

Alice Bravin

El' Lisickij grafico costruttivista. La rivista "Vešč'-Gegenstand-Objet"

Nel clima florido e vitale dal punto di vista culturale e artistico che contraddistingueva Berlino nei primi anni Venti, nasce una delle riviste più interessanti dell'editoria dell'emigrazione russa, "Vešč'-Gegenstand-Objet" (L'oggetto), frutto dell'ingegno di Eliezer (Lazar') Markovič Lisickij (1890-1941), noto con lo pseudonimo di El' Lisickij. Pittore, designer, fotografo, tipografo, grafico, architetto, artista "inventore" (Chardžiev 1997: 235)¹, esponente del Costruttivismo russo, Lisickij è fra i più attivi organizzatori della cultura artistica sovietica, capace di apportare in diversi settori cospicue novità e di dare vita a esperimenti rivoluzionari².

Innovativo è il suo contributo alla realizzazione della veste grafica della rivista d'arte e letteratura "Vešč'-Gegenstand-Objet", da lui redatta con lo scrittore Il'ja Grigor'evič Èrenburg (1891-1967), e pubblicata a Berlino nel 1922 presso la casa editrice russa Skify (Verlag Skythen, Sciti)³. Della rivista uscirono soltanto due fascicoli: il primo, doppio, venne pubblicato nel marzo-aprile del 1922, mentre il terzo numero fece la sua comparsa nel maggio immediatamente successivo⁴.

¹ Il saggio di Chardžiev analizza con particolare attenzione l'attività grafica di Lisickij, dagli esordi giovanili agli album fotografici e ai risultati poligrafici degli anni Trenta e Quaranta, passando per gli esperimenti nel campo della grafica libraria degli anni Dieci e Venti.

² Ad oggi uno degli scritti più completi sull'artista è l'antologia curata dalla moglie Sophie Lisickij-Küppers, raccolta di lettere, ricordi, articoli critici di e su Lisickij, con immagini delle sue opere principali (Lisitskij-Küppers 1967). Si veda anche un'altra interessante e ricca raccolta, più recente, su Lisickij: Perloff, Reed 2003. In lingua russa manca una dettagliata monografia dedicata alla vita e alle opere di questo artista.

³ La scelta di Berlino quale luogo di pubblicazione non è casuale: com'è noto, la città rappresentava infatti il centro di lingua russa più vivace oltre i confini dello stato sovietico, con circa centomila russi che vi abitavano nel 1920. Berlino era inoltre la sede principale dell'attività editoriale dell'emigrazione, grazie soprattutto ai bassi costi di stampa. Cf. Solivetti, Civjan 2003; Flejšman *et al.* 1983; Flejšman, Vasileva 2006; Platone 1994; Scandura 1987; Tafuri 1980.

⁴ Nel 1976 la rivista è stata tradotta in lingua inglese e accuratamente studiata (Zygas 1976); del 1993 è una prima ristampa (Lars Müller Verlag, Baden 1993), seguita da una seconda nel 1996 (Princeton Architectural Press, New York 1996); in Russia risale solo al 2010 una riedizione di "Vešč'", curata da S. E. Gordeev (Russkij Avangard, Moskva 2010). In Italia il principale contributo dedicato a questa pubblicazione è l'articolo di Carla Solivetti, *La rivista Vešč' e il dibattito artistico*

A dispetto della sua vita effimera “Vešč’-Gegenstand-Objet” ha lasciato una traccia importante nella storia dell’arte e della cultura, russa e non solo: in questo articolo vorrei far luce innanzitutto sul ruolo chiave di El’ Lisickij, il quale nel curare la grafica dei due fascicoli elabora un’impostazione nuova e funzionale, lanciando una sfida alla rigidità, alla monotonia e al rigoroso ordine che contraddistinguevano la struttura tradizionale della pagina in libri e riviste dell’epoca. L’interesse per l’architettura – scienza che per Lisickij rappresenta il punto di approdo di ogni artista –, gli studi tecnici ed ingegneristici seguiti dapprima presso la Technische Hochschule di Darmstadt in Germania e completati poi a Mosca, così come l’adesione al Costruttivismo a inizio anni Venti, ne influenzarono le scelte formali: pur servendosi degli elementi tipici a disposizione del grafico-tipografo (caratteri, linee tipografiche, immagini, disegni), Lisickij li riorganizza dando vita a combinazioni grafiche e spaziali inconsuete che, come si vedrà, trasformano la rivista in una struttura all’interno della quale il fruitore è coinvolto in maniera attiva nel processo di lettura.

1. *La rivista “Vešč’-Gegenstand-Objet”*

1.1. *Obiettivi*

Nonostante la scarsa considerazione che la cultura sovietica manifestò in seguito nei confronti della pubblicazione, ritenuta “una rivista sperimentale, una rivista-manifesto, che ci interessa sostanzialmente soltanto per il suo programma” (Volodin 1969: 264), “Vešč’-Gegenstand-Objet” rappresentò un importante tentativo di mediazione culturale e artistica tra la Russia bolscevica e l’Europa capitalistica, tra il nascente stato sovietico, uscito dalla rivoluzione e dalla logorante guerra civile, e il mondo occidentale⁵. I due direttori della rivista, Èrenburg e Lisickij, giunti a Berlino alla fine del 1921, avevano deciso di dar vita a una pubblicazione rivolta agli intellettuali e agli artisti del loro tempo, allo scopo di instaurare un ponte ideale tra l’arte russa e le coeve ricerche europee. Fra le pagine dei tre numeri vennero pubblicati testi, articoli e contributi sul panorama culturale e artistico russo ed europeo che spaziavano in vari ambiti: dalla letteratura alla poesia, dalla pittura alla scultura, dall’architettura al cinema⁶. L’obiettivo dei fondatori rispecchiava la temperie culturale dell’epoca e si collocava nel solco della grande iniziativa della prima mostra di arte russa, allestita nel 1922 proprio a Berlino e curata dallo stesso Lisickij⁷.

postrivoluzionario (Solivetti 1982), un’analisi concisa ma efficace, che risale tuttavia all’inizio degli anni Ottanta. La studiosa non si sofferma però sulle novità apportate da Lisickij in campo grafico.

⁵ Per un approfondimento sul ruolo della rivista come strumento di dialogo e punto di incontro tra le avanguardie russa e occidentale si veda il saggio di Marten-Finnis, Duchan 2008.

⁶ La rivista è articolata in sei rubriche, i cui titoli sono riportati in lingua russa all’inizio di ogni sezione: 1. *Iskusstvo i obščestvennost’* (Arte e società), 2. *Literatura* (Letteratura), 3. *Živopis’, skul’ptura, arhitektura* (Pittura, scultura, architettura), 4. *Teatr i cirk* (Teatro e circo), 5. *Muzyka* (Musica), 6. *Kinematograf* (Cinema).

⁷ Lisickij svolse un ruolo fondamentale in Europa in qualità di ‘ambasciatore culturale’: data la sua ottima conoscenza della lingua tedesca era stato inviato a Berlino nel 1921 allo scopo di ripristi-

Titolo e sottotitolo della rivista, “Vešč’-Gegenstand-Objet”, *Meždunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva, Internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart, Revue internationale de l’art moderne* (Rassegna internazionale dell’arte contemporanea), ne testimoniano il carattere internazionale. Essi vengono riportati in tre lingue, così come in tre lingue è il testo programmatico, firmato da Lisickij ed Èrenburg, in apertura al primo numero della rivista, *Blokada Rossii končaetsja, Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen, Le blocus de la Russie touche à sa fin* (Il blocco della Russia sta per finire; cf. Èrenburg, Lisickij 1922a). In esso vengono esposti i motivi che hanno portato alla nascita di questo esperimento artistico e le idee sostenute dai due autori:

Il blocco della Russia sta per finire. La comparsa di “Vešč’” è un esempio degli scambi che si stanno avviando di esperienze, conquiste, oggetti, tra i giovani artisti della Russia e dell’Occidente. [...] Oggi l’arte è INTERNAZIONALE, nonostante il carattere profondamente locale dei singoli sintomi e aspetti (Èrenburg, Lisickij 1922a: 1)⁸.

L’appello di “Vešč’” è rivolto a tutti coloro che “desiderano realmente lavorare” e creare qualcosa di nuovo per rispondere ai bisogni del nascente stato sovietico. La rivista guarda all’avvento di un’arte internazionale che, abbandonata la sperimentazione astratta che portava a un distacco tra il testo e l’esecuzione formale, passi all’elaborazione di un “metodo costruttivo” e di un “arte costruttiva”, adatta alla cultura del presente e capace di unificare le avanguardie per un radicale rinnovamento artistico e sociale:

È TEMPO DI COSTRUIRE su terreni ripuliti. [...] Noi consideriamo quale aspetto fondamentale nel nostro tempo il TRIONFO DEL METODO COSTRUTTIVO. [...] VEŠČ’ è per l’arte costruttiva, che non abbellisce la vita, ma la ORGANIZZA. Noi abbiamo chiamato la nostra rivista VEŠČ’ dato che per noi l’arte è CREAZIONE di nuovi OGGETTI (Èrenburg, Lisickij 1922a: 2).

VEŠČ’ è un organo di lavoro, un notiziario della tecnica, un LISTINO PREZZI dei nuovi OGGETTI, è il disegno degli oggetti non ancora realizzati. [...] SMETTETELA subito DI FARE DICHIARAZIONI, SMETTETELA DI CONFUTARE, FATE OGGETTI! (Èrenburg, Lisickij 1922a: 4).

nare i rapporti con gli artisti occidentali e di sollecitare una collaborazione a livello internazionale. In particolare gli era stato affidato l’incarico di curare l’allestimento della prima mostra di arte russa (*Esposizione d’arte russa, organizzata dal Commissariato del Popolo per l’Istruzione della RSFSR* [Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa]), allestita da David Sterenberg e inaugurata nel 1922 nei locali della galleria Van Diemen a Berlino. La mostra presentava un ampio panorama delle maggiori ricerche dell’arte sovietica, spaziando dalla pittura suprematista alle opere dei costruttivisti, dalla scenografia ai progetti di architettura, e offriva un primo confronto in Occidente con quanto era stato prodotto in Russia nel decennio precedente. Sulla mostra cf.: la recensione alla mostra scritta dal Commissario del Popolo all’Istruzione, Anatolij Lunačarskij (Lunačarskij 1922); la risposta di Majakovskij (Majakovskij 1923); per le discussioni intorno alla mostra cf. Tafuri 1980.

⁸ Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie. Nelle citazioni tratte da *Blokada Rossii končaetsja* riporto il maiuscolo così come presente nel testo originale in russo.

1.2. *Contenuti e collaboratori*

Punto d'incontro tra l'avanguardia russa e quella occidentale, la rivista fu portabandiera di una nuova forma d'arte, quella del Costruttivismo, corrente a cui avevano aderito i suoi ideatori⁹. Pur parteggiando per l'arte costruttivista, la rivista rifiutava però l'utilitarismo: per oggetti non dobbiamo intendere solo quelli d'uso quotidiano, in quanto "qualsiasi prodotto organizzato – una casa, un poema o un quadro – è un oggetto che si propone un fine, che non allontana gli uomini dalla vita, ma li aiuta ad organizzarla" (Èrenburg, Lisickij 1922a: 2). Questa precisazione spiega l'ampiezza degli argomenti trattati, nonché la molteplicità e l'eterogeneità degli intellettuali chiamati a collaborare.

Tra i collaboratori vi erano infatti i registi russi Vsevolod Mejerchol'd e Aleksandr Tairov, i poeti, scrittori e critici francesi Jules Romains e André Salmon, il drammaturgo tedesco Carl Sternheim, lo scrittore ungherese Lajos Kassák, gli architetti e pittori Lyonel Feininger, Albert Gleizes, Ivan Puni, Aleksandr Rodčenko e Vladimir Tatlin, perfino Charlie Chaplin¹⁰. La partecipazione di figure tra loro così eterogenee rispondeva a un'esigenza 'dialogica' fortemente avvertita da Lisickij, per il quale non poteva darsi arte se non all'incrocio di generi, tendenze, ambiti creativi diversi; una posizione divergente da quella dei costruttivisti sovietici, che lo accusarono di ambiguità ideologica¹¹. Questi giudizi critici nei confronti della rivista chiariscono il cambiamento in atto all'interno del movimento costruttivista stesso: dal 1922, con l'affermarsi del Produttivismo, in Russia si punterà a un'applicazione concreta dei programmi esposti e all'assoluta integrazione dell'oggetto e del fenomeno artistico nella produzione industriale. Se il costruttivismo lisickijano, in particolare con la rivista "Vešč", aveva assunto un taglio internazionale volto a sostenere l'autonomia dell'arte, nel programma produttivista si dichiarava guerra all'arte in generale: ogni opera d'arte deve essere socialmente significativa, altrimenti rappresenta soltanto un sintomo di evasione decorativa ed estetizzante¹².

⁹ Sull'adesione di Lisickij a Suprematismo e Costruttivismo cf. Finizio 1990: 61-62, 136-144; Quilici 1968; Quilici 1978: 12-17.

¹⁰ Sulla presenza di Chaplin nella coeva avanguardia ceca si veda Dierna 2014.

¹¹ Tra questi, in particolare, va ricordata la posizione del grafico Aleksej Gan, il quale accusò Lisickij ed Èrenburg di aver chiamato a collaborare esponenti di correnti artistiche e interpreti di generi molto diversi, di "fare di tuttata l'erba un fascio, chiamandolo costruttivismo", e intendendo con esso semplicemente l'arte nuova (Gan 1922: 18).

¹² Un altro critico contemporaneo, Boris Arvatov, pur riconoscendo in "Vešč" un importante fenomeno di transizione, accusò la rivista di "opportunismo", ovvero di proclamare un'arte nuova restando però aggrappata al passato: all'artista produttivista spetta invece un ruolo inventivo e costruttivo, lontano dal nuovo "estetismo della macchina" propugnato da "Vešč" (Arvatov 1922; cf. anche Finizio 1990: 62-63).

1.3. Chiusura della rivista

Ma anche a Berlino l'accoglienza non fu calorosa, anzi. Nel clima fortemente ideologico di quegli anni, la rivista suscitò un vespaio di polemiche e critiche feroci nell'ambiente dell'emigrazione russa proprio per quel carattere eclettico e libero da veti e omaggi all'ideologia che ai nostri occhi ne costituisce il tratto di maggior fascino. Dopo appena pochi mesi si giunse alla sospensione delle pubblicazioni¹³. Tra le cause della chiusura anticipata della rivista vanno ricordati in primo luogo i rapporti piuttosto tesi di Èrenburg e Lisickij con la casa editrice Skify. Questa apparteneva a un gruppo di intellettuali aderenti allo Scitismo, che sostenevano posizioni antieuropeiste e si rivolgevano con senso nostalgico al passato e alle tradizioni della società russa; la casa editrice dava quindi maggior spazio alla pubblicazione di opere in linea con principi vagamente slavofili, mentre la collaborazione con Lisickij ed Èrenburg era stata il risultato di un "matrimonio di convenienza" tra i due artisti (alla ricerca a Berlino di una qualsiasi casa editrice dove pubblicare la rivista) e gli editori, con la promessa però di questi ultimi di non intromettersi nelle scelte della redazione. Tuttavia la posizione sostenuta dagli Sciti, che "all'Occidente putrefatto e agonizzante contrapponevano la Russia", riprendendo le "vecchie tesi degli slavofili" (Èrenburg 1961-1962: 28), era troppo lontana dall'abbraccio paneuropeo e dalla conciliazione tra Occidente e Unione Sovietica che Èrenburg e Lisickij tentavano di attuare, per lo meno su un piano culturale e artistico. Anche le stesse idee del Costruttivismo apparivano intollerabili alla casa editrice¹⁴.

2. El' Lisickij "costruttore del libro"

Oltre ad occuparsi della redazione, della stesura dei due articoli redazionali *Blokada Rossii končaetsja* e *Krestiny Vešči*, e di altri due brevi testi sull'arte, *Die Ausstellungen in Russland* pubblicato in lingua tedesca nel primo fascicolo (Ulen 1922: 18-19) e *Vystavki v Berlino* (Mostre a Berlino) comparso nel terzo numero (El 1922: 14), Lisickij apporta, come già ricordato, il contributo più originale alla realizzazione della veste tipografica di "Vešč'", definita dal critico sovietico Konstantin Volodin (1969: 266) "ottimo modello dell'arte propugnata dalla rivista". Proprio nell'ambito della grafica del libro era possibile giungere a risultati concreti, testimonianza della fase costruttiva che la rivista rappresentava. Il legame con la tradizione viene in parte spezzato, "i vecchi canoni del libro bello sono ripudiati", così come viene eliminato qualsiasi abbellimento: a prevalere sono le "linee nette della composizione tipografica", utilizzate in maniera nuova e insolita, e i caratteri tipografici che colpiscono con forza l'occhio del lettore. I metodi adottati richiamano quelli della com-

¹³ Era prevista la pubblicazione di altri due numeri, IV e V, che avrebbero dovuto trattare rispettivamente l'arte dell'URSS e quella degli Stati Uniti.

¹⁴ Nell'articolo che chiude il terzo numero della rivista "Vešč'", dal titolo *Krestiny Vešči* (Il battesimo di "Vešč'"), Lisickij ed Èrenburg tentano di dare una risposta ai numerosi attacchi della stampa contemporanea e della casa editrice stessa a loro rivolti. Cf. Èrenburg, Lisickij 1922b.

posizione di tipo pubblicitario, e trasformano così una seria rivista artistica in una “costruzione esteticamente significativa”, una novità sia per l’arte russa, sia per quella occidentale (Volodin 1969: 266-267).

2.1. *Elaborazione di un nuovo linguaggio grafico e tipografico*

I risultati più interessanti della ricerca grafica di Lisickij “costruttore del libro”¹⁵, applicati poi anche alla rivista “Vešč’-Gegenstand-Objet”, vanno rintracciati negli studi e nei testi critici elaborati tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti, ai quali sarà utile fare qui un breve cenno.

Alla grafica ornamentale e decorativa del libro tradizionale Lisickij contrappone i nuovi principi costruttivi. Se in passato il libro era contraddistinto da illustrazioni e impreziosito da abbellimenti e decori, dopo la svolta radicale della rivoluzione, ricorda Lisickij, “il libro tradizionale fu strappato in pagine singole, ingrandite di cento volte, potenziate dal colore e messe sulle strade come manifesti”, per informare e attrarre l’attenzione del nuovo uditorio, la grande “massa dei semianalfabeti” (Lisickij 1926-1927: 178)¹⁶. Nasce così il ‘libro costruttivista’, caratterizzato da linee, cerchi, quadri e fotografie, dal forte impatto visivo. Compito del grafico è ora quello di “creare il nuovo libro con il materiale del libro stesso”, di costruirlo: come una costruzione che il grafico-architetto è chiamato a produrre, il libro deve essere progettato in maniera funzionale nelle sue pagine, e tale pianificazione si deve basare sulle proporzioni e sui rapporti tra le parti, sul contrasto e sulla grandezza dei caratteri, ma soprattutto sull’utilizzo dei soli elementi della cassa tipografica (Lisickij 1927: 7).

Nella costruzione del libro molteplici sono gli aspetti che devono essere presi in considerazione, a partire dalla copertina, che rappresenta il primo segnale formale esterno, la facciata pubblicitaria attraverso la quale ci si rivela agli occhi del lettore. Materiale costruttivo fondamentale sono i caratteri, mentre le combinazioni grafico-spaziali attraggono l’attenzione dello sguardo su una determinata parola o su un passaggio particolare del testo. È proprio la grafica del libro a creare una certa impressione nel lettore: poiché l’occhio, abituato ad orientarsi sulla carta stampata, esige immagini chiare, è necessario l’utilizzo di elementi univoci, come le linee orizzontale, verticale, obliqua e l’arco. Il libro del futuro sarà, secondo Lisickij (1926-1927: 178), “anazionale”, perché non ci saranno più problemi di comprensione dal momento che forma e contenuto saranno un tutt’uno.

¹⁵ È lo stesso Lisickij a definirsi “costruttore”: nella raccolta di poesie di Majakovskij *Dlja golosa* (Per la voce), pubblicata a Berlino nel gennaio del 1923, per la quale realizza le illustrazioni e cura la grafica, si legge “Konstruktor knigi El Lisickij”, Costruttore del libro El Lisickij.

¹⁶ Cf. anche *El Lissitzky 1890-1941. Catalogue for an Exhibition of Selected Works* (Nisbet 1987: 61-62), in cui è riportato un interessante intervento di Lisickij del 1931 al Dom Pečati (Casa della Stampa) di Mosca, comparso in “Brigada chudožnikov” (La brigata degli artisti, IV, 1931): l’artista si sofferma sulla grafica del libro e sulla tipografia ricostruendo le fasi che hanno portato alla nascita del nuovo libro.

Il concetto di libro inteso come ‘costruzione grafica’ è alla base dell’idea di *vizual'naja kniga*, ‘libro visivo’:

Io ritengo che i pensieri che noi beviamo dal libro con i nostri occhi debbano essere riversati in esso mediante tutte le forme percepibili dall’occhio. Lettere, segni di interpunzione, che danno ordine alle idee, devono essere presi in considerazione, ma oltre a ciò la corsa delle righe confluisce presso certi pensieri condensati e occorre condensarli anche per l’occhio¹⁷.

Mentre in passato il libro veniva realizzato per l’orecchio, per una lettura silenziosa e ordinata, da sinistra a destra, dall’inizio alla fine, il nuovo libro dà maggiore importanza alla dimensione ottica:

il libro si fa strada verso il cranio attraverso gli occhi e non l’orecchio lungo questa strada scorrono onde di rapidità e tensione assai maggiori. se con la bocca posso soltanto esaltare me stesso attraverso il libro posso mostrarmi nella molteplicità delle forme (Lisickij 1920a: 51)¹⁸.

Secondo Lisickij il libro rappresenta “il monumento alla contemporaneità” e ha assunto il ruolo che in passato spettava al tempio, luogo, per la sua imponenza e per gli splendori in esso custoditi, della conoscenza e dello stupore. Se il tempio era però collocato in un posto determinato e immutabile ed era meta di pellegrinaggio, il libro va nel popolo, tra la gente, rendendosi accessibile a tutti: l’artista deve rinunciare agli antichi arnesi del mestiere, attraverso i quali il suo lavoro di cesello portava alla nascita di opere meravigliose ma accessibili solo ad un ristretto ed eletto gruppo di persone, per dominare con la propria conoscenza nuovi strumenti e dar vita, mediante il principio della standardizzazione, a “migliaia di migliaia di originali identici per tutti” (Lisickij 1919: 11).

2.2 *Il libro del futuro*

Ingegno, inventiva, indipendenza e sperimentazione contraddistinguono il lavoro di Lisickij: così come lo sviluppo dell’uomo ha portato a progressi, scoperte e nuove invenzioni, allo stesso modo dobbiamo aspettarci giorno per giorno novità nella fabbricazione del libro, fino al momento in cui questo cesserà di essere un oggetto palpabile, con una rilegatura, la copertina, il dorso e le pagine, e sarà sostituito da “un’espressione autolinguistica o cinelinguistica” (Lisickij 1926-1927: 178). Nonostante i limiti delle tecniche tipografiche e dei macchinari a disposizione (sebbene a Berlino le innovazioni tecnologiche fossero di

¹⁷ Questa citazione è tratta da una lettera scritta da Lisickij e indirizzata a Malevič, datata 12 settembre 1919. Parte della lettera, inedita, è riportata in Chardžiev (1997: 242).

¹⁸ Il testo originale è scritto interamente in caratteri minuscoli e senza segni di interpunzione, ad eccezione dei punti fermi.

gran lunga superiori rispetto a quelle presenti in Russia), Lisickij si presenta come “uno dei primi grandi propugnatori della tipografia della nostra epoca tecnica” (Tschichold 1965: 376). Le sue teorie e l’applicazione pratica di esse sembrano un’anticipazione di molte tecniche adottate nella grafica della nostra era tecnologica e computerizzata, che Lisickij in qualche modo intravedeva (Nemirovskij 2006: 110-111): basti pensare al concetto di *elektrobiblioteka*, la biblioteca elettronica, intesa come superamento definitivo dei limiti del foglio stampato per ottenere un impatto innanzitutto visivo sul lettore:

1. Le parole del foglio stampato vengono guardate, non udite. [...]
3. Economia dell’espressione; ottica invece che fonetica. [...]
4. La sequenza continua delle pagine: il libro bioscopico. [...]
5. Il foglio stampato vince su spazio e tempo. Anche il foglio stampato e l’infinità del libro devono essere superati. La ÈLETTROBIBLIOTECA (Lissitzky 1923: 47)¹⁹.

Proprio in Germania Lisickij riuscì a mettere in atto le sue idee: le composizioni grafiche realizzate a Berlino nella prima metà degli anni Venti, dalla rivista “Vešč” alla grafica del volumetto di poesie di Majakovskij *Dlja golosa* fino al libro per l’infanzia *Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata* (Racconto suprematista su due quadrati), segnano il raggiungimento definitivo dell’elaborazione di un linguaggio tipografico nuovo (Tafuri 1980: 163). L’influenza di Lisickij fu tale che dopo solo pochi mesi dal suo arrivo a Berlino egli divenne una delle figure dominanti nello sviluppo dell’arte tipografica moderna (Spencer 2004: 33).

3. *La grafica della rivista “Vešč”-Gegenstand-Objet*

“Vešč” è un esempio rivoluzionario di applicazione di tali teorie e rappresenta un modello di rottura e di protesta contro il grigiore e la monotonia della stampa tradizionale. La struttura e la composizione della pagina invitano il lettore a giocare con la rivista: dalla copertina all’impostazione generale, dalla disposizione dei titoli ai caratteri adottati, dai segni d’interpunzione all’uso delle linee tipografiche, Lisickij si serve di tutti gli elementi della cassa tipografica, “materiale costruttivo di base nell’architettura del libro” (Chardžiev 1997: 242), per conferire ancora più chiarezza al discorso e scuotere il lettore.

La rivista esce, come specificato nella prima di copertina del primo fascicolo, in “quaderni grandi, di 23×31 cm, con 24 pagine, riccamente illustrati”, e viene stampata in bianco e nero, ad eccezione delle copertine, rossa per il primo fascicolo e arancione per il secondo.

3.1. *La copertina*

Ancor prima di aprire la rivista il lettore viene attratto dalla grafica che caratterizza la copertina (FIG. 1, FIG. 2): essa presenta al centro una figura geometrica astratta, una sorta di L capovolta e obliqua rispetto alla linea dell’orizzonte, sospesa su uno sfondo di colore ros-

¹⁹ In questo brevissimo testo, scritto originariamente in lingua tedesca, vengono formulati, in otto punti numerati, gli otto principi della nuova arte del libro secondo Lisickij.



FIG. 1

Copertina del primo fascicolo



FIG. 2

Copertina del secondo fascicolo

so nel primo fascicolo, arancione nel secondo. Le peculiarità grafiche avevano fin dall'inizio suscitato l'interesse dei contemporanei, per i quali la copertina della rivista ricordava "il listino prezzi di articoli per biciclette o un catalogo di film per il cinema" (Radlov 1923: 49).

Alle estremità di questa L viene riportato in grassetto il titolo *Objet* in francese e *Gegenstand* in tedesco, mentre il termine in cirillico *ВЕЩЬ* viene scritto a caratteri più grandi, sospesi in equilibrio sullo sfondo: è interessante il contrasto che si viene a creare tra il colore rosso (arancione nel caso del secondo fascicolo) della lettera in cirillico **В**, disegnata all'interno della L rovesciata, e le restanti lettere in nero su sfondo rosso (o arancione). Luogo e data di edizione, *Berlin 1922*, vengono riportati in tedesco in alto a sinistra, simmetrici alla scritta *Gegenstand*, mentre in caratteri minuti, su tre righe disposte parallelamente al tronco della L rovesciata, è indicato il sottotitolo della rivista nelle tre lingue. I numeri 1-2 (nel caso del secondo fascicolo il numero 3) sono realizzati con tratti neri essenziali e squadrati. Da notare l'utilizzo di sottili linee dai contorni neri, tra loro parallele e perpendicolari, disposte quasi a creare un ponte tra la L rovesciata e i numeri indicati²⁰.

²⁰ L'essenzialità e la geometria delle due copertine ricorda alcuni lavori realizzati da Lisickij intorno alla fine degli anni Dieci dopo l'adesione al gruppo UNOVIS (*Utverždenie novogo v iskusstve*, Affermazione del nuovo nell'arte), fondato a Vitebsk nel 1920 da Malevič. Lisickij definisce questi suoi lavori PROUN, acronimo di *Proekt utverždenija novogo* (Progetto per l'affermazione del nuovo): essi rappresentano una "stazione di transito dalla pittura all'architettura", una "tappa intermedia tra l'anticipazione pittorica e la progettazione architettonica". Si tratta di opere sperimentali su tela e

Poche delle copertine successive realizzate da Lisickij possono essere paragonate a queste prime creazioni che superano le regole convenzionali grafico-spaziali.

3.2. *L'impostazione della pagina*

Titoli riportati verticalmente o trasversalmente alla pagina, disposti su più righe, linee tipografiche che suddividono gli spazi, caratteri di diverso corpo adottati all'interno di uno stesso testo o di una stessa parola, immagini, punti interrogativi ai margini di un articolo: questo è quanto si trova di fronte chi sfoglia la rivista.

Si considerino ad esempio le pagine in apertura ai due fascicoli (FIG. 3, FIG. 4): nella metà superiore della prima pagina troviamo di nuovo l'indicazione di titolo e sottotitolo (nelle tre lingue), di luogo e data di pubblicazione (in russo) e i nomi dei direttori (in francese e in russo). Anche in questo caso è singolare la grafica adottata: il titolo della rivista in russo viene riportato con le lettere cirilliche disposte in scala ascendente, dalla **B** che occupa la posizione più bassa nell'angolo sinistro, al segno debole **Ь** riportato in alto a destra. In corrispondenza della lettera **B** sono riportati, trasversalmente alla pagina, il titolo e il sottotitolo della rivista in lingua tedesca, mentre sotto la lettera **E** troviamo titolo e sottotitolo in francese; il sottotitolo in caratteri cirillici è riportato invece in corrispondenza della lettera **И**.

3.3. *Le linee tipografiche*

Tra gli strumenti più significativi che riguardano l'impostazione della pagina, le linee tipografiche assolvono il compito di smembrare la composizione (Chardžiev 1997: 243). Si consideri ad esempio la struttura del testo programmatico *Blokada Rossii končaeťsja* (Èrenburg, Lisickij 1922a: 1-4; FIG. 3): l'editoriale, che si sviluppa su quattro pagine, è disposto su tre colonne con le versioni in lingua tedesca (prima colonna a sinistra), francese (colonna centrale), e russa (colonna a destra). Queste tre colonne sono separate tra loro da tre filetti tipografici che si assottigliano gradualmente da sinistra a destra fino a scomparire, così che l'ultima colonna possiede un confine grafico soltanto sulla sinistra: "avendo perso la propria funzione, la linea pare sciogliersi sulla superficie bianca del foglio" (Chardžiev 1997: 243).

Le linee tipografiche vengono spesso utilizzate, in modo più o meno marcato, per separare tra loro i diversi articoli o per segnalare la fine di una sezione e l'inizio di quella successiva. Talvolta a intervallare i diversi contributi sono dei quadratini neri, usati come spaziatori: curiosa è la scelta di separare ogni sintagma della poesia di Majakovskij, *Écoutez, canailles* (a pagina 5 del terzo numero), attraverso piccoli quadratini che accentuano anche dal punto di vista grafico il ritmo della lirica (FIG. 5).

legno contraddistinte da figure geometriche e dall'uso pressoché esclusivo dei colori bianco, rosso e nero, che diverranno più tardi la base per progetti di costruzioni, realizzazioni architettoniche e spazi urbani. Per approfondire cf.: Lisickij 1920b; il documento dattiloscritto *Il film della vita di El fino al 1926* (cf. Scarponi 1992); Lisickij 1922.



FIG. 3
"Vešč'-Gegenstand-Objet", I-II, p. 1



FIG. 4
"Vešč'-Gegenstand-Objet", III, p. 1



FIG. 5
"Vešč'-Gegenstand-Objet", III, p. 5



FIG. 6
"Vešč'-Gegenstand-Objet", III, p. 7

Un utilizzo piuttosto singolare e scherzoso del linguaggio tipografico interessa la poesia di Nikolaj Aseev *Severnoe sijanie* (Aurora boreale, alle pagine 7-8 del terzo numero). La lirica è suddivisa in sette strofe, e tale struttura viene raddoppiata per le prime cinque strofe da un equivalente grafico, ovvero da linee nere di diversa lunghezza poste a lato della poesia stessa, ad imitazione della forma e della disposizione dei versi (FIG. 6).

Linee nere poste ai margini vogliono convogliare l'attenzione del lettore sulle parti centrali di un testo, oppure sono utilizzate per segnalare nomi di prossimi collaboratori o titoli di contributi che verranno pubblicati nei numeri successivi: tali elementi sono sottolineati non solo attraverso l'uso del grassetto, ma anche mediante l'utilizzo di un tratto particolarmente marcato, che isola le indicazioni dal resto del testo, o attraverso riquadri (FIG. 7).

3.4. *La disposizione di titoli, articoli e annotazioni*

Altro carattere peculiare è la disposizione dei titoli delle sezioni e dei singoli contributi: questi vengono riportati non sempre ad inizio pagina, talvolta anche a metà, con caratteri e dimensioni diversi; sono spesso disposti su due o più righe, così come su più livelli sono a volte riportate intere frasi.

Spesso vengono scritte trasversalmente al testo anche alcune osservazioni della redazione o particolari frasi. Nel primo numero, in corrispondenza della sezione *Živopis', skulptura, arhitektura*, a lato della pagina compare in grassetto e maiuscolo la scritta *Žažda porjadka – samaja vysokaja potrebnost' človeka. Ona rodila iskusstvo* (La sete di ordine è la più alta necessità dell'uomo. Essa ha dato vita all'arte; FIG. 8 e FIG. 9). Un'annotazione è riportata trasversalmente all'articolo di Marcello Fabbri, *O romane bez personnažej [sic]* (Il romanzo senza personaggi, a pagina 8 del terzo volume): non condividendo il punto di vista dell'autore, il quale sostiene che si sta sviluppando sempre più il romanzo senza personaggi né trama, in una nota la redazione annuncia l'imminente pubblicazione di contributi a sostegno della tesi contraria. È evidente come una tale impostazione delle pagine, "strutturate architettonicamente" (Solivetti 1982: 51), richieda la partecipazione attiva del lettore.

3.5. *Le immagini*

A caratterizzare la rivista è inoltre la presenza di immagini e fotografie che accompagnano alcuni contributi: nel primo fascicolo (pp. 13-14) un quadro di Albert Gleizes è posto accanto al suo articolo, mentre cubi e parallelepipedi accompagnano il contributo di Theo van Doesburg; immagini e fotografie sono collocate in corrispondenza degli interventi di Léger, Severini e Lipschiz (alle pp. 16-17 del primo fascicolo), la fotografia della torre di Tatlin accompagna un articolo di Punin (a p. 22 del primo fascicolo), un quadro di Picasso è riportato accanto ad un contributo sul pittore a pagina 12 del terzo numero.

3.6. *Il contrasto di scrittura*

Nei tre numeri della rivista "Vešč'-Gegenstand-Objet" Lisickij si serve su vasta scala degli elementi del linguaggio tipografico come segnali semantici (Chardžiev 1997: 243).



FIG. 7
"Vešč'-Gegenstand-Objet", I-II, p. 4

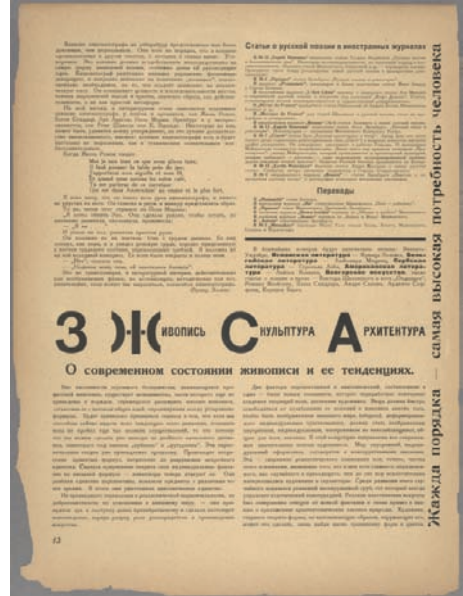


FIG. 8
"Vešč'-Gegenstand-Objet", I-II, p. 12



FIG. 9
"Vešč'-Gegenstand-Objet", I-II, p. 13



FIG. 10
"Vešč'-Gegenstand-Objet", I-II, p. 10

Uno dei principali metodi espressivi adottati è il contrasto di scrittura: molto spesso le parti più rilevanti di un testo sono segnalate dal contrasto tra corpi diversi, non solo fra una parola e l'altra, ma anche all'interno di uno stesso termine (si veda ad esempio il titolo della sezione *Živopis', skulptura, arhitektura* alla FIG. 8). Lisickij introduce maiuscole, caratteri enormi in modo improvviso, o giunge addirittura a complicare la lettura di una singola parola con l'utilizzo di due o tre caratteri diversi al suo interno; in alcuni casi un'unica lettera funge da iniziale per più termini. Lungo le quattro pagine del testo programmatico *Blokada Rossii končaetsja* il nome della rivista e la parola *oggetto* sono sempre riportati, in tutte e tre le lingue, su un unico rigo in maiuscolo grassetto, isolati dal resto del testo e segnalati dal contrasto di scrittura (FIG. 3).

All'interno di una stessa pagina Lisickij adotta caratteri diversi tra un testo e l'altro, l'interlinea si riduce o aumenta, il corpo si fa più piccolo o più grande, alcuni titoli vengono realizzati in grassetto. Tale diversità sembra voler indicare l'autonomia di ogni singolo contributo. Nonostante le pagine siano in bianco e nero, l'attenzione del lettore viene subito indirizzata verso quanto segnalato da determinate scelte grafiche.

3.7. I segni di interpunzione

Segnali semantici sono anche i segni di interpunzione. Un uso particolare può essere osservato nell'articolo di Aleksandr Kusikov *Mapa i Pama imażinizma* (Mapa e Pama dell'immaginismo, a pp. 10-11 del primo fascicolo): in questo scritto l'autore si scaglia contro quei critici che cercano di attribuire al fenomeno dell'immaginismo dei "genitori", ovvero dei modelli antecedenti, e sostiene invece la presenza di un legame diretto e privo di intermediari tra immaginismo e rivoluzione. Non condividendo la posizione dell'autore, ma disposta a pubblicarne il contributo, la redazione sceglie di segnalare il proprio disaccordo attraverso la collocazione di punti interrogativi a margine (FIG. 10, FIG. 11). Questa scelta aveva scatenato però la forte reazione di Kusikov, che aveva pubblicato su un'altra rivista un articolo pieno di rimproveri contro "Vešč", proprio perché alcune sue affermazioni erano state sottolineate con dei polemicci punti interrogativi. Nel terzo numero di "Vešč" viene pubblicato un trafiletto in risposta a questi attacchi: la redazione conferma la scelta fatta di segnalare il proprio disaccordo scrivendo lungo il margine (si noti come ancora una volta l'annotazione viene riportata trasversalmente alla pagina) *v porjadke diskussii*, oggetto di discussione, e collocando due grossi punti interrogativi. Come titolo di questo trafiletto (FIG. 12) viene adottato un ulteriore punto interrogativo (cf. l'articolo ? a pagina 21 del terzo numero).

Se i punti interrogativi segnalano il disaccordo della redazione, quelli esclamativi mostrano l'adesione al contenuto dell'articolo: a pagina 4 del terzo numero un grosso punto esclamativo è posto a margine dell'articolo *Obmen* (Lo scambio), nel quale l'autore Harold Loeb analizza il fenomeno della colonia americana di scrittori a Parigi durante gli anni Venti e alcune caratteristiche della vita politica, soffermandosi sulle contraddizioni della democrazia americana.

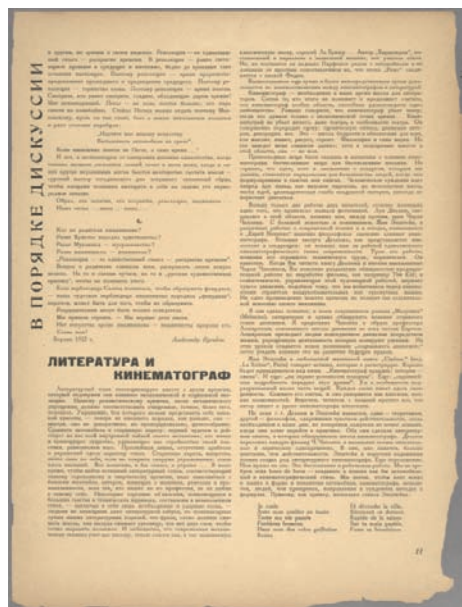


FIG. 11

“Vešč’-Gegenstand-Objet”, I-II, p. 11



FIG. 12

“Vešč’-Gegenstand-Objet”, III, p. 21

3.8. Le critiche dei contemporanei alle scelte grafiche

Tra i contemporanei le reazioni alla pubblicazione di “Vešč’-Gegenstand-Objet” furono immediate, e i numerosi articoli comparsi su giornali e riviste in lingua russa testimoniano la vivacità del dibattito culturale attorno a tale opera. Oggetto di discussione era anche la grafica adottata da El’ Lisickij: gli stessi esponenti del movimento costruttivista russo avevano espresso le proprie obiezioni, sia sul piano contenutistico sia su quello formale. Arvatov (1922: 115) riconosceva che “l’impaginazione corrisponde alle idee di “Vešč’”, vale a dire è elaborata nello stile delle più moderne pubblicazioni tecniche”, ma la rivista rimane ancorata all’estetismo.

Dal punto di vista grafico, Nikolaj Radlov (1923: 49-50) individuava fin dalla copertina la presenza di elementi rivoluzionari propri dell’“industria” e delle “nuove invenzioni”, attraverso i quali era stato possibile dare al contenuto della rivista una forma esteriore adeguata. Ciò che più colpiva Radlov era l’aspetto quasi pubblicitario, suggerito non solo dalla copertina, ma anche dal linguaggio e dai procedimenti tipografici adottati. Dopo aver letto il testo programmatico e l’invito a fare oggetti nella nuova epoca creativa appena iniziata, però, il lettore, che spera di poter contemplare tra le pagine della rivista un oggetto autentico, utile dal punto di vista pratico o che eserciti un’influenza sui sentimenti e sull’intelletto, rimane profondamente deluso, a detta di Radlov (1923: 50): le pagine sono “tutte abbellite dalla solita torre di Tatlin, dagli esercizi di Gleizes irrimediabilmente venuti a noia e da un intero cimitero di scheletri rinsecchiti e che non servono a nessuno”.

4. *Il ruolo di El' Lisickij grafico nel panorama internazionale*

Nonostante la critica successiva abbia in parte oscurato il costruttivismo oggettivo di Lisickij, questa fase ha rappresentato un momento importante nel panorama dell'arte novecentesca. Grazie al contributo rivoluzionario di Lisickij, "Vešč'-Gegenstand-Objet", seppur nella sua breve vita, è un esempio unico di sperimentazione costruttivista: le idee elaborate negli Anni Venti nell'ambito della costruzione del libro trovarono riflesso nella grafica della rivista, che, coniugando i principi del Suprematismo con quelli del Costruttivismo, segnò il "passaggio dalla tipografia artigiana a quella tecnica" (Shadowa 1978: 81).

L'originale grafica delle pagine di "Vešč'", difficilmente riscontrabile nelle riviste precedenti, segna il superamento dell'estetismo e della sperimentazione astratta che imperavano all'epoca, a favore di un'impostazione dal forte impatto visivo e di una maggiore coincidenza e adesione tra testo e apparato formale: gli elementi inseriti tra le pagine della rivista (titoli, punti interrogativi, linee tipografiche, caratteri – materiale costruttivo di base) e utilizzati, come si è visto, in modo non convenzionale, sconvolgono l'impostazione classica esteticamente bella e, con essa, il lettore-spettatore, abituato a una lettura per lo più monotona e passiva.

Ritenuto il fondatore dell'arte tipografica moderna, Lisickij esercitò un'influenza notevole non solo sugli altri artisti costruttivisti, i quali tentarono di imitare le sue teorie introducendo tra le pagine dei propri lavori linee, segni e figure dalla geometria essenziale, ma anche su artisti occidentali e grandi maestri dell'arte grafica e poligrafica del ventesimo secolo, quali Laszlo Moholy-Nagy, Karel Teige, Jan Tschichold. Molti lavori grafici successivi poggiano quindi, talvolta in maniera indiretta e inconsapevole, su teorie e principi introdotti per la prima volta proprio da Lisickij negli anni Venti, e per i quali "Vešč'-Gegenstand-Objet" rappresenta un modello alla base di scelte formali e grafiche valide ancora oggi.

Se si considera il panorama italiano, traccia delle esperienze delle avanguardie sovietiche e, in particolare, degli insegnamenti di Lisickij nell'ambito della pittura, della grafica e della costruzione libraria, si individua nella tipografia futurista degli anni Venti (tra gli altri, in artisti come Ivo Pannaggi e Bruno Munari). Nello stesso periodo in cui Lisickij elabora le sue idee di 'libro costruttivista', gli artisti futuristi tentano di combinare alla produzione editoriale la poetica dell'arte meccanica. Le nuove ricerche futuriste, seppur indipendenti, si collocano nella stessa direzione dell'esperienza lisickijana, e partono dal tentativo di conciliare il materiale più tradizionale del libro con i moderni strumenti della civiltà industriale²¹.

A testimoniare il ruolo chiave di Lisickij come sperimentatore di forme nuove e innovatore nel panorama artistico internazionale del ventesimo secolo sono le numerose mostre de-

²¹ Esempio è il volume *Depero futurista*, anche detto "libro imbullonato", un unicum per l'ardita impaginazione e l'uso audace dei caratteri tipografici. Editto nel 1927 e impaginato dal pittore futurista Fortunato Depero, si tratta del primo vero esempio di libro-oggetto: per la rilegatura Depero si servì di due grossi bulloni con dadi e copiglie, che rendono il volume simile a un oggetto meccanico da smontare e rimontare a piacere attraverso la sostituzione o la mutazione dell'ordine delle pagine. Per un approfondimento sull'arte grafica e tipografica del futurismo cf. Fanelli, Godoli (1988).

dicategli, organizzate in Europa fin dagli anni Venti. La prima esposizione personale in Russia delle opere di Lisickij ebbe luogo invece soltanto molti anni dopo la sua morte, nel 1960.

L'ultima esposizione europea dedicata al grande artista russo è la mostra intitolata *El Lissitzky. L'esperienza della totalità*, coprodotta dal Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, dal Museo Picasso di Malaga e dalla Fundació Catalunya-La Pedrera di Barcellona, in collaborazione con La Fàbrica, e curata da Oliva María Rubio. La mostra, che ha ripercorso l'evoluzione dell'artista attraverso tutti i linguaggi sperimentati, presentava oltre cento opere provenienti da importanti istituzioni internazionali: dipinti, progetti tipografici, illustrazioni di libri e riviste (tra queste era esposta una copia dei due fascicoli di “Vešč'-Gegenstand-Objet”), studi architettonici, fotografie, fotomontaggi e fotogrammi²².

Bibliografia

- Arvatov 1922: B. Arvatov, *Kritika Vešči*, “Pečat' i Revoljucija”, VII, 1922 (trad. it. a cura di G. Kraiski e M. Fabris, *Critica a Vešč'*, in: V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Roma-Bari 1978², pp. 113-115).
- Chardžiev 1997: N.I. Chardžiev, *El Lisickij – konstruktor knigi*, in: Id., *Stat'i ob avangarde*, Moskva 1997, pp. 235-250 (ed. or. in: “Iskusstvoknigi”, II, 1957, pp. 145-161; trad. it. a cura di G. Crino, *El Lisitskij costruttore del libro*, “Rassegna sovietica”, III, 1963, pp. 138-156).
- Dierna 2014: G. Dierna, *Due miti contigui nell'avanguardia ceca degli anni '20: Amundsen e Charlot*, in: M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Firenze 2014, pp. 109-127.
- El 1922: El, *Vystavki v Berlino*, “Vešč'-Gegenstand-Objet”, III, 1922, p. 14 (trad. it. a cura di A. Scarponi, *Mostre a Berlino*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², p. 337).
- Èrenburg, Lisickij 1922a: [I.G. Èrenburg, L.M. Lisickij], *Blokada Rossii končaetsja*, “Vešč'-Gegenstand-Objet”, 1-II, 1922, pp. 1-4 (trad. it. a cura di G. Kraiski e M. Fabris, *La piattaforma di Vešč'*, in: V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Roma-Bari 1978², pp. 109-112; trad. it. a cura di A. Scarponi, *Il blocco della Russia va verso la fine* in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², pp. 335-336).

²² Dopo una prima tappa in Italia a Rovereto, dal 15 febbraio all'8 giugno 2014, la mostra è stata ospitata dai musei coproduttori: dal 23 giugno al 24 settembre 2014 a Malaga, dal 20 ottobre 2014 al 18 gennaio 2015 a Barcellona. Cf. il catalogo dell'esposizione a cura di Rubio (2014).

- Èrenburg, Lisickij 1922b: [I.G. Èrenburg, L.M. Lisickij], *Krestiny Vešči*, “Vešč’-Gegenstand-Objet”, III, 1922, p. 21.
- Èrenburg 1961-1962: I.G. Èrenburg, *Uomini, anni, vita*, III, Roma 1961-1962.
- Fanelli, Godoli 1988: G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Milano 1988.
- Finizio 1990: L.P. Finizio, *L’astrattismo costruttivo*, Roma-Bari 1990.
- Flejšman, Vasileva 2006: L.S. Flejšman, M.A. Vasileva (a cura di), *Russkij Berlin, 1920-1945. Meždunarodnaja naučnaja konferencija, 16-18 dekabnja 2002*, Moskva 2006.
- Flejšman *et al.* 1983: L.S. Flejšman, R. Ch’juz, O. Raevskaja-Ch’juz (a cura di), *Russkij Berlin: 1921-1923; po materialam archiva B. I. Nikolaevskogo v Guverovskom Institute*, Paris 1983.
- Gan 1922: A. Gan, *Konstruktivizm*, Tver’ 1922 (trad. it. a cura di G. Kraiski e M. Fabris, *Il costruttivismo*, in: V. Quilici, *L’architettura del costruttivismo*, Roma-Bari 1978², pp. 122-159).
- Lisickij 1919: L. Lisickij, *Novaja kul’tura*, “Škola i revolucija”, XXIV-XXV, 1919, p. 11.
- Lisickij 1920a: El Lisickij, *Primečanja ne k etoj knige*, “Unovis”, I, 1920, p. 51.
- Lisickij 1920b: El Lisickij, *Suprematizm mirostroitel’stva*, “Unovis”, I, 1920 (trad. it. a cura di A. Scarponi, *Il suprematismo della costruzione del mondo*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², pp. 323-326).
- Lisickij 1922: El Lisickij, *Proun*, “De Stijl”, v, 1922, pp. 81-85 (trad. it. a cura di A. Scarponi, *Proun*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², pp. 338-339).
- Lisickij 1926-1927: El Lisickij, *Unser buch*, “Gutenberg-Jahrbuch”, 1926-1927, pp. 172-178 (trad. it. parziale a cura di A. Scarponi, *Il nostro libro*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², pp. 350-353).
- Lisickij 1927: El Lisickij, *Chudožnik v proizvodstve*, in: S. Telingater, E. Lisickij, *Vsesojuznaja poligrafičeskaja vystavka. Putevoditel’*, Moskva 1927, pp. 7-8.
- Lisitskij-Küppers 1967: S. Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967 (ed. italiana con trad. a cura di P. Leone e A. Scarponi, *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992²).
- Lissitzky 1923: El Lissitzky, *Topographie der Typographie*, “Merz”, IV, 1923, p. 47 (trad. it. a cura di A. Scarponi, *Topografia della tipografia*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², p. 349).
- Lunačarskij 1922: A. Lunačarskij, *Russkaja vystavka v Berline*, “Izvestija”, CCLXXIII, 1922, pp. 94-100 (trad. it. a cura di G. Crino, *L’esposizione russa a Berlino*, “Rassegna sovietica”, I, 1965, pp. 110-116).

- Marten-Finnis, Duchan 2008: S. Marten-Finnis, I. Duchan, *Transnationale Öffentlichkeit im Russischen Berlin. Die Avantgarde-Zeitschrift Vešč-Gegenstand-Objet, "Osteuropa"*, III, 2008, pp. 37-48.
- Majakovskij 1923: V. Majakovskij, *Vystavka izobrazitel'nogo iskusstva RSFSR v Berlino*, "Krasnaja Niva", II, 1923, pp. 261-263 (trad. it. a cura di G. Crino, *La mostra di arte figurativa della RSFSR a Berlino*, "Rassegna sovietica", I, 1965, pp. 108-109).
- Nemirovskij 2006: E.L. Nemirovskij (a cura di), *Konstruktor knigi. El Lisickij*, Moskva 2006.
- Nisbet 1987: P. Nisbet (a cura di), *El Lissitzky 1890-1941. Catalogue for an Exhibition of Selected Works from North American Collections, the Sprengel Museum Hanover and the Staatliche Galerie Moritzburg Halle Harvard University Art Museum Busch-Reisinger Museum*, Cambridge 1987.
- Perloff, Reed 2003: N. Perloff, B. Reed (a cura di), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles 2003.
- Platone 1994: R. Platone, *Scrittori russi a Berlino*, Napoli 1994.
- Quilici 1968: V. Quilici, *El Lisitskij e il costruttivismo russo*, "Rassegna sovietica", II, 1968, pp. 50-58.
- Quilici 1978: V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Roma-Bari 1978².
- Radlov 1923: N. Radlov, *Vešč*, in: Id., *O futurizme*, Petrograd 1923, pp. 49-56.
- Rubio 2014: O.M. Rubio (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità*, Milano 2014.
- Scandura 1987: C. Scandura, *La Berlino russa: 1921-1924. Le case editrici*, "Europa Orientalis", VI, 1987, pp. 177-192.
- Scarponi 1992: A. Scarponi (a cura di), *Il film della vita di El fino al 1926*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992², pp. 321-322 (trad. it. parziale di: *Fil'm žizni – Der Lebensfilm von El bis 1926*, Moskva, Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva v Moskve (RGALI), Fond L. Lisickogo, f. 2361, n. 58, p. 2).
- Shadowa 1978: L.A. Shadowa, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, Dresden 1978.
- Solivetti 1982: C. Solivetti, *La rivista Vešč' e il dibattito artistico postrivoluzionario*, "Rassegna sovietica", II, 1982, pp. 49-77.
- Solivetti, Civjan 2003: C. Solivetti, T. Civjan (a cura di), *L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918-1940)*, atti del convegno organizzato dal Dipartimento di Letterature Comparate di Roma 3 (Roma, 29 ottobre-1 novembre 2001), "Europa Orientalis", XXII, 2003, 2, pp. 8-397.
- Spencer 2004: H. Spencer, *Pioneers of Modern Typography*, London 2004.

- Tafuri 1980: M. Tafuri, *Urss-Berlino 1922: dal populismo all'internazionale costruttivista*, in: Id., *La sfera e il labirinto*, Torino 1980, pp. 141-182.
- Tschichold 1965: J. Tschichold, *El Lisitskij*, in: *Typographische Mitteilungen*, Sankt Gallen 1965 (trad. it. parziale a cura di A. Scarponi, *El Lisitskij*, in: S. Lisitskij-Küppers [a cura di], *El Lisitskij, pittore architetto tipografo grafico*, Roma 1992, pp. 376-378).
- Ulen 1922: Ulen, *Die Ausstellungen in Russland*, "Vešč'-Gegenstand-Objet", I-II, 1922, pp. 18-19.
- Volodin 1969: K. Volodin, *La rivista Vešč*, "Rassegna sovietica", II, 1969, pp. 264-268 (ed. or. *Žurnal Vešč*, "Dekorativnoe Iskusstvo SSSR", V, 1968, pp. 26-27).
- Zygas 1976: K.P. Zygas, *Veshch/Gegenstand/Objet. Commentary, Bibliography and Translation*, "Oppositions", V, 1976, pp. 113-128.

Abstract

Alice Bravin

El' Lisickij Constructivist Graphic Designer. The Journal "Vešč'-Gegenstand-Objet"

This paper analyzes the graphic design of the international art journal "Vešč'-Gegenstand-Objet", published in Berlin in 1922 by the Russian architect, painter, photographer and designer Lazar' Markovič Lisickij (1890-1941), better known as El' Lisickij, together with the Russian writer Il'ja Grigor'evič Ėrenburg (1891-1967).

Although it lasted only three issues (issues one and two were combined in a single volume which appeared in March/April 1922, while the last number appeared in May 1922), "Vešč'" had a strong influence on contemporary art. It was published in German, French and Russian and was meant both as a bridge between Russia and Europe after the years of war and revolution and as a symbol of the beginning of a new creative era. Mainly focusing on new Suprematist and Constructivist works, the journal included essays on several fields of art such as literature, cinema, theatre, painting, sculpture, architecture and music.

In this paper I focus on the innovative graphic design of the two volumes of "Vešč'" entirely realized by El' Lisickij. Referring to his own theories about book design, Lisickij created a functional and innovative layout and a striking cover, challenging the traditional graphic design practice by using exclusively standard typographic elements such as punctuation marks, typographic lines, geometric forms and typesetting.

Keywords

Art Journal; Constructivism; El' Lisickij; Graphic Design.