iz pisem tovariščam po zaključeniju)* (1907, n. 3, pp. 50-67), scritto, secondo quanto afferma lo stesso autore, già nel 1891; *V mirovom prostranstve* (1908, n. 1, pp. 159-175); *Počemu my ne rassypaemsja? Novaja gipoteza molekuljarnogo sčepnenija* (1908, n. 12, pp. 1-18); *Atomy duši* (1909, n. 11, pp. 1-9). A questa serie va aggiunto *Neisčislimoe, kak odin iz raspredelitel'nych faktorov v žizni prirody*, "Žurnal ruskogo fiziko-chimičeskogo obščestva. Fizičeskij otdel", 1907, vol. XXXIX, n. 7, pp. 257-263.

<sup>13</sup> L'elenco della produzione letteraria, pubblicistica e scientifica di N. Morozov, estremamente vasta e varia, comprende più di 20 pagine di opere uscite durante la sua vita, cui si aggiungono altre cinque pagine di opere postume e riedizioni (cf. *Nikolaj Aleksandrovič Morozov (1856-1946)*, Moskva 1981, pp. 43-69). Gli interessi di Morozov spaziano dalle problematiche di ordine politico, storico, sociologico ed economico alle ricerche in ambito scientifico, privilegiandovi i settori della fisica, chimica, astronomia ed aeronautica, dagli studi linguistici e letterari alle speculazioni bibliche e religiose. Particolarmente numerosi sono i suoi interventi a proposito dei primi esperimenti in campo aeronautico, l'eclissi solare del 1912 e la guerra del 1914, in un amalgama di scienza e fantasia, realtà e utopia, di

Tuttavia è soprattutto Petr Uspenskij, matematico e teosofo, viaggiatore in Oriente ed, in anni successivi, seguace e collaboratore di un "santone" come G. Gurdžiev, a tentare di dare ad alcune intuizioni fondamentali, straniare ancora da un trattamento fantastico, un maggiore spessore speculativo, come anche un preciso contorno scientifico. Sempre nel 1910, anno della riproposta massiccia in Russia del tema della 4<sup>a</sup> dimensione, egli pubblica un libro che, nel titolo come nelle intenzioni, ricalca il trattato di Hinton, e cioè *Četvertoe izmerenie. Opyt issledovanija oblasti neizmerimogo* (La quarta dimensione. Tentativo di indagine sulla sfera dell'incommensurabile).<sup>14</sup> Segue, l'anno dopo, *Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira* (Tertium Organum. Chiave per gli enigmi dell'universo), un'opera tanto astrusa quanto ambiziosa, che fin dal titolo vorrebbe collocarsi in una prosecuzione ideale di Aristotele e Bacone.<sup>15</sup>

Senza inoltrarmi nelle fantasie e costruzioni in parte ingenuie, in parte pretenziose e piuttosto impegnative di Morozov e Uspenskij, cercherò ora di sintetizzare e semplificare soltanto quelle proposte che mi sembrano più ricche di implicazioni artistiche. Sulla scia delle teorie scientifiche e riprendendo le istanze della filosofia cosiddetta iperspaziale, una corrente di pensiero ottocentesca di ispirazione antipositivistica ed antimaterialistica, filtrate attraverso le esemplificazioni di scrittori come Hinton e certamente anche Wells, in particolare con il romanzo *The Time Machine* del 1895, tradotto in russo da Morozov nel 1909, Morozov stesso e Uspenskij si attengono, pur co-

---

cui meriterebbero essere indagate più in profondità le suggestioni che ne potrebbe aver tratte per es. V. Chlebnikov. Accanto a numerose raccolte di versi, di cui vanno annoverate in questo contesto almeno le *Zvezdnye pesni* del 1910 (ripubblicate a Jaroslavl' nel 1974), sono da ricordare le traduzioni e la cura dell'edizione russa di diverse opere di H. G. Wells, come *50 tysjač let nazad: Rasskaz iz kamennogo veka*, Pb. 1909 e 1913, tratto dai *Tales of Space and Time* e forse non privo di rilevanza per il poema chlebnikoviano *I i E. Povest' kamennogo veka* del 1910-12; *Mašina vremeni* e *Ostrov doktora Moro*, ambedue in H. G. Wells, *Sobranie sočinenij*, vol. III, Pb. 1909 e vol. VIII, Pb. 1910.

<sup>14</sup> Secondo la segnalazione di "Knižnaja letopis'" del 14.11.1909, n. 22992, p. 21 (cf. n. 33) sembra che *Četvertoe izmerenie*, benché rechi la data di copertina del 1910, sia uscito a Pietroburgo già alla fine del 1909.

<sup>15</sup> Le opere di P. Uspenskij, pubblicate in russo prima della rivoluzione del 1917, comprendono, oltre a *Četvertoe izmerenie*, ripubblicato ancora nel 1914, e a *Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira*, Pb., 1911, riproposto nel 1916, i seguenti lavori: *Vnutrennij krug. O "poslednej čerte" i o sverchčeloveke*, Pb. 1913; *Razgovory s d'javolom. Okkul'tnye rasskazy*, Pg. 1916.

gliendovi sfumature originali, ad una concezione della 4ª dimensione come tempo fortemente, se non esclusivamente, connotato in senso spaziale.

In questa interpretazione, implicita nell'accezione del tempo come 4ª dimensione, si possono distinguere due modi di configurare il tempo come spazio: il primo, molto elementare, direi quasi semplicistico, prevede un appiattimento del tempo a supplementare dimensione spaziale e potrebbe essere definito come essenzialmente *meccanico*; il secondo, più ambizioso e sottilmente metaforico, apre invece ampie prospettive trascendenti ed andrebbe quindi chiamato *metafisico*.

È soprattutto il primo modo che, grazie alla sua immediata evidenza, concretezza e plasticità, trova larga applicazione nelle arti, riallacciandosi, fra l'altro, ad una concezione del tempo spazializzato e materializzato, propria sia del folklore come della più recente fantascienza (cf. Neelov 1986: 115-137).

In questa visione il tempo diventa il rovescio dello spazio, la sua immagine speculare, contraria ma identica. Scrive Uspenskij:

(...) il tempo per le sue proprietà è *identico allo spazio*, come sono identiche due linee su una superficie piana. (...) Di conseguenza *l'estensione nel tempo* è un'estensione in uno *spazio* ignoto e non soltanto la distanza che separa gli avvenimenti fra di loro (Uspenskij 1911: 33-34).

Troviamo definizioni analoghe in Chlebnikov quando, nel suo testamento spirituale sulle leggi matematiche dei destini umani, sostiene:

Ed i ganci numerici delle grandezze del tempo emergevano uno dopo l'altro in una strana affinità con i ganci dello spazio, muovendosi allo stesso tempo in senso inverso(...) Ed ecco che le equazioni del tempo sembravano il riflesso allo specchio delle equazioni dello spazio. (...) Si può forse definire il tempo come spazio capovolto sulla testa? (Chlebnikov 1928-33: V, 474, 478).

Questo interrogativo è sciolto in una lettera dello stesso periodo a Petr Miturič,<sup>16</sup> pittore impegnato in ricerche analoghe a quelle del poeta con la progettazione di una serie di apparecchiature capaci di superare i condizionamenti spazio-temporali e fisico-meccanici della terra, nella quale si legge:

<sup>16</sup> Sull'attività di P. Miturič cf. Miturič 1981 e Žukova 1981.

Il sentimento del tempo scompare ed assomiglia al campo davanti ed a quello dietro, diventa una specie di spazio (Chlebnikov 1928-33: V, 324).<sup>17</sup>

Nello stesso spirito si inseriscono i calcoli matematici del tempo, l'algebra cronometrica di Chlebnikov, impegnato a misurare le coordinate ritenute immutabili per dedurre un'equazione che prismaticamente focalizzi i destini dell'umanità.

Un diretto antecedente di queste convinzioni si trova già nell'introduzione di Wells al famoso romanzo sulla macchina del tempo, dove il viaggiatore nel tempo, ragionando sulla 4<sup>a</sup> dimensione, cerca di dimostrarne la sostanziale identità con le altre tre per concludere che

gli scienziati (...) sanno perfettamente che il tempo è soltanto una specie di spazio (Wells 1966: 726).

Va rilevato che tutte le affermazioni riportate incrinano la concezione di un movimento del tempo linearmente progressivo, unidirezionale ed irreversibile, promuovendo nel contempo una visione imperniata sulle caratteristiche di reversibilità e quindi relatività della nuova dimensione spazio-temporale.

L'aspetto dell'interpretazione spaziale del tempo forse più ampiamente sperimentato nelle arti è quello che intende il tempo come metafora dello spazio. Sempre in ambito metaforico si colloca quindi anche il *topos* letterario del viaggio nel tempo, che nella letteratura del nostro secolo si configura spesso come viaggio nella 4<sup>a</sup> dimensione dello spazio. Non a caso Morozov parla esplicitamente di "viaggio nella quarta dimensione dello spazio". Il viaggio nel tempo, in analogia agli spostamenti nello spazio, è reso possibile da mezzi di locomozione spaziale: la famosa "macchina del tempo" di Wells, che ritroveremo in *Banja* (Il bagno) di V. Majakovskij, in *Blaženstvo* (Beatitudine) e in *Ivan Vasil' evič* di M. Bulgakov ed in altre opere,<sup>18</sup> oppure il "treno del

<sup>17</sup> Un'intuizione analoga è espressa nei *Fragmente* di Novalis, il quale parla di "spazio come precipitazione del tempo – come conseguenza necessaria del tempo" (Novalis 1983: 564).

<sup>18</sup> In ambito russo è da segnalare ancora la poesia di N. Aseev, *Mašina vremeni* ("Lef", 1923, n. 3, pp. 47-48), che riattualizza l'idea di Wells per le opere successive di Majakovskij e Bulgakov. Un altro tramite, da approfondire ulteriormente, potrebbe essere costituito da un articolo di A. Jarry, il quale, firmandosi con lo pseudonimo di "patafisico" Dr. Faustroll, mette tra l'altro in evidenza le componenti magiche e stregonesche degli esperimenti di manipolazione del tempo. Questo

tempo” e la “nave del tempo” di cui parla Morozov. Ma anche il viaggio in senso contrario, il ritorno dal tempo nel mondo abituale, si svolge in maniera simile, come per es. nello scenario *MMM* (Maksim Maksimovič Maksimov) di S. Ejzenštejn o nel romanzo *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita) di Bulgakov, dov'è l'“Inturist”, un'organizzazione di viaggi nello spazio, a regolarne le formalità.

L'idea del viaggio nel tempo, o meglio attraverso i tempi, è svolta in ambito russo da Morozov e Uspenskij, i quali immaginano gli avvenimenti biografici o storici come incastonati, a mò di pietre miliari, su una retta o una superficie piana. Essi possono essere passati in rassegna grazie a semplici congegni meccanici, a volte anche in virtù di particolari stati d'animo, sia in andata che in ritorno. Morozov afferma infatti che

allora, certo, il tempo ci sembrerebbe semplicemente come una delle direzioni, perfettamente uguale alle direzioni in su ed in giù, indietro ed in avanti, a destra ed a sinistra (Morozov 1910: 35).

Un'interpretazione più sofisticata, che adombra una visione metafisica della 4<sup>a</sup> dimensione, è abbozzata da Uspenskij, per il quale

possiamo considerare l'universo come una superficie piana, le cui due dimensioni sono lo *spazio dell'universo* ed il *tempo dell'universo*, che si intersecano in ogni punto (Uspenskij 1911: 33).

Nella visione di Uspenskij l'intersezione delle linee dello spazio con quelle del tempo costituisce ciò che egli chiama la “superficie piana dell'universo” (Uspenskij 1911: 33). In questo senso l'accentuazione della superficie piana, per es. nei pittori del suprematismo, segnala compiutamente la tensione cosmica, l'anelito spaziale condiviso da molte correnti d'avanguardia.

---

articolo, *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* (“Mercure de France” 1899, vol. XXIX, n. 110, pp. 387-396), è inteso come una sorta di esemplificazione pratica rispetto alla pubblicazione, sui due numeri precedenti della stessa rivista, di *La Machine à explorer le temps – nouvelle invention* di H. G. Wells. Jarry, citando i nomi di Riemann e Lobačevskij, vi descrive minuziosamente la costruzione di una macchina, insieme tecnica e fantastica, che sembra anticipare alcuni *ready-mades* di M. Duchamp, a sua volta interessato alle geometrie non-euclidee, ma potrebbe costituire un indiretto suggerimento ancora per le costruzioni di V. Tatlin, come il *Monumento alla III Internazionale* del 1919-20 e l'apparecchio volante *Letatlin* del 1932, con i quali si cerca di pervenire ad una sintesi spazio-temporale.

Con queste premesse sia Morozov che Uspenskij finiscono per considerare il tempo esclusivamente in funzione dello spazio. Esso si presenta infatti come semplice sfera supplementare che, aggiunta agli spazi già acquisiti, contribuisce all'ampliamento dei limiti del nostro mondo, trasformandolo in un universo pluridimensionale, magari sconfinato, ma sempre fisso nelle sue coordinate rigorosamente spaziali. All'interno di questo spazio onnipresente ed onnicomprensivo, in sé immobile, il tempo continua una sua esistenza del tutto subordinata in quanto movimento o viaggio. Inoltre, potendo i singoli avvenimenti o date storiche uscire soltanto momentaneamente dal *campo visivo* nel corso del viaggio, senza mai giungere inattesi dall'ignoto o svanire nel nulla per sempre, si arriva all'indistinzione fra passato, presente e futuro a favore di un eterno "ora", che prevede la compresenza e compenetrazione di tutti i tempi e perviene alla loro finale abolizione. Il tempo finisce così per essere assorbito in uno spazio che assurge a dimensioni cosmiche e coincide con l'infinito. Ecco perché nella letteratura più recente il viaggio nel tempo coincide spesso con un viaggio negli spazi interplanetari e Morozov può parlare di "analogia del volo nello spazio con il viaggio nel tempo" (Morozov 1910: 75, 76).

I temi del viaggio attraverso i tempi e del connesso sincretismo cronologico trovano ampio riflesso nelle correnti letterarie ed artistiche legate in maniera più o meno diretta al futurismo.

Le diverse possibilità di un viaggio nel tempo, ossia di un ritorno nel passato come di una proiezione nel futuro, sono sperimentate dalle due figure antitetiche e complementari del futurismo russo, V. Chlebnikov e V. Majakovskij, che in questo modo danno espressione alla loro infatuazione per mitiche ere primordiali da una parte, come allo slancio verso fantastici secoli a venire dall'altra. Ed è proprio grazie alla nozione di 4<sup>a</sup> dimensione che si riescono a coniugare esigenze così diverse ed a cogliervi un comune sostrato utopico.

All'inizio, sulla scia ancora di decadentismo e simbolismo, con la riscoperta per la scrittura di elementi quali la memoria e l'introspezione, ma pure sotto le suggestioni sia romantiche che folkloristiche di un mondo alla rovescia, tematica centrale anche del futurismo russo, si tratta prevalentemente di un viaggio a ritroso, nel quale si rivisitano avvenimenti dell'infanzia o del passato storico. Penso qui in

particolare all'operetta teatrale di Chlebnikov *Mirskonca* (Mondoalla-rovescia) del 1913, programmatica fin dal titolo.<sup>19</sup> Vi sono rappresentati due personaggi da teatro dell'assurdo, Olja e Polja, che percorrono la loro biografia dalla fine: scappando dal carro funebre in mezzo alla folla dei congiunti addolorati ed annoiati, essi finiscono per ritrovarsi, alla fine di una breve serie di vicende, in due carrozelle per bambini, dove si divertono a giocare con palloncini colorati.

Vi corrispondono, a livello formale, gli esperimenti con palindromi, realizzati da Chlebnikov nello stesso periodo in componimenti come *Pereverten'* (Rigirata).

Il futuro che incombe sul passato e si confonde con esso è un pensiero costante di Chlebnikov, il quale, nel dialogo *Učitel' i učėnik* (Maestro e discepolo) del 1912, si interroga circa l'azione del futuro sul passato (cf. Chlebnikov 1928-33: V, 174), riacciandosi forse indirettamente ad una visione del poeta romantico Novalis ed, al di là di questi, del teosofo secentesco Jakob Böhme, dal quale desume probabilmente almeno il titolo e la forma dialogata della propria opera.<sup>20</sup> Sulla scia di Böhme anche Novalis, nella poesia *Astralis*, posta in apertura della seconda parte del romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, preconizza l'avvento di un mondo nuovo, caratterizzato dal verso "Qui il futuro nel passato" (Novalis 1960: 318).<sup>21</sup> Nello stesso spirito si inserisce inoltre la circostanza che molte prose utopiche di Chlebnikov siano scritte al passato.

Il viaggio a ritroso continua ad occupare la mente di Chlebnikov anche in seguito: ancora nel 1919 egli si interroga se "bisogna iniziare un racconto dall'infanzia" (IV, 118) e nel racconto *Razin* del 1922 postula la necessità di "navigare dalla morte alla gioventù" (IV, 147).

Queste riflessioni ed esperimenti hanno forse la loro origine nelle descrizioni, tanto ingenuie quanto plastiche, di un mondo alla rovescia illustrato da Morozov. Quasi si trattasse di un film proiettato dalla fine, questi descrive come i vecchi, col passare degli anni, ridiventano

<sup>19</sup> Esiste un antecedente romantico di quest'opera dallo stesso titolo, ossia la commedia *Verkehrte Welt* di L. Tieck, nella quale il capovolgimento dell'ordine vigente e della successione cronologica è segnalato dall'inversione di prologo ed epilogo. Analogamente anche Novalis parla di una giornata alla rovescia, che inizia con la sera e termina al mattino (cf. Novalis 1983: 684)

<sup>20</sup> In *Uspenskij* (1911: 225-226) sono riportati alcuni brani dai dialoghi fra Discepolo e Maestro di J. Böhme, rappresentanti rispettivamente la coscienza inferiore e quella superiore.

<sup>21</sup> Nella sestina della quale fa parte il verso citato, cancellata nel manoscritto, è evidente l'influenza del pensiero di J. Böhme

giovani, mentre le persone nel corso della loro vita camminano e parlano all'indietro. Particolarmente curiosa è una lunga divagazione sul motivo del cibo che, già ingerito, ritorna sui piatti, da dove viene riportato in cucina per ritrovarsi alla fine come verdura cruda nell'orto o seme vergine sotto la terra (cf. Morozov 1910: 38-40, 76).

Il filone del ritorno al passato si rivelerà vitale nella letteratura russa fin negli anni '30 con alcune opere teatrali, quali ad es. *Vdohnovenie* (Ispirazione) di Vs. Ivanov ed *Ivan Vasil'evič* di M. Bulgakov. In quest'ultima incontriamo l'inventore della macchina del tempo, il quale parla esplicitamente di spazio quadridimensionale e della necessità di penetrare lo spazio per ritornare nel passato, mentre lo svolgimento dell'intreccio è basato sugli equivoci derivanti dal viaggio accidentale dell'amministratore della casa dove risiede l'inventore della macchina del tempo nell'epoca di Ivan IV e di un involontario trasferimento di quest'ultimo nell'era dei soviet. La confusione è resa totale dall'omonimia fra lo zar ed il semplice cittadino sovietico. Nell'opera di Ivanov si descrive soltanto una parte dell'operazione di trasferimento nel tempo con il ritorno di alcuni attori impegnati nelle riprese di un film all'epoca dei torbidi.

Nello scenario *MMM* di S. Ejzenštejn si compie invece la seconda parte del viaggio con l'approdo di un patriarca e di alcuni boiari dell'antica Russia, con al seguito gli uccelli mitici Sirin ed Alkonost ed alcuni eroi epici, agli anni '30 del XX secolo.<sup>22</sup> Anche qui l'antecedente diretto è costituito da Chlebnikov, che nel poema *Vnučka Maluši* (La nipote di Maluša, 1908-10) narra della figlia del principe kieviano Vladimir che si ritrova con alcune studentesse pietroburghesi del nostro tempo. Chlebnikov aveva forse a sua volta preso lo spunto da un poema di A. K. Tolstoj, *Potok-bogatyř* (Il bogatyř Potok, 1871), nel quale il bogatyř della corte di Vladimir si incontra a Pietroburgo con i nichilisti degli anni '60 del XIX secolo.

Un corollario dell'idea del trasferimento nel tempo, implicito nelle opere appena menzionate, è la sovrapposizione di tempi distanti, la loro confusione e la finale abolizione del tempo a favore di un universo puramente spaziale.

---

<sup>22</sup> È interessante notare che S. Ejzenštejn, pochi anni prima, si era occupato della nozione di 4<sup>a</sup> dimensione nel film anche da un punto di vista teorico, con l'ampio articolo *Četvertoe izmerenie v kino* (1929), ora in Ejzenštejn 1964: 45-59.

Anche qui l'esempio più rilevante è costituito da Chlebnikov con la sua concezione del mondo imperniata su quel che definirei "sincretismo cronologico", grazie al quale compaiono ed interagiscono all'interno della stessa opera personaggi tolti dai più svariati contesti temporali e culturali, producendo un amalgama di epoche e credenze apparentemente inconciliabili. Basta pensare all'operetta teatrale *Čortik* (Il diavoletto) del 1909 ove, accanto al diavolo, appaiono Perun, Eracle, Era, sfingi ed abitanti della Pietroburgo moderna, oppure a componimenti come *Dety Vydry* (I figli della lontra) del 1910-12, nella cui ultima parte colloquiano, fra gli altri, Annibale, Scipione, Pugačev, Jan Hus, Razin, Copernico e Lermontov, o ancora *Šaman i Venera* (Lo sciamano e Venere) del 1911-12, dove assistiamo all'incontro di uno sciamano siberiano con la Venere dell'antichità classica, che si intrattengono in un ironico tono mondano.<sup>23</sup> In questo contesto va forse rammentato ancora il "racconto dell'età della pietra" *I i E* (I ed E) del 1910-12, nel quale agisce lo stesso sincretismo ad un livello meno appariscente: vi si osserva infatti la commistione di elementi tratti da un contesto pagano e dalla connessa visione mitologica della natura con una simbologia di derivazione cristiana nel momento in cui il fratello E, alla ricerca della sorella I smarritasi nella foresta vergine, segue le sue orme di lacrime e sangue. Un ultimo esempio è costituito dal poema *Poet* (Il poeta) del 1919, nel quale si istituisce un legame fra la madre di Dio ed una *rusalka*.

Chlebnikov stesso aveva motivato questi esperimenti già negli anni 1909-10 in una lettera all'amico Vasilij Kamenskij, nella quale scrive:

Ho escogitato un'opera complessa "Attraverso i tempi", dove i diritti della logica del tempo e dello spazio verrebbero infranti tante volte quante un bevitore in un'ora si attacca al bicchierino. Nessun capitolo deve assomigliare all'altro. Contemporaneamente, con la prodigalità di un mendicante, voglio gettare sulla tavolozza tutti i miei colori e scoperte, ed ognuna di loro domina su un solo capitolo (Chlebnikov 1928-33: V, 291; Chlebnikov 1940: 358).

Le convinzioni di Chlebnikov trovano espressione anche a livello formale con la creazione, negli anni ormai successivi alla rivoluzione, di un nuovo genere letterario, la cosiddetta *sverchpovest'* (supernarrazione) o *zapovest'* (transnovella), in cui si combinano in un tutt'uno

<sup>23</sup> Questa tradizione trova una continuazione in *Komedia goroda Peterburga* ed in diversi altri componimenti dialogati di D. Charms.

brani scritti in diverse epoche ed appartenenti a generi distinti per garantire una molteplicità di livelli stilistici e tematici. Nell'introduzione a *Zangezi* del 1920-22, articolato significativamente non in atti ma in superfici piane, il poeta tiene a precisare che

la *sverchpovest'* o *zapovest'* è costituita da brani autonomi, ognuno con il suo dio particolare, la sua fede particolare ed il suo statuto particolare (Chlebnikov 1928-33: III, 317).

Merita almeno un accenno in questo contesto il fatto che la simultaneità, indifferenza e finale abolizione di tutti i tempi trovano un riscontro nella prassi artistica di tutto il futurismo, non solo russo. Si pensi per es. a procedimenti, forse più conclamati nella teoria che non messi in atto nella pratica, come l'uso dei verbi all'infinito. Oltre a rimarcare l'accelerazione dei tempi di creazione e percezione, che non permette una sosta pur minima per rifinire dettagli considerati del tutto accidentali, esteriori e superflui quali le desinenze delle coniugazioni, è una maniera per accentuare l'indefinitezza temporale. Nella stessa prospettiva si pongono i tentativi di rappresentare all'interno dello stesso spazio pittorico stadi temporali successivi con la scomposizione analitica e la sovrapposizione simultanea di diversi segmenti di un movimento o di una successione cronologica, compressi in una vorticoso contemporaneità.

L'altro versante del viaggio nel tempo, quello nel futuro, che si può richiamare ad una tradizione più lunga ed ha come punto di riferimento più immediato il romanzo di Wells, è illustrato da A. Kručnych e V. Majakovskij, che, contrariamente a Chlebnikov affascinato da epoche ataviche, benché anch'egli una volta si proclami "guerriero del futuro" (Chlebnikov 1940: 364), sentono il richiamo dei secoli a venire, dimostrandosi particolarmente sensibili alle suggestioni tecnologiche di derivazione futurista. Così, nell'opera *Pobeda nad solnce* (Vittoria sul sole) del 1913, Kručnych introduce il viaggiatore attraverso tutti i tempi, reduce, fra l'altro, da una visita nel XXXV secolo; mentre nelle due pièces *Banja* (Il bagno), ormai del 1930, che si apre con un esplicito riferimento a Wells ed a Einstein, e, in misura forse non minore, *Klop* (La cimice) del 1929 Majakovskij inserisce la figura dell'inventore e sviluppa la tematica del trasferimento nel tempo e della rinascita nel futuro. Nello stesso filone si colloca anche la commedia di Bulgakov *Blaženstvo* (Beatitudine) del 1934, prima versione di *Ivan Vasil' evič*, nella quale l'inventore della macchina del tempo parla di uno spazio a cinque dimensioni, del

tempo come finzione e dell'inesistenza di passato e futuro. Un ulteriore particolare degno di nota è la circostanza che l'azione è trasposta nell'anno 2222, forse a rammentare la figura dello scienziato dell'anno 2222, impegnato a studiare l'equazione del tempo nel racconto *Ka* di Chlebnikov. Anche *Ka* non conosce "barriere nel tempo; (...) attraverso il tempo" (Chlebnikov 1928-33: IV, 47).

La tematica del viaggio attraverso il tempo non rimane circoscritta, come sembrerebbe naturale, alla sola letteratura. Se ne cerca l'espressione equivalente anche nella pittura. La corrente pittorica astratta del raggismo, fondata da Michail Larionov nel 1913, potrebbe essere interpretata come la conseguenza di alcune riflessioni di Morozov. Com'è noto Larionov, alla ricerca di una spiegazione scientifica delle percezioni ottiche, riduce tutto il visibile ai soli raggi di luce che, riflessi dagli oggetti, colpiscono la retina, derivando da qui la denominazione di *lučizm* (raggismo). Analogamente Morozov, proponendo un'interpretazione realistica della sua immagine della nave del tempo, ne ravvisa tutte le caratteristiche nei raggi della luce. Quando questi vengono percepiti dall'occhio dopo aver percorso gli spazi sconfinati dell'universo, fanno come gettare uno sguardo nel passato, permettendo di cogliere avvenimenti remoti e fenomeni ormai scomparsi per sempre e creando in tal modo l'illusione di un viaggio nella 4<sup>a</sup> dimensione spazio-temporale (cf. Morozov 1910: 73-77). Estendendo poi i ragionamenti sulle leggi ottiche, Morozov arriva alla conclusione che, volando via dalla terra, basterebbe accelerare il volo della nave del tempo alla velocità doppia di quella delle onde luminose per vedere oggetti ed avvenimenti in senso contrario, dalla fine all'inizio o come in uno specchio, e penetrare così realmente nel passato. In questo senso Larionov, in tutti i manifesti programmatici del raggismo, collega puntualmente l'essenza della propria pittura a nozioni come "sensazione dell'extratemporale e spaziale" e "sensazione di ciò che si può chiamare quarta dimensione" (Larionov 1913: 20; Larionov 1913a: 14; Larionov 1913b: 99; Larionov 1914: 15).

Un'ultima osservazione riguarda il più o meno palese carattere utopico delle diverse accezioni del viaggio nel tempo appena illustrate.

Esaurita, a seguito della scoperta e conquista definitiva dell'orbe terraqueo, la carica delle grandi utopie spaziali del Rinascimento, come *Utopia* di Moro, *Civitas solis* di Campanella e *Nova Atlantis* di Bacone, il tempo, spesso coincidente con lo spazio cosmico, diventa il luogo deputato per le proiezioni utopiche. In questo contesto i viaggi nel futuro, resi possibili inizialmente grazie a particolari stati

d'animo, come per es. un sogno, e in seguito con l'aiuto di sofisticate apparecchiature tecniche, hanno le implicazioni utopiche più evidenti e poggiano sulla tradizione più salda. Essa viene fatta iniziare con il romanzo *L'an deux mille quatre cent quarant, rêve s'il en fut jamais*, pubblicato nel 1770 da L. S. Mercier, seguace di J. J. Rousseau. Di questo romanzo, che è la fonte d'ispirazione per molti scrittori utopici russi dell'inizio dell'Ottocento, che propongono una serie di variazioni sul tema del viaggio nel futuro,<sup>24</sup> si trova un ultimo indiretto riflesso forse ancora in *Blaženstvo* (Beatitudine) di Bulgakov, dall'originario titolo, poi divenuto sottotitolo, *Son inženera Rejna* (Il sogno dell'ingegnere Rejn). Con l'inizio del XX secolo, e forse sotto l'effetto delle cupe previsioni di Wells, le solari utopie illuministiche vedono però incrinarsi la loro originaria fiducia per cedere il passo a visioni del futuro meno radiose, venate da un ironico scetticismo, se non addirittura da un lucido pessimismo.

La componente utopica, più eclatante nella versione del viaggio nel futuro, si conserva anche in quella del viaggio nel passato, che a prima vista sembrerebbe puramente regressivo e soggettivo. Nel desiderio di ritornare ad un idilliaco passato, ravvisato nell'infanzia o in un'era arcaica dell'umanità, ma anche, soprattutto in Russia, in qualunque periodo anteriore alla nefasta influenza della civilizzazione occidentale, balena il mito dell'età dell'oro, evocato d'altronde anche da Wells, nella cui quiete eterna il tempo è fermo in una beata stasi.

Il mito dell'età dell'oro e l'idea della fine del tempo attualizzano le implicazioni utopiche anche dell'ultima variante del viaggio nel tempo, che prevede una sovrapposizione e finale abolizione dei diversi stadi temporali. Senza risalire fino alla tradizione cristiana espressa nella forma più compiuta da S. Agostino, per il quale il tempo è la condizione della storia mondana, quindi quasi una situazione di transitoria condanna, tendente però alla propria consumazione e al trionfo dell'eternità spirituale, va richiamato ancora una volta quale antecedente più immediato il poeta Novalis. Il romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, che vede l'eroe attraversare in pellegrinaggio paesi e tempi lontani alla ricerca del mitico "fiore azzurro", nelle intenzioni dell'autore doveva concludersi con il miraggio dell'unione di futuro, presente e passato nell'apoteosi dello "Sposalizio delle stagioni" (cf. Novalis 1960: 355). Così anche Morozov esprime la convinzione che

---

<sup>24</sup> Cf. per es. A. Ulybyšev, *Un rêve*; F. Bulgarin, *Pravdopodobnye nebylicy e Scena iz častnoj žizni v 2028 g.*; V. Odoevskij, *4338 god* (per la traduzione e presentazione italiana cf. Rossi Varese 1982).

nell'universo si fondono passato, presente e futuro (cf. Morozov 1910: 77), mentre Uspenskij dichiara esplicitamente che

passato e futuro sono ugualmente indeterminati, ugualmente esistono in tutte le possibilità ed ugualmente esistono contemporaneamente (Uspenskij 1911: 31).

Ai fini del discorso di Uspenskij acquistano rilevanza anche la scelta dell'epigrafe per *Tertium Organum* e la spiegazione che se ne dà nella conclusione del testo (cf. Uspenskij 1911: 261-264): un passo dell'Apocalisse (X, 6) opportunamente tagliato, dove si asserisce che "il tempo non ci sarà più". Nello stesso contesto va inoltre ricordato che il filosofo cosmista Nikolaj Fedorov, le cui teorizzazioni sono ampiamente recepite nell'ambito del futurismo russo e dell'avanguardia artistica in generale, sostiene che

il passaggio dalla morte alla vita, oppure la contemporanea coesistenza di *tutta una serie di tempi* (generazioni), la coesistenza della successione, è il trionfo sul tempo (Fedorov 1982: 572).<sup>25</sup>

È questa una prospettiva nella quale il superamento del tempo coincide con la conquista dell'immortalità.

### III

Le visioni utopiche e le aperture cosmiche ci introducono a quella variante dell'interpretazione della 4<sup>a</sup> dimensione che in apertura ho definito come *metafisica*. Di questo aspetto si occupa in Russia soprattutto P. Uspenskij con i suoi due trattati già menzionati.

Senza soffermarmi sulle sue farragginose elucubrazioni ed inoltrarmi nella selva composita ed alquanto caotica di nomi e citazioni tratti dalla scienza e filosofia di tutti i tempi e popoli, cercherò di enucleare i due problemi centrali, d'altronde strettamente connessi, ai quali Uspenskij tenta di dare una spiegazione "scientifica" ed un fondamento "filosofico":

<sup>25</sup> Anche Chlebnikov parla di libertà dal tempo e dallo spazio (cf. Chlebnikov 1940: 354) ed, in accordo allo spirito fedoroviano, si ripromette una vittoria sul tempo "per via della riunione e trasmissione della coscienza in occasione della seconda rinascita" (Chlebnikov 1928-33: V, 314). Analogamente nel *Manifesto del futurismo* si afferma: "Il Tempo e lo Spazio morirono ieri" (cf. De Maria 1973: 6).

1) il superamento della geometria euclidea e l'istituzione di una 4<sup>a</sup> dimensione con ampie valenze non soltanto geometrico-spaziali, ma soprattutto mistico-metafisiche;

2) l'istituzione di un collegamento o parallelo fra una nuova e superiore sfera spazio-temporale ed una nuova e superiore unità psichico-spirituale.

Sono questi anche gli aspetti che si sarebbero rivelati più ricchi di implicazioni in campo artistico.

In apertura di *Četvertoe izmerenie* Uspenskij riporta la concezione largamente diffusa nella pubblicistica dell'epoca di una 4<sup>a</sup> dimensione

quale sinonimo di misterioso, meraviglioso, "soprannaturale", inspiegabile ed incomprensibile, come una qualche definizione generale del "mondo so-prammateriale" (Uspenskij 1910: 1).<sup>26</sup>

Constatato che le spiegazioni matematiche risultano del tutto insufficienti, Uspenskij cerca di circoscrivere questa definizione alquanto nebulosa con nozioni tratte soprattutto dalle scienze occulte e con il ricorso a procedimenti logici propri della filosofia iperspaziale,<sup>27</sup> resagli familiari dallo studio di opere come quelle di Ch. Hinton, nei riguardi del quale ha un preciso debito sia concettuale che terminologico.

Nell'esplorazione e spiegazione della 4<sup>a</sup> dimensione Uspenskij propone il modello di un'equazione, secondo la quale la 4<sup>a</sup> dimensione sta alla 3<sup>a</sup> come la 3<sup>a</sup> dimensione sta alla 2<sup>a</sup>. Illustra poi i suoi intenti con esempi concreti, basati sull'interferenza di spazi di ordine diverso. Operando con elementi spaziali e visivi come differenti corpi geometrici (soprattutto cubi colorati), che per intersezione o proiezione si ribaltano su una superficie piana, egli cerca di stabilire se e cosa eventuali osservatori confinati alla bidimensionalità riescano a percepire, o meglio intuire, circa l'esistenza ed il manifestarsi di spazi di ordine superiore. Il caso di più immediata evidenza prevede un cubo variopinto o una ruota con raggi multicolori che si muovono attra-

<sup>26</sup> Cf. anche Matjušin (1976: 160), dove si afferma retrospettivamente che "tutto quanto era incomprensibile sembrava scaturire dalla quarta dimensione e dall'occultismo".

<sup>27</sup> Un'espressione emblematica della filosofia iperspaziale e del tentativo di divulgare le idee delle geometrie non-euclidee è il romanzo di E. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions by a Square*, London 1884 e Boston 1885, del quale si coglie un ultimo indiretto riflesso forse ancora nel *Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata* di El' Lisickij, pubblicato a Berlino nel 1922.

verso una superficie piana. Il moto, segnalato dall'alternanza delle linee di colore, sarebbe registrato come una successione nel tempo da un ipotetico osservatore bidimensionale a causa del suo punto di vista circoscritto e del suo apparato percettivo imperfetto. Soltanto un essere di dimensioni superiori sarebbe capace di svelare l'illusione ottica e giungerebbe alla giusta percezione del fenomeno, avvedendosi che si tratta del movimento di corpi geometrici in uno spazio tridimensionale (cf. Uspenskij 1911: 48-50 e sgg.). In questa prospettiva ogni spazio di ordine superiore finisce per sussumere il tempo come movimento, confinando la dimensione temporale man mano nella 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> o altra successiva dimensione, ad ulteriore conferma della proiezione secondo uno schema spaziale di tutte le ricerche sulle dimensioni superiori.

Già Morozov, meno astratto di Uspenskij, aveva illustrato plasticamente l'irruzione nella familiare realtà circostante di fenomeni provenienti da altri mondi con l'immagine della superficie bidimensionale del lago Ladoga (l'autore, all'epoca delle sue speculazioni sulla 4<sup>a</sup> dimensione, era ancora rinchiuso nella fortezza di Šlissel'burg), forata da sezioni mutevoli di bagnanti tridimensionali, esseri ignoti ed enigmatici per gli ipotetici abitanti bidimensionali della superficie piana del lago (cf. Morozov 1910: 42-48).

Le osservazioni colte in un mondo bidimensionale di fronte all'apparire di fenomeni tridimensionali vengono poi estese per analogia ad un mondo tridimensionale rispetto a manifestazioni in apparenza inesplicabili ed appartenenti quindi presumibilmente ad uno spazio di ordine superiore.

Uspenskij compie così il passo, la cui mancata realizzazione era stata imputata da Morozov agli studiosi di geometrie non-euclidee ed in particolare a Lobačevskij. Morozov ritiene infatti che

Lobačevskij e gli altri studiosi moderni di geometria hanno soltanto allargato i limiti della vecchia geometria euclidea, senza farci uscire, come molti affermano ora, dai confini del nostro spazio abituale in sfere superiori, inaccessibili alla nostra immaginazione (Morozov 1910: 59).

Gli stessi intenti sono circoscritti da Uspenskij con il termine di meta-geometria, seguendo ancora una volta le orme di Hinton (cf. Uspenskij 1911: 57-60).

Per localizzare la nuova sfera, riservata a quanto è invisibile ed incommensurabile, rispetto al mondo tridimensionale direttamente accessibile ed esperibile, Uspenskij, fedele alla sua proiezione spaziale, usa preposizioni quali "sopra", "accanto" oppure "dentro". Egli prospetta così la costruzione di un universo stratificato a più piani o a di-

versi livelli, che rivela immediate analogie con una visione del mondo di estrazione simbolista e, più generalmente, idealistica, nella quale la nuova realtà si colora anche dell'alone di "altra", superiore, e quindi più vera ed essenziale rispetto al mondo delle apparenze.<sup>28</sup>

In questa interpretazione la 4<sup>a</sup> dimensione, posta oltre i limiti dell'illusoria realtà fenomenica, si situa infatti ad un livello trascendente, che coincide con il mondo noumenale e si configura tendenzialmente come spazio universale. Essa può però essere collocata anche all'interno degli organismi viventi, nell'ambito, altrettanto misterioso ed inaccessibile, della vita molecolare, abbracciando i processi della vita biologica e psicologica. Manifestazioni come il pensiero, il sentimento, il desiderio, la sensazione, le idee, le immagini, le rappresentazioni, i ricordi, i sogni, ed ancora l'ipnotismo, il mesmerismo, il magnetismo, le suggestioni, la telepatia, la magia e la stregoneria, in breve tutto quanto attiene alle emanazioni psichiche ed ai moti dello spirito, diventa plausibile non appena si accetti l'esistenza di una nuova realtà di ordine superiore dentro ed intorno a noi. Uspenskij arriva così alla conclusione che la 4<sup>a</sup> dimensione coincide con la cosiddetta "sfera astrale" delle scienze occulte, trovando inoltre conferma alla propria supposizione, espressa già in *Četvertoe izmerenie*, secondo la quale l'uomo rappresenta un essere quadridimensionale (cf. Uspenskij 1910: 21), il cui corpo materiale costituisce soltanto una sezione transitoria in uno spazio superiore.

Grazie al concetto di 4<sup>a</sup> dimensione si rivelano quindi palesi analogie fra il regno delle particelle infinitesimali e gli spazi interplanetari, rendendo perfetta l'identificazione fra il mondo interiore psichico e quello superiore metafisico. Questa visione trova un'applicazione particolarmente fertile nel campo delle arti figurative: basta pensare ai quadri del suprematismo per rendersi conto che la relatività delle loro dimensioni spaziali può essere interpretata come un rinvio sia a proporzioni astronomiche che a misure microscopiche, rappresentando

---

<sup>28</sup> Rimane da chiedersi quale possa essere il debito di Uspenskij nei riguardi per es. di Vjačeslav Ivanov con la sua teoria, di poco anteriore, dei "realia" e "realiora", che designano appunto il livello di una realtà "inferiore" e quello di una realtà "superiore", più vera ed essenziale rispetto alla prima (cf. Ivanov V. 1974: 536-561). L'influenza potrebbe comunque essere anche reciproca, dato che nel 1913 Ivanov illustra la propria teoria in una conferenza pubblica con due disegni che, con l'ausilio di concetti ed immagini cari a Uspenskij, mostrano le due sfere della realtà ed istituiscono un collegamento fra di loro con un moto di ascesa, attuato dall'intuizione artistica, ed un movimento di discesa, che si realizza nella rappresentazione d'arte (cf. Ivanov 1974a: 631, 645).

allo stesso tempo un momento del viaggio delle costellazioni attraverso lo spazio, come del fluire delle molecole in una cellula viva.

Con l'immagine di un universo retto da sottili corrispondenze si arriva all'aspetto più ardito e forse più avvincente delle speculazioni di Uspenskij. In *Tertium Organum*, l'opera che dovrebbe inquadrare le ricerche sulla 4<sup>a</sup> dimensione in un sistema filosofico globale, egli mira, al di là dell'istituzione di una 4<sup>a</sup> dimensione metafisica, a creare qualcosa di equivalente anche a livello psicologico e spirituale. Sulla scia di uno psichiatra canadese, il dottor R. Beck, ma anche di Hinton con le sue nozioni di coscienza superiore e nuova era del pensiero, e forse addirittura ancora sotto l'influenza del pensiero di F. W. J. Schelling e della sua filosofia dell'identità, poggiante sulla corrispondenza di struttura ed evoluzione fra una serie naturale (o reale) ed una spirituale (o ideale), Uspenskij vuole scoprire, o meglio costruire, parallelamente all'ampliamento della sfera spazio-temporale, le nuove potenzialità che si schiudono per le facoltà psichico-spirituali. In analogia ad un universo quadridimensionale egli istituisce così la serie psichica ascendente, costituita da sensazione, rappresentazione, concetto (idea) ed intuizione superiore, cui corrisponde in ambito spirituale la cosiddetta "coscienza cosmica" (cf. Uspenskij 1911: 64-65, 245-260). Queste ultime capacità supreme, uniche a permettere una visione d'insieme del nuovo universo pluridimensionale ed a garantire una esperienza mistica del Tutto, sono per il momento anticipate soltanto nel campo dell'arte. Uspenskij esprime infatti la convinzione che

nell'arte abbiamo già i primi saggi della *lingua del futuro*. L'arte cammina all'avanguardia dell'evoluzione psichica (Uspenskij 1911: 65).

La nuova realtà superiore, sottratta alle leggi spazio-temporali e logico-causali che soggiogano il mondo dei fenomeni, il quale, dal nuovo punto di vista, si rivela del tutto illusorio ed irreali, provoca smarrimento, confusione e paura. Abbandonata la familiare realtà tridimensionale e le consuete certezze razionali (di nuovo l'equazione fra realtà e ragione!), l'uomo, in un primo momento, è sopraffatto da un terrore sconfinato di fronte ad insolite sensazioni: l'abisso dell'infinito, il vuoto, l'oscurità (cf. Uspenskij 1911: 201-202),<sup>29</sup> l'appa-

<sup>29</sup> L'associazione dei concetti di abisso e infinito si riscontra anche in Malevič, laddove, nel testo *Suprematizm* per il catalogo della X Esposizione di Stato "Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm" del 1919, scrive: "Navigate! Il libero abisso bianco, l'infinito è davanti a noi" (cit. da Maca 1933: 116). Anche per

rente assurdit  e caoticit  di un universo pluridimensionale, nel quale le vecchie categorie logiche si rivelano del tutto inadeguate (cf. Uspenskij 1911:189-211). Soltanto una coscienza allargata ed una logica superiore, chiamata anche logica trascendentale, intuitiva, dell'infinito, dell'estasi o meta-logica, permettono di abbracciare l'intero universo e di penetrare nella sfera noumenale, percependo le cose non nella loro apparenza, ma nella sostanza. In una parola, si entra in possesso, come d'altronde promette il sottotitolo di *Tertium Organum*, della chiave per gli enigmi dell'universo. Uspenskij afferma infatti che

assimilare i principi basilari della *logica superiore* significa assimilare le basi dell'idealismo o le basi della comprensione dello *spazio di dimensioni superiori* (Uspenskij 1911: 205).

In questa sfera si toccano i contrari e tutto si fonde: il tempo esiste spazialmente, si compenetrano causa ed effetto, passato e futuro, e sono abolite tutte le misure (pi  grande/pi  piccolo) e qualunque coordinata (destra e sinistra; sopra e sotto) (cf. Uspenskij 1911: 210-211; cf. anche Matjušin 1976: 179).

Tutti questi motivi: il nuovo universo extra-logico o transrazionale, l'oscuramento, il vuoto, il terrore dell'abisso dell'infinito, trovano espressione nell'avanguardia russa intorno agli anni 1913-14. Cos  il tema dell'eliomachia   l'assunto dell'opera di Kru enych, intitolata appunto *Pobeda nad solncem* (Vittoria sul sole), ma ritorna in forma cifrata anche in alcuni quadri "a-logici" di Malevi  con la dicitura " asti noe zatmenie" (eclissi parziale), inserita per es. in *Angli anin v Moskve* (Un inglese a Mosca).<sup>30</sup> Nell'opera di Kru enych, rappresentata nel 1913 con scene e costumi di Malevi , musica di Matjušin ed un prologo di Chlebnikov, dopo la vittoria sul sole si approda al "Decimo terro", un mondo alla rovescia, dove non vigono pi  le categorie spazio-temporali e le leggi logico-causali del mondo reale e si parla la nuova lingua trasmentale.

Senza nulla togliere alla mediazione di Uspenskij, va ricordato che l'idea dell'oscuramento del sole in concomitanza della fine dei tempi e dell'avvento di un mondo nuovo   un dato comune a molte proiezioni escatologiche ed utopiche: da *The Time Machine* di Wells, attraverso la poesia *Astralis* di Novalis, fino all'*Apocalisse*. Nel componimento

---

Matjušin l'acquisizione di una nuova dimensione   accompagnata dall'apparizione della sensazione della profondit  dell'abisso (cf. Matjušin 1976: 178-179).

<sup>30</sup> Va ricordata al riguardo l'eclissi del 1912, trattata in numerosi articoli da N. Morozov.

di Novalis si afferma inoltre esplicitamente che il nuovo mondo preconizzato non sarà più retto da alcun ordine secondo lo spazio e il tempo.

Nella prospettiva del superamento della realtà tridimensionale e della ragione convenzionale, della conquista di nuove dimensioni spazio-temporali e del contemporaneo potenziamento delle capacità psichico-spirituali si inserisce una polemica contro I. Kant, che in Russia accompagna le arti dalla nascita delle correnti moderniste fino alle punte più avanzate dell'avanguardia. La contestazione delle concezioni di Kant, sollevata in maniera non sistematica e spesso indiretta dallo stesso Uspenskij, è fiancheggiata efficacemente da alcuni pensatori appartenenti al raggruppamento dei cosmisti ed in particolare da Nikolaj Fedorov, interessato come gli altri a problemi sia scientifici che religiosi ed impegnato in progetti idealistico-utopici ai limiti della fantascienza. La sua eredità filosofica, raccolta nel voluminoso trattato *Filosofija obščego dela* (Filosofia della causa comune) e pubblicata postuma soltanto negli anni 1906-1913, si dimostra per molti aspetti direttamente rilevante per la formazione del bagaglio artistico-culturale dell'avanguardia. La parte dedicata in questo volume all'esame critico di alcuni principi della teoria kantiana si apre significativamente con un capitolo dal titolo *Igo Kanta* (Il giogo di Kant).

Kant è messo sotto tiro implicitamente per essere un filosofo tedesco, metodico e razionale fino alla pedanteria, ed inadeguato quindi agli orizzonti spirituali ben altrimenti vasti dell'anima russa. È da notare che N. Berdjaev puntualizza questa convinzione con una precisa specularità psicologico-spaziale, istituendo un legame fra l'immensità della terra russa e quella dell'anima russa (cf. Berdjaev 1971: 6).

Un'obiezione più esplicita e sostanziale è rivolta contro quanto si considera una limitazione imposta al pieno esplicarsi delle potenzialità dell'esperienza umana attraverso la centralità assegnata nel sistema kantiano alla ragione, per di più scissa in pura e pratica, e la definizione delle categorie a-priori, universali e necessarie dell'intuizione sensibile, in particolare le coordinate di spazio e tempo, già indirettamente confutate dalle geometrie non-euclidee ed ora sentite come un ostacolo ad una conoscenza totale.

In ambito artistico e letterario la crociata contro Kant inizia, a quanto mi consta, con lo scritto programmatico stilato da D. Merežkovskij nel 1893 *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (Sulle cause della decadenza e le nuove correnti della letteratura russa contemporanea), che segna convenzional-

mente l'inizio delle correnti moderniste nella letteratura russa (cf. Merežkovskij 1914: 211). Le frecciate contro Kant e la sua teoria della conoscenza, considerata limitata e limitante, attraversano come un basso continuo il simbolismo (cf. Ivanov 1979a: 303; Ivanov e Geršenzon 1979: 391; Blok 1982: 334-335), per esplodere poi con i movimenti d'avanguardia.

Qui la polemica contro il filosofo tedesco appare nei più svariati contesti e si presenta nella maggior parte dei casi in forma vaga ed allusiva. L'inizio è segnato nel 1913 dal piccolo trattato *Razgovor dvuch osob* (Conversazione di due persone) di Chlebnikov, che insorge contro i limiti imposti alla ragione umana dal sistema di Kant, il quale ha "eretto un monumento acheropita della limitatezza del proprio popolo" (Chlebnikov 1928-33: V, 183).<sup>31</sup> Dello stesso anno è l'invito di Kručenyč di acquisire

una nuova comprensione del mondo, che distrugge la misera costruzione di Platone, Kant ed altri "idealisti", ove l'uomo stava non al centro dell'universo, ma dietro a un tramezzo (Kručenyč 1913: 33).

Kručenyč conclude questo passo con la considerazione che

abbiamo cominciato a vedere *qua e là*. L'irrazionale (trasmentale) ci è dato con la stessa immediatezza del razionale (Kručenyč 1913: 33).

Tre anni dopo si registra la sortita, sempre di Kručenyč, contro la "triade tedesca", che vede riuniti il "teschio" di Kant, le "severe sopracciglia" di Schopenhauer e le "fredde cime" di Nietzsche (Kručenyč 1916: 10).

Un'ultima eco di questa contesa, rinvigorita negli anni '20 da Pavel Florenskij, che nel suo testo fondamentale *Obratnaja perspektiva* (La prospettiva rovesciata) postula per l'arte la necessità di superare lo spazio euclideo-kantiano a favore di uno spazio spirituale e trascendente (Florenskij 1967, 1985), è costituita da *Master i Margarita* di

<sup>31</sup> È da notare che questo scritto di Chlebnikov è stato pubblicato per la prima volta in "Sojuz molodeži" 1913, n. 3: 53-56, insieme ad altri saggi fondamentali per l'evoluzione dell'avanguardia artistica russa, come quelli di O. Rozanova, *Osnovy Novogo Tvorčestva i principy ego neponimanija* (pp. 14-22) e di M. Matjušin, *O knige Mecanže-Gleza "Du Cubisme"* (pp. 25-34). Per la formulazione del pensiero di Chlebnikov non è forse priva di importanza la circostanza che anche Fedorov (1982: 539) veda il kantismo come essenza del germanesimo e parli della prigione eretta da Kant. Altri riferimenti ironici o sprezzanti nei riguardi di Kant si trovano in Chlebnikov 1928-33: IV, 202, 203 e V, 271.

Bulgakov. Il romanzo si apre infatti con una disputa su Kant fra Berlioz, Bezdomyj e lo straniero, nel corso della quale sono messe in ridicolo le disquisizioni kantiane sull'argomento delle dimostrazioni di Dio, che "possono soddisfare solo degli schiavi".

Rimane da chiedersi come le concezioni di Hinton/Uspenskij si siano diffuse nell'ambito dell'avanguardia russa sia poetica che pittorica al punto che la nozione di 4<sup>a</sup> dimensione è tirata in ballo ogniqualvolta si tratta di segnalare una rottura rispetto alla tradizione e di sostenere numerosi estremismi estetici, dalla lingua trasmentale alla pittura astratta.

Le idee esposte con pretesa scientificità da Uspenskij, il quale attinge ad una riserva di concetti ed immagini capillarmente diffusi in area simbolista e filtrati da lì nell'*humus* che avrebbe poi fatto crescere la rigogliosa vegetazione dell'avanguardia, vengono riproposte in maniera diretta, anche se parziale, da Michail Matjušin, una delle figure dagli interessi più vasti ed eterogenei e dalle doti di promozione e sensibilizzazione più acute del futurismo russo. Insieme alla moglie Elena Guro egli è impegnato fin dal 1911 in ricerche sulla 4<sup>a</sup> dimensione, a testimonianza delle quali resta una serie di scritti in gran parte inediti.<sup>32</sup> Nel periodo post-rivoluzionario esse sarebbero sfociate nella

<sup>32</sup> M. Matjušin si occupa dei problemi del superamento dello spazio tridimensionale e della conquista di una nuova dimensione spazio-temporale in diversi articoli che, rimasti spesso inediti, circolavano fra amici ed allievi in forma manoscritta o erano accessibili ad un pubblico più vasto grazie ad alcune conferenze tenute nella prima metà degli anni '20. Ricordiamo in questo contesto i seguenti scritti: la prefazione non firmata *Ot izdatelej*, nella miscellanea *Troe*, Pb. 1913, p. 3; il diario degli anni 1915-16, pubblicato parzialmente in "A-Ja", 1984, n. 6, pp. 48-49; la recensione *O vystavke "poslednych futuristov"*, in "Očarovannyj strannik", Al'manach veseennij, 1916, pp. 16-18; l'articolo *Oščuščenie 4-go izmerenija* del 1912-13, preparato per la stampa nel 1917 nell'ambito della miscellanea *Etjudy v opyte 4-go izmerenija. Živopis', skulptura, muzyka, literatura*, mai uscita (cf. Powelichina 1977: 35, 41); il trattato *Opyt chudožnika novej mery* (1912-1926), ora in Benedikt 1976: 159-187; il saggio *Nauka v iskusstve* (1926); il saggio *Opyt novogo oščuščeniya prostranstva*, elaborato in base ai materiali precedenti e pubblicato in lingua ucraina in "Nova generacija" 1928 n. 11, 311-322 (per la traduzione italiana cf. "Rassegna sovietica" 1977, n. 1, 88-100); la relazione *Čto takoe organičeskaja kul'tura v iskusstve* (1927-28). Le date, i titoli e l'argomento dei lavori inediti di Matjušin sono desunti, ove non altrimenti indicato, da Kapeljuš 1976: 3-23; una diversa sistematizzazione e cronologia di alcune opere è proposta da N. Chardžiev, *Predislovie*, in Benedikt 1976: 132, 156, note (3) e (4). Nel 1913 anche N. Kul'bin, un altro mentore dell'avanguardia piomboburghese, tratta di 4<sup>a</sup> dimensione ed argomenti affini in un colloquio tenuto al cabaret artistico "Bro-

teoria della vista allargata, il cosiddetto "Zorved",<sup>33</sup> e nei tentativi di costruire un super-corpo o meta-oggetto pluridimensionale (cf. Powelichina 1977: 36). Nel 1913 Matjušin pubblica sul terzo numero dell'opuscolo periodico "Sojuz molodeži" dell'omonimo gruppo artistico una circostanziata recensione di *Du cubisme* di Gleizes e Metzinger, interpolandola con ampie citazioni tratte da *Tertium Organum* ed alcuni riferimenti a Charles Hinton (cf. Matjušin 1913: 25-34).

L'intento precipuo di Matjušin è quello di istituire un preciso parallelo fra le più recenti ricerche in campo artistico e le speculazioni mistico-matematiche di Uspenskij. A conferma del tentativo di voler vedere una coincidenza fra il cubismo e le ricerche sulla 4ª dimensione valga la circostanza che Matjušin, in un appunto autobiografico del 1920, si riferisce alla propria recensione con il titolo *O kubizme kak o prostranstve četvertoj mery* (Sul cubismo come spazio di una quarta misura) (cf. Ender 1986: 494).

L'articolo di Matjušin è seguito da un saggio di N. Burljuk, dedicato alla discussione della poetica del fratello Vladimir, che culmina con la constatazione:

Infine, essendo metafisici, possiamo dire che la nostra concezione del mondo *pittorico* sarà un'infiltrazione in esso della quarta dimensione (Burljuk 1913: 38).

Insieme a Matjušin i principali rappresentanti dell'avanguardia sia pittorica che poetica riprendono la nozione di 4ª dimensione quale superiore unità mistico-metafisica o psichico-spirituale, aggiungendovi presto anche una 5ª o 6ª dimensione con valenze quasi identiche, per dare un fondamento teorico a qualunque prassi che, in pittura, rigetti la rappresentazione oggettiva ed, in poesia, ricusi il lessico convenzionale. Nel nome della 4ª dimensione vengono così promossi i primi

---

djačaja sobaka". Sotto il titolo "Naš den'. Sovremennyj istoričeskij moment. Mečtanija" sono discussi, fra gli altri, i seguenti punti: ieri – momento esistente e tempo annullato; oggi – dipendenza del passato dal futuro; domani – spazio annullato. Quarta e sesta o settima dimensioni (cf. Parnis-Timenčik 1985: 208).

<sup>33</sup> Sullo "Zorved" cf. M. Matjušin, *Ne iskusstvo, a žizn'*, in "Žizn' iskusstva", 22.5.1923, n. 20, p. 15; cf. anche Powelichina 1977: 27-30; Ender-Masetti 1978: 100-107; Ender 1978: 108-125. È forse opportuno notare in questo contesto che già i pittori futuristi italiani, nella *Prefazione* al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, ecc. del 1912 (ora in De Maria 1973: 62), avevano proclamato il quadro come "sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*", concezione che anticipa direttamente la teoria dello "Zorved" di Matjušin.

esperimenti di pittura astratta e formulata la cosiddetta lingua trasmentale o transrazionale.

Nel 1913 M. Larionov scrive nel manifesto programmatico del raggismo, il primo movimento di pittura astratta in Russia:

Il quadro appare flutuante, dà una sensazione dell'extratemporale e spaziale – in esso sorge la sensazione di ciò che si può chiamare quarta dimensione, in quanto la sua lunghezza, la larghezza e lo spessore dello strato di colore sono gli unici segni del mondo che ci circonda, mentre tutte le sensazioni che vi sorgono sono già di un altro ordine; per tale via la pittura diviene uguale alla musica, rimanendo se stessa. (...) Da qui inizia l'autentica liberazione della pittura e la sua vita soltanto secondo le proprie leggi (Larionov 1913: 20-21).<sup>34</sup>

Anche Kručenyč, nei testi che si propongono l'istituzione della lingua trasmentale, fa ampio uso di immagini e di una terminologia tratte da Uspenskij. Nella *Deklaracija slova, kak takovogo* (Dichiarazione della parola come tale) del 1913, che oltre a Uspenskij sembra riecheggiare alcune formulazioni di Larionov al punto da valere all'autore un'accusa di plagio (cf. Chudakov 1913: 137-138), si legge che

DANDO PAROLE NUOVE, offro un contenuto nuovo, DOVE TUTTO si è messo a scivolare (la convenzione del tempo, dello spazio e così via. Qui mi incontro con N. Kul'bin, che ha rivelato la 4<sup>a</sup> dimensione – il peso; la 5<sup>a</sup> dimensione – il moto, e la 6<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup> – il tempo) (Kručenyč 1967: 64).

Questo impegno è ribadito in *Novye puti slova* (Le nuove vie della parola), pubblicato sempre nel 1913 nella miscellanea *Troe* (I tre), che vede riunite opere di E. Guro, V. Chlebnikov ed A. Kručenyč con illustrazioni di K. Malevič ed una prefazione di M. Matjušin, nella quale si preannuncia come imminente il giorno in cui saranno sconfitti gli "spettri dello spazio tridimensionale" (Matjušin 1913a: 3). Kručenyč, dopo un esplicito riferimento alla quarta unità della vita psichica proposta da Uspenskij, l'"intuizione superiore", sfiora il concetto di 4<sup>a</sup> dimensione quale risultato della prospettiva errata ed essenza del cubismo per dedurre in analogia che

la costruzione errata delle proposizioni (...) crea *movimento ed una nuova percezione del mondo* e, viceversa, il movimento ed il mutamento della

<sup>34</sup> Sul superamento delle tre dimensioni esistenti per opera del raggismo cf. anche Eganbjuri 1913: 38.

psiche generano strane combinazioni "insensate" di parole e lettere (Kručenyč 1913: 24-25, 28-29).

Di fronte alla messe di queste citazioni la rilevanza delle speculazioni di Uspenskij, rinvigorite in molte esigenze fondamentali dalle teorizzazioni del filosofo cosmista N. Fedorov, è un dato incontestabile per alcuni degli esiti più arditi dell'avanguardia russa. È comunque da notare la curiosa circostanza che non soltanto critici d'arte estetizzanti di estrazione simbolista, come per es. S. Makovskij, sollevano obiezioni nei riguardi della ricezione ed interpretazione di nozioni scientifiche come 4<sup>a</sup> dimensione da parte degli artisti d'avanguardia e del tradimento dell'"arte" e del "bello" in nome di concetti astratti e metafisici, (cf. Makovskij 1913: 53-60; 1922: 123-140), ma sembra che lo stesso Uspenskij, nella seconda edizione di *Četvertoe izmerenie* del 1914, critichi i futuristi per aver falsificato le proprie idee sulla 4<sup>a</sup> dimensione (cf. Dalrymple-Henderson 1976: 103).

Senza dilungarmi ulteriormente nel completare un minuzioso elenco dei passi relativi alla conquista di una 4<sup>a</sup> dimensione spazio-temporale superiore, come al connesso ampliamento delle facoltà psichico-spirituali ed alla realizzazione della "coscienza cosmica", che si possono rinvenire negli scritti di molti appartenenti all'avanguardia sia pre- che post-rivoluzionaria, vorrei indicare per maggiore concretezza soltanto alcuni esempi di particolare rilievo: il suprematismo di Malevič, con un cenno alla componente cosmista che informa larga parte dell'avanguardia russa ed, infine, *Master i Margarita* di Bulgakov, che, a mio avviso, riflettono nella maniera artisticamente più compiuta l'ipotesi uspenskijana di un'interferenza di spazi appartenenti ad ordini diversi con la conseguente collisione di sfere e forze antagoniste, come anche del superamento dei limiti naturali grazie allo sviluppo di nuove capacità psichiche e spirituali.

Scoprendo gli addentellati metafisici della nozione di 4<sup>a</sup> dimensione e rafforzando le qualità psichico-spirituali ritenute atte per penetrarvi, si aprono due possibilità nel confronto di uno spazio di ordine superiore: o esso irrompe nel mondo tridimensionale circostante, provocandovi scompiglio e smarrimento, oppure, grazie ad uno sforzo psichico-emotivo superiore, si potenzia lo slancio cosmico che aiuta a trascendere, almeno temporaneamente, la contingente tridimensionalità per immergersi in un nuovo universo pluridimensionale, uno spazio illimitato ed universale.

La corrente pittorica del suprematismo, promossa da Malevič a partire dal 1913, è forse l'espressione artistica che nella maniera più fedele rispecchia le intenzioni di Uspenskij. Molti quadri suprematisti potrebbero facilmente essere interpretati come un'illustrazione dell'intersezione di elementi tridimensionali neri o colorati, prima rigorosamente geometrici, poi più liberi, con la superficie piana della tela, sempre bianca. Il riferimento ad un mondo bidimensionale attraversato da fenomeni appartenenti ad un ordine tridimensionale ed una possibile estensione metaforica in senso quadridimensionale sono suggeriti dagli stessi titoli e sottotitoli delle prime opere suprematiste, esposte alla cosiddetta "Ultima mostra futurista 0,10" del 1915/16. Vi figurano quadri accompagnati in maniera molto eloquente da diciture come:

- Živopisnyj realizm futbolista. Krasočnye massy v 4-m izmerenii (Realismo pittorico di un giocatore di calcio. Masse di colore nella 4<sup>a</sup> dimensione);
- Živopisnyj realizm mal'čika s rancem. Krasočnye massy v 4-m izmerenii (Realismo pittorico di un bambino con zaino. Masse di colore nella 4<sup>a</sup> dimensione);
- Dviženie živopisnych mass v 4-m izmerenii (Movimento di masse pittoriche nella 4<sup>a</sup> dimensione);
- Živopisnyj realizm krest'janki v 2-ch izmerenijach (Realismo pittorico di una contadina in due dimensioni);
- Avtoportret v 2-ch izmerenijach (Autoritratto in due dimensioni);
- Avtomobil' i dama. Krasočnye massy v 4-m izmerenii (Automobile e signora. Masse di colore nella 4<sup>a</sup> dimensione);
- Dama. Krasočnye massy v 4-m i 2-m izmerenii (Signora. Masse di colore nella 4<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> dimensione);
- Živopisnyj realizm krasočnych mass v 2-ch izmerenijach (Realismo pittorico di masse di colore in due dimensioni);
- Živopisnye massy v 2-ch izmerenijach v sostojanii pokoja (Masse pittoriche in due dimensioni in condizione di stasi) (Andersen 1970: 162-163).<sup>35</sup>

La sperimentazione sull'interazione di corpi e spazi di ordini diversi sembrerebbe confermata dalla priorità assegnata nei primi quadri suprematisti a forme quadrate e rettangolari, visto che anche Hinton e Uspenskij ricorrono nei loro esperimenti sulla 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> dimensione principalmente a quadrati e cubi colorati, esplorati nel loro movimento attraverso lo spazio.

<sup>35</sup> Inoltre sembra che J. Metzinger abbia esposto già nel 1913 un quadro intitolato *Nature morte (4-me dimension)* (cf. Dalrymple-Henderson 1976: 108).

In tal senso Matjušin, nel recensire le opere esposte all'“Ultima mostra futurista 0,10”, esordisce con un esplicito riferimento a Lobačevskij, Riemann, Hinton ed altri, per ricordare le nuove percezioni e misure dello spazio e del tempo (cf. Matjušin 1916: 16), mentre Chlebnikov vede confermata nelle tele suprematiste la propria legge del tempo (cf. Chlebnikov 1978: 321).

Un altro punto di contatto di Malevič con Uspenskij è costituito dall'enfatizzazione delle facoltà sensibili ed emotive e dalla centralità assegnata nella sua poetica ad un concetto quale la “ragione intuitiva”, dalla quale scaturisce ciò che egli chiama il “nuovo realismo pittorico”. Questa capacità psichica suprema permette all'uomo di assurgere a dimensioni cosmiche e confondersi misticamente con il Tutto.

Lo slancio cosmico, la precisa volontà di spezzare le limitazioni imposte da un mondo tridimensionale per proiettarsi nello spazio sconfinato dell'universo, è sottolineato non solo dall'abolizione della cornice del quadro e da una superficie rigorosamente bianca, idealmente aperta verso l'infinito, ma trova espressione anche nei manifesti programmatici, che accompagnano le mostre più significative di Malevič, ed in generale in tutti gli scritti dedicati al suprematismo, nei quali abbondano concetti cari ad Uspenskij come “nulla”, “deserto senza fondo”, “abisso”, “sensazione dello spazio”, “universo”, “infinito”.

L'aspirazione all'infinito, la tensione metafisica, di estrazione romantica e con forti accenti mistici, equivale ad uno sconfinamento in ambito soprannaturale e suscita impliciti richiami religiosi: l'abbandono dello spazio euclideo può significare un confronto diretto con un ente supremo e le forze spirituali. Malevič intende forse adombrare questa componente quando definisce il suo famoso quadrato nero su fondo bianco come “nuda icona senza cornice (tascabile) del mio tempo” (cf. Sokolova-Vanslov 1972:158), affiancando ad esso ben presto altri segni fortemente simbolici come cerchi, croci, sempre neri su una superficie bianca. Nella medesima direzione tendono le opere suprematiste completamente bianche che, appese direttamente sotto il soffitto, hanno come unico referente lo spazio bianco di esso e si rifanno alla funzione dell'icona sull'iconostasi, fungendo da elemento di separazione, ma anche da anello di congiunzione fra il mondo e la sfera ultraterrena, fra lo spettatore e lo spazio dell'universo, fra l'intuizione umana e la dimensione cosmica.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Successivamente anche per Florenskij il superamento dello spazio euclideo-kantiano a favore di spazi di altro ordine costituisce una caratteristica peculiare dell'arte religiosa (cf. Florenskij 1967, 1985).

Conviene ricordare in questo contesto che fin dal 1907 il poeta simbolista Vjačeslav Ivanov aveva auspicato il superamento dell'individualismo e della "mente euclidea" a favore di un'arte insieme teurgica, mitopoietica ed universale, che facesse rinascere lo spirito dei misteri antichi (cf. Ivanov 1979: 76).<sup>37</sup>

Gli esiti religiosi, cui pervengono Vjačeslav Ivanov e, sulla sua scia, molti artisti successivi, derivano, anche se in maniera indiretta e spesso inconsapevole, da una problematica posta già da Dostoevskij. In *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) il dilemma fra l'accettazione del mondo contingente ed il riconoscimento dell'esistenza di Dio, fra l'evidenza e la trascendenza, è focalizzato nella figura del non credente Ivan, il quale confessa durante un appassionato colloquio con il fratello Aleša:

E perciò ti dichiaro senz'altro che accetto, in tutte lettere, l'esistenza di Dio. Ma ecco, tuttavia, che cosa occorre rilevare: posto che Dio esista, e che abbia realmente creato la terra, questa, come tutti sappiamo, è stata creata secondo la geometria euclidea, e l'intelletto umano è stato creato idoneo a concepire soltanto uno spazio a tre dimensioni. Vi sono stati, invece, e vi sono anche ora, geometri e filosofi, e anzi fra i più grandi, i quali dubitano che tutta la natura, o più ampiamente, tutto l'universo, sia stato creato secondo la geometria euclidea, e s'avventurano perfino a supporre che due linee parallele, che secondo Euclide non possono a nessun patto incontrarsi sulla terra, potrebbero anche incontrarsi prima o poi nell'infinito. E così, cuore mio, io ho tratta la conclusione che, se nemmeno questo mi riesce intelligibile, come potrei innalzarmi al concetto di Dio? Umilmente riconosco che in me non c'è nessuna capacità di risolvere problemi simili: in me c'è una mente euclidea, terrestre, e come potrei pretendere di ragionare su ciò che non è di questo mondo? E anche a te, Aleša, consiglio che a queste cose ti astenga sempre dal pensare, e soprattutto (per quanto tocca Iddio) se esista o non esista. Queste son tutte questioni assolutamente inadatte a un'intelligenza creata col concetto d'uno spazio unicamente tridimensionale (Dostoevskij 1970: 314).

<sup>37</sup> Una certa forzatura nel senso di una equiparazione della quarta unità spirituale all'elemento religioso è favorita in ambito russo forse anche da una traduzione imprecisa di V. Žirmunskij, il quale, nella sua opera fondamentale *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika* (Pb. 1914: 175), riferendosi al seguente passo dalle *Ideen* di F. Schlegel: "Die Religion ist die allbelebende Weltseele der Bildung, das vierte unsichtbare Elemente zur Philosophie, Moral und Poesie" (Schlegel 1971: 89; corsivo mio), lo rende con "<Religija> vseoživljajuščaja mirovaja duša dlja čelovečeskogo razvitija, četvertyj, nevidimyj element v filosofii, etike i poezii" (corsivo mio).

Per Dostoevskij è proprio l'incapacità di abbandonare il mondo, di trascendere la "mente euclidea", ad impedire ad Ivan di arrivare alla comprensione ed accettazione di Dio.

Con l'avvento del futurismo l'impeto religioso, insieme ad altri capisaldi ideali, crolla sotto la carica irreverente e denigratoria che inverte qualunque valore tradizionale. Nella componente cosmista, che costituisce una caratteristica saliente di larga parte dell'avanguardia sia pre- che post-rivoluzionaria, ed in particolare del futurismo e di una sua filiazione come l'immaginismo, si continua a percepire comunque una distinta eco di questa vocazione originaria, anche se ormai travolta e spesso ribaltata nel suo contrario, la provocazione blasfema e la caricatura sacrilega. Vediamo così per es. Majakovskij cimentarsi in un confronto diretto con gli astri, l'intero universo e lo stesso Dio, irriso come un vecchietto impotente, lacero ed isterico. Quale esempio emblematico in questo contesto mi limiterò a menzionare il solo poema autobiografico *Čelovek* (Uomo) del 1918 che, attingendo ampiamente ad immagini bibliche e ad un lessico religioso, sviluppa tematiche come "Le passioni di Majakovskij", "L'ascensione di Majakovskij", "Majakovskij in cielo", "Il ritorno di Majakovskij", "Majakovskij ai secoli". Vi si tratta del collegamento, per ascesa e discesa, di due realtà situate a piani diversi, come dell'unione, tramite la memoria e le anticipazioni, di tempi distanti nei secoli.

Una delle ultime e forse più efficaci espressioni artistiche che, a mio avviso, si possono far risalire al quadro dell'universo prospettato da Uspenskij è il più volte citato romanzo *Master i Margarita*. Benché la poetica di Bulgakov esuli dall'area di influenza diretta del futurismo, condividendone forse soltanto alcuni elementi comunque largamente diffusi nel periodo, come l'aspirazione cosmica e l'impeto religioso, la sua opera costituisce una valida testimonianza della vitalità di una visione del mondo di estrazione simbolista, per non dire idealistica, che, attraverso la mediazione dell'avanguardia, giunge a fecondare l'operato di alcuni scrittori ancora negli anni '20 e '30.

Nell'opera di Bulgakov confluiscono le due concezioni del tempo, materializzato e metafisico, nella scena del gran ballo da Satana, vero sabba delle streghe, trasposto nella 5ª dimensione. A questo ballo, patrocinato da Satana in persona, egli stesso viaggiatore attraverso i tempi (in apertura del romanzo fa sapere di essere stato a colazione con Kant), presenziano in veste di invitati personaggi appartenenti ad epoche e paesi differenti, risuscitano uomini defunti da secoli, mentre la realtà familiare, quotidiana, appunto tridimensionale, si trova sbalzata e trasfigurata su di un altro piano, quello della 5ª dimensione.

La stessa contaminazione di realtà appartenenti ad ordini diversi si osserva anche a livello di macro-struttura del romanzo, ove le epoche storiche passate, gli avvenimenti situati a Gerusalemme, sono resi in una descrizione rigorosamente realistica, mentre il presente, i fatti che si svolgono a Mosca, subiscono uno straniamento fantastico.

In questo senso il ricorso a nozioni come 5<sup>a</sup> dimensione assolve certo una funzione di straniamento ben precisa, configurandosi come un procedimento da realismo fantastico: svanito l'incubo delle incursioni demoniache, chi era rimasto confinato alla rassicurante tridimensionalità torna a dormire sonni tranquilli. Contemporaneamente però, assegnando allo spirito maligno, a Satana seguito dalla sua orda diabolica, un legittimo posto nella 5<sup>a</sup> dimensione trascendente, Bulgakov, oltre a riprendere, anche se in un'ottica inquietante, il tema religioso connesso all'apertura di nuove sfere spazio-temporali, non fa che seguire le indicazioni di Uspenskij, secondo il quale le dimensioni di ordine superiore costituiscono il dominio di quanto appare soprannaturale, rivelandosi nel contempo però, almeno per coloro che hanno affinato il proprio apparato psichico-spirituale, una realtà più vera ed essenziale.

#### BIBLIOGRAFIA

- Andersen T.  
1970 Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927. Amsterdam 1970.
- Asor Rosa A.  
1981 Tempo e nuovo nell'avanguardia. — In: *Le frontiere del tempo*. A cura di R. Romano. Milano 1981, pp. 77-95.
- Benedikt J. (a cura di)  
1976 K istorii russkogo avangarda. Stockholm 1976.
- Berdjaev N.  
1971 Russkaja ideja. Paris 1971.
- Blok A.  
1982 Krušenie gumanizma. — In: *Sobranie sočinenij v 6-ti tomach*. Vol. IV. Moskva 1982, pp. 327-347.

- Borges J. L.  
1978 Introduzione. — In: Ch. Hinton, *Racconti scientifici*. Parma-Milano 1978, pp. 9-13.
- Burljuk N.  
1913 Vladimir Davidovič Burljuk. Ego tvorčestvo. — *Sojuz molodeži* 1913, 3: 35-38.
- Chlebnikov V. V.  
1928-33 *Sobranie proizvedenij*. Vol. I-V. Leningrad 1928-1933 [Repr. *Sobranie sočinenij*, München 1968-1972].  
1940 *Neizdannye proizvedenija*. Moskva 1940.  
1978 *Der Kopf des Weltalls, die Zeit im Raum. Thesen*. — In: L. Shadowa, *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst von 1910 bis 1930*. Dresden 1978, p. 321.
- Chudakov S.  
1913 *Literatura. Chudožestvennaja kritika. Doklady*. — In: *Oslinyj chvost i mišen'*. Moskva 1913, pp. 125-151.
- Dalrymple-Henderson L.  
1976 *The Merging of Time and Space: "The Fourth Dimension" in Russia from Ouspensky to Malevich*. — *The Structurist (Saskatoon)* 1976, n. 15/16: 97-108.  
1983 *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton. New Jersey 1983.
- De Maria L. (A cura di)  
1973 *Marinetti e il futurismo*. A cura di L. De Maria. Milano 1973.
- Dostoevskij F. M.  
1970 *I fratelli Karamazov*. Torino 1970.
- Eganbjuri E. (I. Zdanevič)  
1913 *Natalija Gončarova, Michail Larionov*. Moskva 1913.
- Ender B.  
1978 *Materiali per lo studio della fisiologia della "vista complementare"*. — *Rassegna sovietica* 1978, 3: 108-125.
- Ender Z.  
1986 *Velimir Chlebnikov i Elena Guro*. — In: V. Chlebnikov, *Stichi. Poemy. Proza*. New-York 1986, pp. 469-478.
- Ender Z., Masetti C.  
1978 *Gli esperimenti del gruppo Matjušin*. — *Rassegna sovietica* 1978, 3: 100-107.
- Ejzenštejn S.  
1964 *Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomach*. Vol. II. Moskva 1964.
- Fedorov N.  
1982 *Iz II toma "Filosofii obščego dela"*. — In: *Sočinenija*. Moskva 1982, pp. 507-604.

Florenskij P.

1967 Obratnaja perspektiva. — Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, fasc. 198 (Trudy po znakovym sistemam III, Semiotiki 1). Tartu 1967: 381-416 [Trad. ital. a cura di N. Misler, Roma 1983].

1985 U vodorazdelov mysli. — In: Sobranie sočinenij. Vol. I (Stat'i po iskusstvu). Paris 1985, pp. 117-192.

Gleizes A., Metzinger J.

1912 Du cubisme. Paris 1912.

Grigor'ev V.

1983 Grammatika idiosilja. Moskva 1983.

Ivanov V.

1974 Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka. — In: Ritm, prostanstvo i vremena v literature i iskusstve. [A cura di] B. Egorov, B. Mejlach, M. Saparov. Leningrad 1974, pp. 39-67.

Ivanov Vjačeslav

1974 Dve stichii v sovremennom simbolizme. — In: Sobranie sočinenij. Vol. II. Bruxelles 1974, pp. 536-561.

1974a O granicah iskusstva. — In: Sobranie sočinenij. Vol. II. Bruxelles 1974, pp. 627-651.

1979 O veselom remesle i umnom veselii. — In: Sobranie sočinenij. Vol. III. Bruxelles 1979, pp. 61-77.

1979a Religioznoe delo Vladimira Solov'eva. — In: Sobranie sočinenij. Vol. III. Bruxelles 1979, pp. 295-306.

Ivanov V. - Geršenzon M.

1979 Perepiska iz dvuch uglov. — In: V. Ivanov, Sobranie sočinenij. Vol. III. Bruxelles 1979, pp.383-415.

Kapeljuš B.

1976 Archivy M. V. Matjušina i E. G. Guro. — Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1974 god. Leningrad 1976, pp. 3-23.

Kručenyh A.

1913 Novye puti slova. — In: Troe, Pb. 1913, pp. 22-41 [Ora in Manifesty i programmy russkich futuristov. A cura di V. Markov. München 1967, pp. 64-73].

1916 Sonnye svistuny. — In: A. Kručenyh, I. Kljun, K. Malevič, Tajnye poroki akademikov. Moskva 1916, pp. 1-28.

1967 Deklaracija slova, kak takovogo. — In: Manifesty i programmy russkich futuristov. München 1967, pp. 63-64.

Larionov M.

1913 Lučizm. Moskva 1913.

1913a Lučisty i buduščniki. — In: Oslinyj chvost i mišen'. Moskva 1913, pp. 7-15.

1913b Lučistaja živopis'. — In: Oslinyj chvost i mišen'. Moskva 1913, pp. 83-100.

- 1914 Le Rayonisme Pictural. — Montjoie! Paris 1914, n. 4-6: 15.
- Livšic B.  
1968 L'arciere dall'occhio e mezzo. Bari 1968.
- Maca I. (a cura di)  
1933 Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumenty. Moskva-Leningrad 1933.
- Makovskij S.  
1913 "Novoe" iskusstvo i "četvertoe izmerenie". — Apollon 1913, n. 7: 53-60.  
1922 Čistyj estetizm i gnoseologija. Približenie k muzyke, volšebstva četvertogo izmerenija. — In: S. Makovskij, Poslednye itogi živopisi. Berlin, 1922, pp. 123-140.
- Matjušin M.  
1913 O knige Mecanže-Gleza "Du cubisme". — Sojuz molodeži 1913, 3: 25-34.  
1913a Ot izdatelej. — In: Troe. Pb. 1913, p. 3.  
1916 O vystavke "poslednych futuristov". — In: Očarovannyj strannik. Al'manach vesennyj. 1916, pp. 16-18.  
1976 Opyt chudožnika novoj mery. — In: K istorii russkogo avangarda. Pod red. J. Benedikt. Stockholm 1976, pp. 159-187.
- Merežkovskij D.  
1914 Polnoe sobranie sočinenij. Vol. XVIII. Moskva 1914.
- Miturič M. (a cura di)  
1981 P. I. L'vov i P. V. Miturič. [A cura di] M. Miturič — Panorama iskusstv 1981, 4: 155-178.
- Morozov P.  
1910 Na granice nevedomogo. Naučnye polufantazii. Moskva 1910.
- Neelov E.  
1986 Volšebno-skazočnye korni naučnoj fantastiki. Leningrad 1986.
- Novalis  
1960 Schriften. Vol. I (Das dichterische Werk). Stuttgart 1960.  
1983 Schriften. Vol. III. (Das philosophische Werk). Stuttgart 1983.
- Parnis A., Timenčik R.  
1985 Programmy "Brodjačej sobaki". — In: Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik 1983. Leningrad 1985, pp. 160-257.
- Powelichina A.  
1977 Der Raumrealismus Matjuschins. — In: Die Kunstismen in Russland 1907-1930. Köln 1977, pp. 27-42.
- Prampolini E.  
1924 L'Atmosfera scenica futurista. — Noi. Rivista d'arte futurista 1924, n. 6-9: 6-7.

- Rossi Varese M. (a cura di)  
1982 Utopisti russi del primo Ottocento. A cura di M. Rossi Varese. Napoli 1982.
- Schlegel F.  
1971 Kritische Schriften. München 1971.
- Sokolova N.- Vanslov V. (a cura di)  
1972 Puti razvitija ruskogo iskusstva konca XIX - načala XX veka. [A cura di] Sokolova N.- Vanslov V. Moskva 1972.
- Tynjanov Ju.  
1928 O Chlebnikove. — In: V. Chlebnikov, Sobranie proizvedenij. Lenin-grad 1928-1933. Vol. I, pp. 17-30.
- Uspenskij P.  
1910 Četvertoe izmerenie. Pb. 1910.  
1911 Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira. Pb. 1911.  
1913 Vnutrennij krug. O "poslednej čerte" i o sverchčeloveke. Pb. 1913.  
1916 Razgovory s d'javolom. Okkul'tnye rasskazy. Pg. 1916.
- Wellek R.  
1971 Storia della critica moderna. Vol. II. Bologna 1971.
- Wells H. G.  
1966 Tutte le opere narrative, vol. I (Tutti i Racconti e i Romanzi brevi). Milano 1966.
- Žukova E.  
1981 Prostranstvo, dviženie, ritm. O strukture proizvedenij P. V. Mituriča. — Panorama iskusstv (1981) 4: 179-193.