

ANGELO DI MODICA

## ORIGINI RUSSE DEL MONOCROMO

**ABSTRACT:** Talking about monochrome painting is a complex issue, due to the impossibility of considering it as a pictorial genre with unique characteristics, and due to the difficulty of framing the variety of artists who can be ascribed, in different ways, to this movement. This essay is intended to be a historical-critical reflection on the initial phase of monochrome painting, in order to clarify how the pictorial roots of modern monochrome are to be found in the context of the experiences relating to abstraction in the early 1900s, in particular, in Malevič and Rodčenko. Although this genesis is well-known, highlighting the ambivalences of the beginnings can contribute to enrich our perception of the “tradition of the new” in many of its dualisms.

**KEYWORDS:** Malevič, Suprematism, Reduction, Mysticism, Minimalism.

Parlare di pittura monocroma è impresa complessa, sia per l'impossibilità di considerarla un genere pittorico con caratteristiche uniche, sia per la difficoltà di inquadrare la costellazione di artisti che si possono accostare, in modi diversi, a questa tendenza. La tela monocroma ha come sua prima evidenza visiva l'assenza del dato figurativo. Vengono meno i piani pittorici e sparisce il rapporto tra figura e sfondo. La prospettiva, il punto di fuga e ogni tipo di strategia illusionistica sono espulsi dall'opera. Non volendo più illudere o rappresentare una “finestra sul mondo,” il monocromo si presenta come una nuova realtà pittorica che non è assoggettata a uno stile ben preciso e a canoni prestabiliti da accettare o scartare. Come molte opere moderniste, il monocromo novecentesco mette in discussione i generi artistici tradizionali e le premesse cognitive sulle quali si basano.

Per questi motivi, l'arte monocroma si presenta, ancora oggi, come un'essenza enigmatica a cui corrisponde una difficoltà interpretativa che l'ha spesso indicata come il simbolo del modernismo greenberghiano. “Son apparence suggère simplicité et unité, lesquelles recèlent un potentiel polyvalent et paradoxal. Par exemple, le monochrome participe de la réduction moderniste de l'art à son essence. Mais simultanément, son statisme évident contrarie les avancées du modernisme” (Rose 2004, 21). Un dualismo che si traduce nella complessità di tradurre stilisticamente e teoricamente l'opera monocroma. Una bivalenza che traccia una linea sottile tra modernismo e post-modernismo per cui gli artisti, che di riduzione monocroma si sono occupati, durante gli anni Sessanta del Novecento, trovano difficoltà di collocazione o restano in un limbo interpretativo. Questa condizione, rende chiaro quanto possa essere complesso paragonare tutti i diversi interpreti e inglobarli in una condizione pittorica ben precisa.

Nel grande contenitore del monocromo rientrano artisti che, esaminati singolarmente, sembrano inconciliabili e provenienti da tradizioni diverse le une dalle altre. Nella ricchezza di tali tradizioni si trovano elementi sia di continuità sia di profonda differenza che diverranno evidenti nel Secondo Dopoguerra.

Nonostante la difficoltà di tracciare un perimetro ben preciso entro il quale inquadrare l'arte monocroma, è opportuno precisare i parametri entro cui muoversi. A tal proposito, è utile chiarire che in questo saggio non si intende la monocromia esclusivamente come "colore unico" o "senza colore," ma come esperienza pittorica di riduzione estrema, di sparizione di qualsiasi elemento figurativo, di dissolvimento totale, di approdo a quello che viene identificato come il "grado zero" della pittura, ma anche come aspirazione all'assoluto, in riferimento allo studio pittorico di quegli artisti che hanno compiuto un passo verso la riduzione totale ai minimi termini della stessa. A partire dai primordi, il monocromo ha sempre contenuto in sé declinazioni apparentemente contraddittorie. Tenuto conto del vasto arco temporale che contiene il percorso dell'arte monocroma, è necessario dettare delle coordinate ben precise: l'aspetto fondamentale del saggio sarà una riflessione storico-critica sulla fase embrionale della pittura monocroma, in modo da chiarire come le radici pittoriche della monocromia moderna siano da ricercarsi nell'ambito delle esperienze relative all'astrazione dei primi del Novecento, in particolar modo, durante la Rivoluzione russa e durante la nascita delle avanguardie russe. Se tale genesi è ormai cosa nota, mettere in evidenza le fruttuose ambivalenze dei primordi può contribuire ad arricchire la nostra percezione di una "tradizione del nuovo." Qui nascono i dualismi che si ripresenteranno più avanti nel Novecento.

Si sa che agli albori del XX secolo, talune avanguardie si pongono come obiettivo quello di approdare alla non-figuratività e all'eliminazione della figura all'interno della composizione pittorica. In tal senso, antesignani i cubisti che, nella scomposizione dei piani, distruggono la figura rendendola irricognoscibile. La rappresentazione dell'oggetto non è più figlia esclusivamente dello sguardo ma anche, e soprattutto, della mente, tanto da stabilizzare sulla tela una realtà non più rappresentata, ma ragionata, filtrata attraverso la mente. Durante la fase analitica di Picasso, basti ricordare la tela *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*<sup>1</sup> del 1910, per rendersi conto della quasi sparizione del dato figurativo, accompagnato da una prospettiva scompaginata dai molteplici punti di vista, memore dell'esperienza di Cézanne, e da una tavolozza ridotta a pochissimi colori bruni. Picasso, però, e tutti i cubisti con lui, non superano, o non intendono superare, la soglia del tangibile. Si avvicinano al limite assoluto, oltre il quale c'è l'astrazione e la completa sparizione dell'oggetto, ma non vogliono varcarlo, restando fedeli a un certo realismo che rispetta i criteri della verosimiglianza. Proprio il 1912, anno di chiusura della fase

---

<sup>1</sup> Olio su tela, 1919, 100 x 73 cm, Art Institute of Chicago.

analitica, coincide con la prima pubblicazione del libro *Du "Cubisme"* dei teorici Albert Gleizes e Jean Metzinger, pittori cubisti anch'essi, che nel testo spiegano proprio l'importanza del dato riconoscibile nel cubismo.<sup>2</sup> L'avanguardia russa, invece, si caratterizza per aver superato la soglia verso il non-figurativo. Non a caso uno dei padri dell'astrazione russa, Kazimir Malevič e uno degli esponenti del Costruttivismo russo, Aleksandr Rodčenko sono tra i primi ad aver realizzato tele monocrome aprendo alla sparizione della verosimiglianza, anche se con modalità e finalità diverse e inconciliabili.

## Malevič

Nato a Kiev nel 1879, gli esordi pittorici di Malevič, a partire dal 1912, sono la chiara espressione dell'iniziale vicinanza all'operato di Léger. L'artista russo opera una fusione tra la scomposizione cubista e il movimento futurista, approdando a composizioni cubo-futuriste. Ne sono dimostrazione tele come *L'arrotino*<sup>3</sup> o *Il ritratto di Ivan Kljun*.<sup>4</sup> È evidente, nel secondo caso, come Malevič parta dal cubismo, seguendo, allo stesso tempo, i dettami del ritratto futurista espressi nel manifesto italiano *La pittura futurista*: "il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello e il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura, non bisogna farla: bisogna farne l'atmosfera" (De Michelis 1973, 252).

Nel 1913 Malevič raggiunge gli amici Mikhail Matjušin e Aleksei Kručënych, il primo pittore e compositore, il secondo teorico della poesia cubo-futurista, a Uusikirko per discutere della messa in scena di un'opera teatrale futurista, la *Vittoria sul sole*. Kručënych scrive i versi, Matjušin la musica e Malevič si occupa dei costumi, delle maschere e dell'illuminazione e "quando, nella quinta scena del secondo atto, i personaggi vincenti dell'opera, i Macisti avveniristici, sopravvissuti alla distruzione del vecchio mondo, raggiungono il nuovo 'decimo terro', dove non esiste più la forza di gravità, li accoglie un universo ristrutturato nella forma essenziale di un quadrato metà bianco e metà nero" (Di Milia 2000, 140). È il preludio al Suprematismo. Quest'opera pionieristica fu scritta in *zaum*, un linguaggio di puro suono, privo di significato logico. Poco prima, Kručënych e Khlebnikov pubblicarono il manifesto "La parola come tale" che, assieme all'opera, sono considerate due fonti cruciali del Suprematismo di Malevič (Bregje Hofstede 2012, 4-8). Molti studiosi hanno notato la similitudine nel metodo e nei principi fra i poeti russi futuristi e i pittori contemporanei, specialmente Malevič. Questa vera e propria "trasposizione" di teorie non è un caso: Khlebnikov e Kručënych (i poeti), Matjušin (il compositore) e Malevič (il pittore) erano amici stretti e le loro teorie erano destinate ad

<sup>2</sup> Il volume viene pubblicato nel 1912 per Eugène Figuière et C.ie Éditeurs di Parigi, nella collana *Tous les Arts*. Fu il primo testo fondamentale sul cubismo ed ebbe, infatti, un enorme successo.

<sup>3</sup> Olio su tela, 1912, 79,5 x 79,5 cm, Yale University Art Gallery.

<sup>4</sup> Olio su tela, 1913, 112 x 70 cm, collezione privata.

applicarsi a tutte le arti. Malevič, nelle sue lettere a Matjušin, parla della “nostra idea” e del “nostro comune intento” quando si riferisce al proprio lavoro.<sup>5</sup>

In quegli anni Malevič si spinge verso lo studio di elementi estranei al mondo naturale. Nel maggio del 1915 invia una lettera a Matjušin:

Caro Michail Vasil'evič,  
Kručënych mi ha riferito che Lei è in procinto di pubblicare *Vittoria sul sole* e che intende includervi i miei disegni della scenografia. Le sarò grato se vorrà inserire lo schizzo del sipario dell'atto in cui si ottiene la vittoria. Ho trovato tra i miei disegni questo progetto e ritengo che sia necessario inserirlo nel libro. Menzionate la mia partecipazione come scenografo. Così figureremo ancora una volta insieme nella pubblicazione. Questo disegno avrà una decisiva importanza per la pittura. Quel che ho fatto inconsciamente ora dà risultati straordinari. (Malevič 2000, 15)

Da questa riflessione teorica nasce il Suprematismo, che lo stesso artista definisce “il predominio dell'arte sull'oggettività delle apparenze reali.” Con la scelta di forme astratte Malevič vuole combattere la sua lotta contro gli oggetti e la loro rappresentazione, la sua è un'astrazione pura ed estrema, basata su semplici figure geometriche e pochi colori. Malevič tra il 1914 e il 1915 raggiunge il limite al di là del quale si esauriscono le potenzialità espressive della pittura, quale noi la comprendiamo tradizionalmente (Vallier 1984, 122-123). A differenza di Kandinskij o Mondrian, l'artista russo non vuole leggere la realtà per poi trasformarla. Le sue forme non derivano dall'astrazione di oggetti reali ma sono forme geometriche primarie e pure: il quadrato, il cerchio, la croce, i trapezi, i rettangoli. È un linguaggio astratto puro e universale. Il Suprematismo non è per Malevič una fase della pittura e, come tale, non può essere il prodotto di un'evoluzione della pittura figurativa, ma il punto di partenza di una nuova e rinata pittura. “Malevič era devoto come un contadino, ma il suo dio non era quello storicizzato e incarnato: era veramente un'entità invisibile. Di cui aveva creato un'icona mistica e vuota... è un asceta che tende a una condizione estatica, indifferente al mondo delle cose, che è solo apparenza, ha passione per l'essere, non per l'esistere... Malevič voleva trovare l'assoluto, il necessario” (G. Di Milia 2000, 143-144).

Con il *Quadrato nero su fondo bianco*<sup>6</sup> si inaugura la stagione del Suprematismo pittorico e si aprono le porte a un'arte nuova, anti-oggetto in cui prevale la totale assenza di elementi naturalistici e la rinuncia a qualsiasi elemento decorativo o evocativo. Sparisce la volontà di richiamare elementi della realtà quindi esterni all'artista né, allo stesso tempo, elementi d'interiorità. Nella famosa prima mostra di opere suprematiste di Malevič, tenutasi nel 1915 a Pietroburgo, il monocromo è posto più in alto delle altre

<sup>5</sup> Parte del gruppo di amici era un giovanissimo Roman Jakobson che in questo periodo e in questa compagnia riflette sul manifesto “La parola come tale” ed inizia ad elaborare la sua teoria del fonema. Nelle sue memorie Jakobson stesso sostiene di aver esercitato una forte influenza sulle lettere che Malevič scrisse a Matjušin nel 1916, che rifletterebbero le conversazioni dei due tra il 1913 e il 1916 (Jakobson in Hofstedte 2012, 19).

<sup>6</sup> Tempera su tela, 1915, 106 x 106 cm, Galleria Tret'akov, Mosca.

opere, all'incrocio tra due pareti e il soffitto, l'angolo che era tradizionalmente riservato alle immagini sacre, le icone. Nel 1918, Malevič presenta *Quadrato bianco su fondo bianco*,<sup>7</sup> una tela che introduce un elemento fondamentale quale la scompaginazione del rapporto tra primo piano e fondo. Non c'è più un punto di fuga perché non c'è più la separazione tra i piani. Davanti a questa tela lo spettatore è obbligato a compiere lo sforzo di abbandonare una lettura esclusivamente visiva per passare al ragionamento. La lettura di queste opere non può più essere demandata esclusivamente all'occhio. È una superficie piatta e piana su cui un quadrangolo bianco ruota su un fondo bianco azzerando forma e colore. In occasione della X Mostra di stato, *Creazione non-oggettiva e suprematismo*, inaugurata a Mosca nel 1919, Malevič scrive sul catalogo:

Ho lacerato l'abat-jour azzurro delle limitazioni del colore, sono uscito nel bianco, navigate al mio seguito, compagni aviatori, navigate nell'abisso, io ho fissato i semafori del suprematismo.

Ho sconfitto la fodera del cielo e dopo averla afferrata ho messo i colori nel sacco che ne ho formato e ho fatto un nodo.

Navigate! Il bianco libero abisso, l'infinito sono dinanzi a voi. (Malevič 2000, 61)

## Rodčenko

Sulla strada della riduzione delle componenti pittoriche, parallelamente al Suprematismo, si sviluppa, in Russia, un'altra linea di pensiero, il Costruttivismo, incarnata da Aleksandr Rodčenko e Vladimir Tatlin, con quest'ultimo che diventa la controparte di Malevič. La competizione tra Malevič e Tatlin è teorica, pratica, sociale e politica: gli artisti russi nei primi anni del Novecento, devono scegliere a quale polo avvicinarsi, perché sceglierne uno vuol dire negare l'altro. Se, infatti, da una parte Malevič vuole distruggere il mondo degli oggetti, sconfinando nel "regime" pittorico-filosofico del Suprematismo, Tatlin, e i costruttivisti, improntano le loro riflessioni sulla ricerca dei materiali e lo studio della loro applicazione nella realtà quotidiana. Per Malevič l'arte non deve avere niente a che fare con la realtà e quindi non deve essere inserita nella società, né avere alcun contatto con essa. I Costruttivisti, invece, vedono l'arte immersa nella società. Un'arte che riesce a trasformare il mondo, diventando il simbolo della nuova civiltà russa. All'artista è sostituito l'artista-ingegnere. Dunque, se l'arte deve trasformare il mondo, questo necessita uno studio e una scelta accurata dei materiali. L'arte costruttivista è un'arte dinamica, profondamente terrena, innestata nel reale e legata alle contingenze reali. È evidente quanto questo sia in antitesi totale con le tesi suprematiste di Malevič.

Aleksandr Rodčenko conosce Tatlin nel gennaio del 1915. Un anno dopo, il maestro visiona le sue opere e lo invita a partecipare alla mostra *Magazine*. In quegli anni, Rodčenko diventa grande amico di Tatlin e, almeno fino al 1916, non ha contatti con il

<sup>7</sup> Olio su tela, 1918, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Suprematismo e con Malevič. Quando Malevič lo invita nel suo studio, per unirsi a lui nella lotta suprematista contro l'oggetto, Tatlin consiglia all'amico di declinare l'invito. Nonostante i pochi contatti, le opere di Rodčenko tra il 1917 e il 1918 risentono delle teorie formali suprematiste con la combinazione di forme geometriche semplici:

quadri che combinavano più cerchi, cerchi e anelli, cerchi e triangoli, e infine rettangoli. Variando le forme geometriche Rodčenko tentava di scoprire e di sfruttare i nessi organici che le legavano e le possibilità che quelle forme offrivano alla formazione di strutture. Le forme andarono sempre più complicandosi... Con l'estendersi della gamma cromatica, il ruolo sostenuto dal nero andò via via cambiando... (Karginov 1977, 28).

È proprio il nero che permette di analizzare le scelte "minimaliste," sia di forma che cromatiche, di Rodčenko. "La teoria costruttivista voleva sopprimere il quadro propriamente detto, perché esso rappresentava la psicologia del borghese che lo comperava. Esso doveva essere rimpiazzato da oggetti fatti di materie diverse, il cui lavoro, quasi meccanico, somigliasse alla tecnica industriale e rappresentasse la psicologia del proletario. Su questi principi si voleva fare un'arte del proletariato." (Severini 2008, 292). Questo significa che i Costruttivisti vogliono distruggere l'autoreferenzialità dell'arte. L'arte per l'arte, da museo, deve essere soppiantata da un'arte da laboratorio il cui artefice è un tecnico al servizio della società. Rodčenko persegue strenuamente quest'obiettivo proprio con le sue composizioni nere. Nel 1918, infatti, espone, in risposta a *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič, i *Neri* che rappresentano la morte della pittura, la fine del suo percorso lineare che si chiude e arriva alla tabula rasa. Se Malevič considera la sua pittura come un inizio, Rodčenko la vede come la tappa finale del cammino, oltre non ci si può più spingere. I *Neri* sono privi di qualsiasi contenuto e non hanno una volontà evocativa: sono dei muri vuoti. Il 30 ottobre del 1921, a pochi giorni, dall'inaugurazione della mostra  $5 \times 5 = 25$ , il segretario dell'Istituto di Cultura Artistica della Russia sovietica, Nikolaj Tarabukin, in una conferenza afferma che è stato dipinto "l'ultimo quadro." Gli artisti costruttivisti hanno abbandonato il cavalletto e dotato l'arte di una finalità slegandola dalla produzione di oggetti privi di una funzione. Una svolta, questa, che segna il passaggio dall'arte "alta" all'arte "utilitaristica." In quella mostra, infatti, Rodčenko presenta tre tele monocrome *Colore rosso puro*, *Colore giallo puro*, *Colore blu puro*,<sup>8</sup> che Tarabukin così descrive:

E ogni volta che un artista ha voluto realmente sbarazzarsi della figuratività, è riuscito a farlo solo a prezzo della distruzione della pittura e del proprio suicidio, in quanto pittore. Mi riferisco alla tela [*Colore rosso puro*] che Rodčenko ha offerto all'attenzione degli stupefatti visitatori di una mostra dell'attuale stagione... questa tela è straordinariamente significativa. Non è più una tappa cui potrebbero seguirne di nuove, ma rappresenta l'ultimo, definitivo passo di un lungo cammino, l'ultima parola, dopo la quale il discorso del pittore deve tacere, l'ultimo quadro creato da un artista... Se il quadrato nero su fondo bianco di Malevič, malgrado la povertà del suo significato artistico,

<sup>8</sup> Olio su tela, 1921, ogni pannello 62,5 x 52,5 cm.

conteneva in sé una certa idea pittorica [...] la tela di Rodčenko è invece priva di qualsiasi contenuto: è una parete cieca, inespressiva, senza voce (Tarabukin 2015, 31-32).

Rodčenko era giunto al termine delle sue ricerche nel campo della pittura, anche non-oggettiva (Karginov 1977, 92).

Le problematiche messe in campo, durante la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti del XX secolo, dai padri dell'avanguardia russa sono oggi il punto di partenza per comprendere le complesse vicende dell'arte monocroma. Le "soluzioni monocrome," messe in atto da Malevič e Rodčenko sono il riflesso di un profondo dibattito ideologico, in seno all'avanguardia russa, riguardante il concetto di *non-objectivité* nell'arte:

Pour Malevitch, le suprématisme blanc dépasse la peinture en tant qu'expérience philosophique... [Il] s'approprie le blanc comme étant 'la véritable représentation de l'infini'. La peinture est périmée depuis longtemps... En conséquence, après 1923, il se consacre à la pédagogie, à l'élaboration d'une pensée purement théorique... A l'opposé de la théorie suprématisiste, Rodtchenko revendique la couleur comme un absolutisme objectal... Conscient de déboucher sur une impasse, Rodtchenko et bon nombre d'anciens constructivistes se tournent alors vers le productivisme afin de doter l'art d'une finalité qui ne soit ni ancrée dans la métaphysique, ni dans le pur formalisme. (Fabre in Rose 2004, 91)

È questa cultura pittorica (e questo dibattito) che ha innescato i presupposti per tutte le teorie di riduzione che si susseguono nel Novecento e che oggi definiamo come monocrome. In particolar modo, l'impianto teorico di Malevič trova campo fertile tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta del Novecento, quando una nuova generazione di artisti intende superare la modalità pittorica emozionale e istintiva tipica delle esperienze informali del Primo Dopoguerra, per approdare ad una pittura "spersonalizzata." Dunque, come prima del 1915, gli elementi costitutivi della pittura erano schiacciati dall'unico principio "associativo e simbolico," così l'informale aveva messo in primo piano le esigenze soggettive degli artisti, riducendo la pittura a campo di sperimentazioni personali. I giovani artisti del Secondo Dopoguerra, si pongono criticamente nei confronti di questo tipo di produzione, giudicata estremamente personale. Mettendo in luce le componenti primarie del processo pittorico, intendono superare i personalismi per riportare la pittura all'origine. Se Rothko era stato tra i primi a riprendere l'eredità di Malevič, con la sua estetica dell'esclusione e della riduzione, alla ricerca di ciò che nella pittura è irriducibile, sarà però la generazione successiva a sviluppare appieno, con declinazioni diverse, le due linee tracciate negli anni Venti, quella spirituale di Malevič (per esempio Klein e Reinhardt), quella materialista di Rodčenko (per esempio Rauschenberg e Ryman) tutti accomunati dall'aspirazione all'assoluto, dalla riduzione al grado zero della pittura, dalla ricerca di una purezza sovente venata di misticismo.

Infatti, proprio Malevič nel 1915, aveva posto la questione dell' "autonomia dei segni pittorici:" forma, colore e superficie si autodeterminano, "il loro significato minimo esprime il principio pertanto, con maggior risalto costruttivo della pittura. Che cosa ne è risultato? L'intera pittura si è costituita sui colori elementari e sui non colori, come il bianco e il nero, le forme si sono ridotte ad immagini geometriche, dal quadrato al cerchio, e la superficie ha ostentato solo il suo carattere bidimensionale" (Celant 1975, 135-136). La pittura di Malevič diventa l'espressione dei dati pittorici primari che non devono più rappresentare la realtà o avere un richiamo simbolico. Colore, forma e superficie devono essere esclusivamente rappresentazione di sé stessi e, interagendo tra di loro, scardinano la gerarchia interna alla composizione, ottenendo la stessa importanza pittorica e strutturale all'interno della tela. La monocromia di Malevič concede alla pittura di autosignificarsi, di non rappresentare più l'albertiana "finestra sul mondo" ma essere essa stessa il mondo.



**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. 1993. *Kazimir Malevič, una retrospettiva*. Catalogo della mostra del 24 settembre-5 dicembre 1993 (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi). Firenze: Artificio Edizioni.
- BOWLT, J. E., MISLER, N., PETROVA, E. 2013. *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*. Milano: Skira.
- CELANT, G. 1975. *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*. Torino: Einaudi.
- DE MICHELIS, C.G. 1973. *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*. Bari: De Donato Editore.
- DI GIACOMO, G. 2014. *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*. Roma: Carocci Editore.
- DI MILIA, G. 2000. "L'invisibile, vuoto come una tasca." In K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia. Milano: Abscondita.
- FABRE, G. 2004. "Les Monochromes lumière comme espace-temps ou la couleur comme devenir." In B. Rose (ed.). *Le monochrome de Malevitch à aujourd'hui*. Paris: Editions du Regard.
- GADDI, S., PETROVA, E. 2009. *Chagall, Kandinsky, Malevič. Maestri dell'avanguardia russa*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- GLEIZES, A., METZINGER, J. 1912. *De Cubisme*. Paris: Eugène Figuière et C.ie Éditeurs.
- HOFSTEDTE, B. 2012. "Phonemes, Graphemes, Dabs of Paint. Roman Jakobson, the Russian Avant-garde and the Search for the Shared Basic Elements of Painting and Poetry." *RIHA Journal* 0037, 12/03/2012, 29-36.
- KARGINOV, G. 1977. *Aleksandr Rodčenko*. Roma: Editori Riuniti.
- LAZZARIN, F. 2013. *Kazimir Malevič. Scritti*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- MALEVIČ, K. 2000. *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia. Milano: Abscondita.
- RIOUT, D. 2003. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes: J. Chambon.
- RODCHENKO A. 1992. *Rodchenko. Grafico, designer, fotografo*, Milano: Mazzotta.
- ROSE, B. 2004. "Les significations du monochrome." In B. Rose (ed.). *Le Monochrome de Malevitch à aujourd'hui*. Paris: Édition du Regard.
- SEVERINI, G. 2008. *La vita di un pittore*. Milano: Abscondita.
- TARABUKIN, N. 2015. *L'ultimo quadro*. Roma: Castelvecchi.
- VALLIER, D. 1984. *L'arte astratta*. Milano: Garzanti.
- ZUBRAVSKAYA, V. 2012. *Avanguardie russe. Malevič, Kandinskij, Chagall, Rodchenko, Tatlin e gli altri*. Catalogo della mostra del 5 aprile-2 settembre 2012 (Roma, Museo dell'Ara Pacis). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

