

Per una nuova *Gestaltung* dello spazio:
l'evoluzione di László Péri dalla pittura all'architettura
nell'ambito del Costruttivismo internazionale (1921-1924)

Carlotta Castellani

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (<carlotta.castellani@uniurb.it>)

Abstract

The aim of this paper is to analyze László Péri's artistic development from painting to architecture between 1921 and 1924 from a transnational and interdisciplinary perspective. The invention of his «shaped canvases» (Herzogenrath 1973, 42) is linked here both to the theory of *Gleichwertigkeit* (equivalence) of the artist Arthur Segal and to the concept of *Gestaltung* as a method characteristic of the so-called International Constructivism. Péri's new spatial cognition or *Gestaltung* of space is the main research interest he shared with Ludwig Hilberseimer and El Lissitzky. A comparison of their works would help to interpret Péri's architecture turn as a terminus of his constructivist method politically oriented.

Keywords

El Lissitzky; *Gestaltung*; International Constructivism; László Péri; Ludwig Hilberseimer

Nel 1926, in un breve testo indirizzato alla collezionista americana Katherine Dreier e destinato al catalogo della mostra organizzata dalla Société Anonyme al Brooklyn Museum di New York, l'artista ungherese Peter László Péri, nato Peter László Weisz (Budapest 1899 – Londra 1967), sottolineava l'importanza decisiva della galleria berlinese Der Sturm di Herwarth Walden nel suo percorso artistico¹. Oltre a promuovere la sua produzione, la galleria aveva permesso all'artista una proficua interazione

¹ In proposito, si veda Castellani (2020).



con l'avanguardia internazionale presente a Berlino, soprattutto nel periodo tra 1921 e 1924. Come ricorda lo stesso artista:

Sono nato a Budapest nel 1899. Non ho frequentato accademie d'arte. La mia prima mostra è stata alla [galleria] Der Sturm nel 1922. A quel tempo, Der Sturm era l'unica [galleria] che offriva l'opportunità di esporre a giovani artisti sconosciuti. Da allora ho esposto più volte allo Sturm. In questi quattro anni ho compiuto un percorso dalla pittura all'architettura².

Ripercorrendo brevemente la sua biografia possiamo ricordare che Péri, di origine operaia, dopo un apprendistato come muratore, ancora molto giovane era entrato a far parte a Budapest del circolo Galileo (1916). In questo contesto, aveva conosciuto lo scrittore e artista socialista Lajos Kassák che, con le sue riviste militanti, portava avanti stilisticamente linee di ricerca aggiornate sull'Espressionismo e sul Cubo-futurismo. Decisiva fu per Péri la conoscenza di János Mácza, critico e scrittore marxista, collaboratore della rivista fondata da Kassák dal titolo *MA* (Oggi, 1916-1925). Mácza era interessato soprattutto al teatro contemporaneo e, nel 1917, aveva avviato un gruppo sperimentale all'interno del quale entrò a far parte anche Péri in qualità di attore³. Gli anni che seguirono coincisero in Ungheria con l'ondata di moti rivoluzionari del cosiddetto biennio rosso che si manifestò in forma particolarmente violenta con l'instaurazione della Repubblica democratica di Mihály Károlyi (autunno del 1918), seguita dalla Repubblica dei Consigli guidata da Béla Kun (marzo del 1919) e il successivo regime dell'ammiraglio Miklós Horthy (agosto 1919). Nel corso del 1919 gran parte dei collaboratori della rivista *MA* – molti dei quali avevano partecipato attivamente alla rivoluzione socialista soprattutto con la produzione di poster di propaganda – intraprese la via dell'esilio (Bajkay-Rosch 1986, 37-46). Nel tentativo di

² Péri (1926): «Ich bin im Jahre 1899 in Budapest geboren. Kunstakademien habe ich nicht besucht. Meine erste Ausstellung war beim Sturm im Jahre 1922. Der Sturm bot damals als Einziger jungen unbekanntten Künstlern die Möglichkeit auszustellen. Seitdem habe ich beim Sturm öfters ausgestellt. In diesen vier Jahren habe ich den Weg von der Malerei zur Architektur gemacht». Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

³ Per una introduzione sull'attività di Lajos Kassák e del gruppo di *MA*, si veda Forgács (2016). Le informazioni biografiche su Péri sono tratte da Passuth (1999, 28-45) e Johnson (2013, 83-92).

trovare nuovi interlocutori a livello internazionale, i paesi a cui gli attivisti ungheresi si rivolsero principalmente furono l’Austria, la Germania e la Russia. Se Vienna divenne la nuova sede editoriale della rivista di Kassák, Berlino fu scelta come destinazione da molti dei suoi collaboratori anche per avvicinarsi alla Russia perché, tra il 1918 e il 1922, la città rappresentò un ponte ideale con questo paese.

Dopo un breve soggiorno a Vienna e un periodo trascorso a Parigi, sul finire del 1920 anche László Péri giunse nella capitale tedesca dove ebbe modo di frequentare altri ungheresi approdati in Germania tra cui gli artisti László Moholy-Nagy, József Nemes-Lampérth e i critici d’arte Ernő Kállai e Alfréd Kemény. Una volta in esilio, questo gruppo strinse rapporti di amicizia e collaborazione con gli intellettuali presenti a Berlino che si riconoscevano negli ideali della Rivoluzione russa e della rivoluzione di novembre: frequentarono l’*atelier* del rumeno Arthur Segal, del russo Iwan Puni e dei tedeschi Hans Richter e Gert Caden e, più in generale, si avvicinarono ai Dadaisti e ai membri del Novembergruppe. È anche probabile che l’interesse di Péri per la situazione sovietica lo abbia orientato alla frequentazione dell’associazione dell’*Internationale Arbeiterhilfe* (Soccorso Operaio Internazionale – I.A.H.) che, proprio nel 1921, aveva inaugurato uno specifico comitato artistico, il *Deutsche Künstlerhilfe für die Hungernden in Russland* (Soccorso degli artisti tedeschi per gli affamati in Russia) di cui facevano parte Erwin Piscator, Otto Nagel, Käthe Kollwitz, John Heartfield e George Grosz⁴. Il cartellone propagandistico che Péri realizzò a Berlino nel 1921 dal titolo *Moskau Berlin. Bündnis bringt Rettung* (Mosca Berlino. L’alleanza porta alla salvezza, fig. 1) permette di collocare l’artista al suo arrivo in Germania all’interno di questa rete di frequentazioni dal chiaro orientamento politico. Esso è un esempio di propaganda o *Agit-prop* in cui è espresso il chiaro auspicio di ricollegare i lavoratori della Russia post-rivoluzionaria all’Occidente per il tramite di Berlino. Ridotta ai soli colori nero e rosso, vi si riconoscono i profili specchianti di due fabbriche, simbolo dei

⁴ Se a questa altezza di anni non conosciamo documenti che attestino un rapporto diretto con l’associazione, nel 1924 la collaborazione di Péri è testimoniata dalla sua partecipazione al volume *8 Stunden* e alla mostra *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Sowjet-Russland* di cui si tratterà in seguito. Sui rapporti tra Berlino e Russia, si veda Wünsche (2019, 139-151).

lavoratori russi e tedeschi e del progresso tecnico messo al servizio della rivoluzione, uniti idealmente dalla parola *Bündnis* (alleanza) nella parte superiore del manifesto.

Accanto ai già menzionati gruppi indipendenti più politicamente impegnati, gli ungheresi emigrati a Berlino strinsero un rapporto collaborativo con il gallerista Herwarth Walden, la cui galleria *Der Sturm* era molto conosciuta a Budapest dal periodo prebellico e la cui rivista era stata presa come modello da Kassák nel concepire *MA*⁵. Nei primi anni Venti, la galleria di Walden, nonostante le crescenti critiche contro la corrente espressionista, era ancora considerata un punto di incontro fondamentale per l'avanguardia ed egli si adoperò per integrare nuovi nomi internazionali nella sua batteria al fine di rinnovare le sue proposte espositive. Moholy-Nagy, Kállai e Nemes-Lampérth compaiono nel libro delle firme di *Der Sturm* il 27 aprile 1920, insieme a Arthur Segal che si può ipotizzare abbia fatto da tramite tra gli ungheresi e il gallerista, mentre nel 1921 si trovano i nomi di Kemény, e Péri. Quest'ultimo firma, in data 17 gennaio 1921: «Peri Ladislau Berlin, Hasenheide 91» (Péri 1921), poche settimane prima dell'apertura della mostra dedicata al russo Iwan Puni avvenuta nel febbraio del 1921 (cfr. Bilang 2020, 203-221). Oltre agli artisti sovietici, Walden si dimostrò presto interessato alla produzione degli ungheresi: nel fascicolo n. 8 uscito il 5 agosto 1921 della rivista *Der Sturm* fu pubblicato un primo disegno di Moholy-Nagy e nel n. 10, uscito il 5 di ottobre dello stesso anno, uno di Péri (fig. 2). Quest'ultimo rappresenta un torso femminile scomposto in volumi geometrici dai profili taglienti e dalle superfici fortemente chiaroscurate, in cui Péri manifesta un primo aggiornamento rispetto alla ricerca di Alexander Archipenko, tra gli artisti rappresentati da Walden.

Oltre alla riproduzione di alcune illustrazioni all'interno della rivista, nel 1922 Walden dedicò ai due ungheresi una prima esposizione che aprì nel mese di febbraio con un totale di sessanta opere tra disegni, pittura e scultura. I diciannove lavori presentati da Péri in questa occasione permettono di seguire la direzione intrapresa dall'artista nel corso di questo primo periodo berlinese. Come ha sottolineato Krisztina Passuth, vi furono esposti studi sulla figura umana formalmente affini a quanto pubblicato

⁵ Sui rapporti tra la galleria *Der Sturm* e l'Ungheria si veda Zwickl (2018, 73-91) e Passuth (2018, 13-24). Si veda anche *Magyar Modern* (2022).

sulle pagine di *Der Sturm*, accanto a composizioni in cui l'artista, a partire dalle sue esperienze nel teatro, si concentrava sulla resa dello spazio nella bidimensionalità della tela, abbandonando ogni riferimento antropomorfo⁶. Fanno parte di questa nuova serie le tele dai titoli *Straße* (Strada), *Zimmer* (Camera), *Vor dem Tisch* (Davanti al tavolo), *Interieur* (Interno), *Wasser mit zwei Häusern* (Acqua con due case, fig. 3). Sostenuto da convinzioni socialiste, attraverso lo spostamento della sua attenzione dalla figura umana allo spazio, l'artista cercava di disciplinare il suo sguardo abbandonando ogni espressione soggettiva, considerata come un retaggio di individualismo, per produrre immagini oggettive, in grado di rivolgersi alla collettività intesa come corpo sociale internazionale. Queste analisi spaziali erano ulteriormente complicate dai formati inediti, definiti dalla critica successiva come esempi di «shaped canvases» (Herzogenrath 1973, 42), tele dai profili irregolari ben esemplificate dalle opere *Vor dem Tisch* (Davanti al tavolo) e *Wasser mit zwei Häusern* (Acqua con due case). Questi esperimenti costituiscono la fase di passaggio di Péri dalla scomposizione cubista all'elementarismo costruttivista e servirono all'artista ad abbandonare il concetto tradizionale di opera d'arte per concentrarsi su oggetti ibridi, tra pittura, scultura e architettura, fondati su un linguaggio geometrico elementare, per realizzare i quali furono coniugati saperi diversificati al di fuori di ogni paradigma disciplinare. Tali opere sono caratterizzate anche dal ricorso a nuovi materiali come il cemento, soluzione che indica un aggiornamento rispetto alle nuove tendenze dell'arte sovietica, conosciuta adesso, come ricostruito da Oliver Botar, per il tramite di Béla Uitz e di Alfréd Kemény, che nel 1921 avevano soggiornato a Mosca, e degli artisti Jolán Szilágyi ed El Lissitzky giunti a Berlino dalla Russia⁷. Il ruolo di quest'ultimo fu certamente determinante nel sensibilizzare Péri al ricorso a un linguaggio di astrazioni geometriche affini allo stile suprematista come strumento per la creazione di oggetti ibridi vicini all'architettura. Al suo arrivo a Berlino, Lissitzky, che aveva conosciuto Kemény in Russia, frequentò gli spazi di *Der Sturm*. Nonostante le numerose critiche nei confronti della linea espressionista ancora sostenuta da Walden, Lissitzky (1922, 16) non mancò di scrivere alcune righe positive

⁶ Per un approfondimento sulle collaborazioni dei due artisti con la galleria *Der Sturm* si veda Passuth (1987).

⁷ Si veda Botar (1987, 90-97) e Forgács (2022, 116).

riguardo all'esposizione di Péri e di Moholy-Nagy sulla sua rivista berlinese *Veshch/Gegestand/Objet* uscita per la prima volta nel 1922. Nell'articolo in questione, l'artista russo sottolineava l'importanza dell'abbandono da parte dei due ungheresi dello stile espressionista tedesco a favore di opere in cui essi seguivano la direzione russa. L'aspetto centrale nella ricerca artistica di Péri riguardò lo spazio: non si tratta dello spazio pittorico tradizionale, ma di uno spazio problematizzato dall'abbandono della prospettiva centrale, rispetto alla quale l'artista tentava un decentramento attraverso la moltiplicazione dei punti di fuga, ancora soltanto in nuce nelle opere presentate alla mostra di Walden, ma perseguito più consapevolmente nei mesi successivi, come indica l'immagine pubblicata sulla copertina di *Der Sturm* nel giugno 1922, della quale proponiamo una elaborazione grafica in cui sono evidenziate le distorsioni prospettiche che sono alla base della costruzione dello spazio (figg. 4-5). Il ricorso a tale soluzione, in cui alla chiarezza delle forme non corrispondeva l'univocità della prospettiva centrale, induceva l'osservatore a mettere in discussione la funzione dello spazio rappresentato e la propria posizione rispetto ad esso, costringendo pertanto a una visione attiva in cui le incongruità ponevano interrogativi anche sullo spazio reale (Castellani 2020, 97). In questo percorso di ricerca, come ha sottolineato Krisztina Passuth, Péri dimostrava di aver meditato sulle soluzioni scenografiche del teatro sperimentale di János Mácza che, riflettendo sulle soluzioni proposte da Gordon Craig, aveva proposto un rinnovamento radicale dello spazio del palcoscenico per eliminare il principio dell'illusione scenografica⁸. Le riflessioni sulla scenografia teatrale erano al centro degli interessi di Herwarth Walden e della sua rivista ed è proprio sulle pagine di *Der Sturm* che Péri, nel settembre del 1922, firmò un manifesto dedicato al teatro con l'ex dadaista Raoul Hausmann dal titolo «Die Absicht des Theaters "Pré"» (Lo scopo del teatro "Pré"). In esso i due artisti chiarivano l'urgente istanza di riposizionare il soggetto nello spazio attraverso la sua riattivazione tentata per il tramite del teatro:

Il teatro "Pré" si propone di mostrare l'essere umano come parte di un movimento di tensione spaziale di natura mutevole. Considera innanzitutto un

⁸ Sulla influenza di János Mácza e di Gordon Craig, cfr. Passuth (1999, 31).

danzatore come un essere che si sente centro e periferia dello spazio offerto dal palcoscenico. Questo spazio inteso come astrazione, come forma artistica cubica, determina la consapevolezza da parte del danzatore di essere portatore di spazio e motore di spazio, che deve dare forma anche all'invisibile, secondo la logica del vuoto apparente [...] Il cosiddetto sfondo è ora in un rapporto vivo con lo spazio centrale, in cui il danzatore coglie quelle relazioni e le trasforma in una sintesi dei movimenti delle sue membra, che devono essere educate ad abbandonare la meccanica del meramento umano⁹.

Al manifesto non seguirono realizzazioni teatrali, tuttavia esso indica come per Péri e Hausmann fosse necessario ricorrere alla chiarezza e all'oggettività di un linguaggio geometrico astratto per ripensare ai rapporti spaziali che orientano la visione – il rapporto tra figura e sfondo così come quello tra centro e periferia – con l'obiettivo di generare un nuovo movimento di tensioni spaziali.

Dopo la chiusura della loro mostra del 1922, l'apprezzamento che Herwarth Walden riservò ai due ungheresi fu confermato dalla loro presenza alla prima esposizione internazionale d'arte di Düsseldorf (I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf) come artisti rappresentativi delle più recenti proposte della galleria Der Sturm insieme a Iwan Puni, Kurt Schwitters e Willi Baumeister. La mostra aveva aperto in concomitanza del convegno di artisti progressisti organizzato dal gruppo del Junge Rheinland (Giovane Renania), con la partecipazione del Novembergruppe (Gruppo di Novembre), dei Secessionisti di Dresda e di Darmstadt e dei Deutschen Werkbundes (Leghe tedesche artigiani) che si svolse tra il 29-31 maggio 1922. Accanto a queste associazioni artistiche indipendenti, era stato invitato a partecipare anche Walden come rappresentante di Der Sturm (Finkeldey 1992, 28). L'inclusione della galleria berlinese tra gli espositori confermava

⁹ Orig.: «Das Theater "Pré" hat die Aufgabe, den Menschen als Bewegungsteil einer räumlichen Spannung von wechselnder Beschaffenheit zu zeigen. Es fasst zunächst einen Tänzer auf als ein Wesen, das sich ganz als Zentrum und Peripherie des durch die Bühne gegebenen Raumes fühlt. Dieser Raum als Abstraktum, als kubische Kunstform, bedingt ein Bewusstwerden des Tänzers als Baumträger und Baumbewegter, der auch das Nichtsichtbare, die Logik der scheinbaren Leere, zu gestalten hat. [...] Der sogenannte Hintergrund ist nun mehr lebendige Relation zum Mittelraum, in dem der Tänzer diese Relationen auffängt und in eine Bewegungssynthese seiner Körperglieder verwandelt, die alle nur menschlichen Mechanik entwöhnt sein müssen» (Hausmann, Péri 1922, 138).

la centralità di Walden all'interno del dibattito postbellico sulle sorti dell'avanguardia. Con la mostra e il convegno di Düsseldorf, il costruttivismo emerse come la direzione di ricerca più radicale in ambito europeo. In nome di esso nel mese di settembre si formò un nuovo raggruppamento artistico, il *Konstruktivistische Internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft* (Internazionale Costruttivista del lavoro plastico collettivo) lanciato da Theo van Doesburg, Hans Richter e El Lissitzky con l'ambizione di mettere insieme i nomi più interessanti a livello internazionale tra coloro che seguivano questa nuova corrente (Hemken 1992, 57-67). Grazie agli studi di Botar (1987, 90-97), sappiamo quanto il posizionamento degli ungheresi rispetto al costruttivismo internazionale fosse contraddittorio. Soltanto pochi giorni prima dell'apertura dei lavori a Düsseldorf, anche Walden aveva rilanciato il progetto di fondare un'associazione internazionale interna alla galleria Der Sturm cui aveva dato il nome di *Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen* (Associazione Internazionale degli Espressionisti, Cubisti e Futuristi): al suo interno, l'ungherese Moholy-Nagy compariva come membro del consiglio direttivo insieme a Walter Krug, Lothar Schreyer e Arnold Topp, mentre Péri figurava tra i rappresentanti nazionali (Wünsche 2015, 360-364). La partecipazione negli organi direttivi di questa associazione non aveva impedito a Moholy-Nagy di appoggiare il gruppo della *Konstruktivistische Internationale* con una dichiarazione comparsa sulle pagine della rivista *MA*, egli aveva firmato insieme a molti colleghi della redazione del giornale, fatta eccezione per Péri. Nei mesi successivi alcune scissioni interne a *MA* portarono alla nascita di nuove riviste e nuovi orientamenti tra gli attivisti ungheresi. È così che nel febbraio 1923, sulle pagine del quarto numero della rivista di orientamento comunista *Egység (Unità)*¹⁰, fondata nel 1921 da Béla Uitz, il gruppo degli ungheresi presenti a Berlino – Péri, Kemény, Moholy-Nagy e Kállai – prendeva una chiara distanza rispetto a *MA* a favore della 'Proletkult' sovietica¹¹. Nel testo in questione, i quattro ungheresi criticavano le declinazioni del costruttivismo

¹⁰ Kállai *et al.* 1923. Sulle divisioni interne al gruppo degli attivisti e dei costruttivisti ungheresi, si veda Botar (1997, 34-45) e Levinger (2022, 28-57 e 397-398).

¹¹ Sul concetto di 'Proletkult' a questa altezza di anni per il gruppo di ungheresi si rimanda a Botar (1997, 123-124).

tanto sovietico quanto internazionale, attaccando sia il gruppo costruttivista dell'Obmochu (Associazione dei giovani artisti) che quello di *De Stijl*, perché li consideravano espressione di un'arte estetizzante e borghese. La tendenza costruttiva cui si dichiaravano fedeli doveva corrispondere invece ai bisogni del proletariato e pertanto avere un uso. Per quanto di breve durata, si trattò di una presa di posizione politica, espressione del loro credo comunista e della loro fiducia nella futura creazione di una 'Proletkult' anche in Europa. A partire da questi presupposti, proponevano due tipi di produzione utile al processo che avrebbe dovuto condurre alla società comunista del futuro: da una parte, intendevano sviluppare un'architettura costruttiva in grado di ripensare alla città nel suo insieme con progetti unitari per soddisfare i bisogni della collettività, e dall'altra intendevano «[creare] un sistema di forze costruttive, non funzionale ma dinamico [cinetico], che organizza lo spazio muovendosi in esso e le cui ulteriori potenzialità sono quelle di un'architettura dinamica» (Kállai *et al.* 1923)¹². Nessuno dei quattro personaggi si era formato come architetto, ma essi ponevano comunque come fine della loro ricerca lo sviluppo di un'architettura del futuro. Sebbene il connubio fu di breve durata, le affermazioni del manifesto furono linee guida nella successiva produzione di Péri che nel numero della rivista pubblicò un lavoro grafico di propaganda in cui dimostrò come impiegare gli esperimenti spaziali per impostare una nuova tipografia dinamica.

Anche l'album di incisioni in linoleum dal titolo *Mappe: Péri, Linoleumschmitte*, pubblicato dalla casa editrice Der Sturm in occasione della seconda mostra dedicata a Péri e Moholy-Nagy nella galleria (febbraio 1923), può essere messo in relazione con le affermazioni della dichiarazione. Nell'album, le geometrie astratte di Péri sono ridotte a soli tre colori e si dispongono nello spazio indeterminato della pagina generando particolari tensioni tra la piatta bidimensionalità delle superfici e i loro scivolamenti ottici in profondità, nella terza dimensione (fig. 6). Nel testo introduttivo al volume, il critico Alfréd Kemény, tra i firmatari del già menzionato manifesto, non manca di riferirsi alla produzione dei costruttivisti russi per affermare quanto le opere

¹² Trad. inglese (2002, 444): «[create] a nonfunctional but dynamic [kinetic] constructive system of forces which organizes space by moving in it, the further potential of which is again in practice dynamic architecture».

di Péri, a suo giudizio, rappresentassero una evoluzione rispetto ai risultati più avanzati della scuola sovietica. Secondo il critico, infatti, Péri era riuscito con questi lavori ad attivare lo spazio, lasciandovi circolare nuova energia a partire dalla contrapposizione di forme elementari in massima tensione reciproca (orizzontale/verticale e diagonale) secondo un principio costruttivo di economia dei mezzi. Per il critico era chiaro come tali esperimenti avrebbero condotto verso l'architettura del futuro (Kemény 1923). Una lettura analoga si trova in alcuni articoli usciti sul mensile *Sozialistische Monatshefte* a firma dell'architetto Ludwig Hilberseimer che a partire dal mese di luglio 1922 dedicava una parte della sua rubrica «Bildende Kunst» (Arti visive) alle forme spaziali di Péri¹³. I contributi di Hilberseimer su questa colonna si concentrarono nei mesi successivi sul significato del termine 'costruttivismo', che egli considerava come un nuovo metodo di lavoro, applicabile in ogni campo della creazione e della produzione, in grado di «dar forma alla *Gestaltung* in modo che la vita sia esaltata, rafforzata e accresciuta» (1922b, 831). È interessante notare il ricorso da parte del critico al termine *Gestaltung* con riferimento a Theo van Doesburg che sulle pagine di *De Stijl* lo aveva adottato nel febbraio del 1922 per qualificare un simile metodo di lavoro (1922, 26). Il termine *Gestaltung* indica il principio di dare forma e organizzare ogni attività umana a partire da un linguaggio elementare, fondato sull'economia dei mezzi, che tuttavia già in questa affermazione di Hilberseimer non si riduce a esigenze funzionaliste o tecnocentriche ma vi introduce uno slancio vitalistico, derivato dagli ambiti della biologia e della psicologia¹⁴. Tuttavia, l'importanza dell'architetto Ludwig Hilberseimer nel dibattito su questa corrente a partire dal 1921 non è ancora stata adeguatamente considerata¹⁵. In questa sede, vorrei soffermarmi sul fatto che per l'architetto fosse fondamentale considerare la *Gestaltung* in funzione dello scardinamento dello spazio pittorico ancora illusionistico a favore dell'uso dello spazio come oggetto in sé. Hilberseimer seguiva pertanto

¹³ Cfr. Hilberseimer (1922a, 699).

¹⁴ Ho avuto modo di soffermarmi in altre occasioni sul significato di questo termine e sulla sua centralità nell'ambito del costruttivismo internazionale, si veda Castellani (2018, 45-60).

¹⁵ Mi sto occupando attualmente dello studio dei suoi scritti e di quelli di Adolf Behne usciti sulla rivista *Sozialistische Monatshefte* tra il 1918 e il 1924.

con interesse i risultati dei rappresentanti del Costruttivismo in quanto vi intravedeva nuove possibilità spaziali con la formulazione di una nuova «*Gestaltung* dello spazio»:

L'estrema obiettività, la chiarezza matematica, il rigore geometrico e la costruzione più precisa sono problemi non solo tecnici ma eminentemente artistici. Il metodo costruttivo riconduce ogni oggetto all'ambito della *Gestaltung* [...] Con esso, non ci si occupa più del quadro dipinto più o meno bene, o di buon gusto, o della scultura da inserire nello spazio, ma della *Gestaltung* dello spazio con i mezzi della architettura, plastica e pittura. Le regole dell'immagine dovrebbero adottare lo spazio come oggetto, e non più lo spazio come illusione pittorica [...]¹⁶.

L'anno successivo Hilberseimer recensì in questa stessa sede la seconda mostra di Moholy-Nagy e di Péri aperta a Der Sturm nel febbraio 1923 inserendo le opere di Péri all'interno del costruttivismo ed elogiandone i risultati per il loro «latent Wille zur Architektur» (latente volontà di architettura). Forse si deve leggere in questo titolo una critica a van Doesburg che intitolava «Der Wille zum Stil» il citato articolo del 1922. Secondo Hilberseimer, Péri proseguiva il graduale «Prozeß der Auflösung des Bildes» (processo di dissoluzione dell'immagine) che portava a una innovativa tangenza tra spazio dipinto e spazio reale, proseguendo la ricerca avviata dal rumeno Arthur Segal. In effetti, Péri, a Berlino, fu tra i frequentatori dell'atelier di Segal che vedeva riunirsi mensilmente, tra gli altri, personaggi come Ludwig Hilberseimer, Adolf Behne, Herwarth Walden, nonché partecipare in modo saltuario lo stesso Péri, con Moholy-Nagy, Hans Richter, Walter Ruttmann e persino Malewitsch e El Lissitzky (Liška 1987, 43-44). Non è da escludere che Hilberseimer abbia assistito a una discussione tra i due artisti su questi temi, ed abbia scritto la sua rubrica in seguito a uno di questi incontri, durante i quali Segal non mancava di divulgare le sue teorie sulla pittura.

¹⁶ Orig.: «Außerste Sachlichkeit, mathematische Klarheit, geometrische Strenge und exakteste Konstruktivität sind nicht nur technische, sondern eminent künstlerische Probleme. Die konstruktive Methode bezieht jedes Objekt in das Bereich der Gestaltung [...] Für ihn handelt es sich nicht mehr um das mehr oder weniger gutgemalte oder geschmackvolle Bild oder um die Plastik, die dem Raum einzufügen sind, sondern um die Gestaltung des Raums mit den Mitteln der Architektur, Plastik und Malerei. [...] Die Bildungsgesetze der Kunst sollen auch auf der Raum als Objekt angewandt werden, nicht mehr auf die bildhafte Illusion des Raums» (Hilberseimer 1922b, 831).

Il procedimento che Hilberseimer riconosce come affine tra Péri e Segal riguarda la rifondazione della visione a partire da un principio di uguaglianza (*Gleichwertigkeit*) determinato dal principio compositivo della giustapposizione di elementi uguali e pertanto inverso rispetto a una gerarchia compositiva fondata sul punto di vista centrale e sulla messa in scala dei diversi elementi, che per l'architetto era da considerarsi come diretta espressione di un'arte borghese, gerarchica e subordinativa. Decentramento degli elementi e uguaglianza nella loro giustapposizione equivalevano invece per Hilberseimer all'affermazione di una nuova visione, collettiva e totalizzante, capace di entrare in relazione attiva con lo spazio reale e indurvi i propri principi organizzativi, la propria *Gestaltung*.

Se Segal aveva avviato tale procedimento incorporando nell'immagine anche la cornice della tela, Péri rappresentava secondo Hilberseimer un passo ulteriore:

Per primo Ladislaus Peri, di cui è stata allestita una mostra allo Sturm di Berlino, ha portato questa idea a una conclusione radicale e ha creato qualcosa di completamente nuovo, rinunciando sia alla cornice che alla forma pittorica tradizionale. Le sue immagini sono inserite senza soluzione di continuità nel muro, in una parte di esso. In quanto immagini, tuttavia, sono relativamente imperfette, acquistano significato solo attraverso la superficie del muro. L'architettura elementare di Péri va oltre il concetto ristretto di immagine, modella lo spazio, fa delle sue immagini le sue parti funzionali. Le sue costruzioni diventano così formazioni spaziali elementari di tensione vitale. La costruzione delle sue strutture è geometricamente esatta, completamente priva di illusioni. Il colore fa a meno dell'irritabilità nervosa della solita pittura a olio. È piatto, ridotto a pochi toni definiti, della stessa precisione della forma. Forma e colore sono identici, le loro definizioni chiare e concrete. La divisione dello spazio è decisiva. La volontà di architettura latente nei nuovi sforzi artistici si manifesta in modo elementare nelle costruzioni spaziali di Péri¹⁷.

¹⁷ Orig.: «Erst Ladislaus Peri, von dem im Sturm in Berlin eine Ausstellung zu sehen war, hat diesen Gedanken radikal zur Konsequenz geführt, etwas völlig Neues geschaffen. Er verzichtet sowohl auf den Rahmen wie auch auf die herbrachte Bildform. Seine Bilder sind abschlußlos der Wand eingefügt, deren Bestandteil. Als Bilder aber sind sie relative unvollkommen, sie bekommen Sinn erst durch die wandfläche. Peris elementare Architektonik sprengt den engen Begriff des Bildes, gestaltet den Raum, macht seine Bilder zu dessen funktionalen Teilen. So werden seine Konstruktionen zu elementaren Raumbildungen von vitaler Spannung. Die Konstruktion seiner Formaufbauten ist geometrisch exakt, völlig illusionslos. Seine Farbgebung

Hilberseimer apprezzò la radicalità delle opere di Péri perché le riteneva capaci di entrare in relazione con lo spazio circostante, rompendo ogni distinzione tra spazio fisico e universo pittorico al punto che le immagini erano considerate imperfette dal critico se disunite dalla parete. Inserendo le sue immagini senza soluzione di continuità nello spazio reale della stanza, ossia nel muro in cui i lavori erano affissi, Péri costruiva lo spazio manifestando così il suo latente desiderio di lavorare con l'architettura, aspetto che accomunava, secondo il critico, tutta l'arte costruttivista.

Quanto argomentato da Hilberseimer risultò evidente all'apertura della Grosse Berliner Kunstausstellung (Grande Mostra d'Arte di Berlino) nel mese di maggio dello stesso anno. Come in ogni edizione, una sezione della mostra racchiudeva le opere dei membri del Novembergruppe; tuttavia, nel 1923, essa ospitò numerosi artisti e architetti internazionali che non risultavano essere membri dell'associazione ma nel cui linguaggio elementarista si evidenziava la convergenza tra gli sviluppi della pittura e dell'architettura. La sala n. 26 dello spazio adibito all'esposizione – l'Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof – accolse l'opera parietale di Péri dal titolo *Wandgestaltungen*, suddivisa in tre parti dalle dimensioni monumentali (fig. 7) che fu significativamente esposta accanto ai lavori di alcuni architetti come Mies van der Rohe, Hans Scharoun e Max Taut.

Il confronto più significativo fu quello con la *Prounenraum* di Lissitzky, l'ambiente Proun ideato dall'artista russo e presentato nella sala attigua a quella di Péri¹⁸. Le soluzioni di Lissitzky erano traduzioni dei suoi Proun all'interno di un ambiente chiuso, appositamente costruito per la mostra, in cui l'artista sfruttava le caratteristiche ottiche dell'assonometria isometrica per far perdere l'orientamento all'osservatore e immergerlo in un ambiente totalizzante: i diversi Proun al suo interno erano disposti in modo da infrangere la rigida suddivisione fra le quattro pareti e tra soffitto e pavimento. All'ortogonalità dello spazio di Lissitzky, fondato sull'alternanza

verzichtet auf die nervöse Reizbarkeit der üblichen Ölmalerei. Sie ist glattflächig, auf wenige entschiedene Töne beschränkt, von der Gleichen Exaktheit wie seine Formgebung. Form und Farbe sind bei ihm völlig identisch, ihre Abgrenzungen klar und sachlich. Bestimmend ist die Aufgliederung des Raumes. Elementar manifestiert sich in Peris Raumkonstruktionen der in den neuen künstlerischen Bestrebungen latent Wille zur Architektur» (Hilberseimer 1923, 257).

¹⁸ Sulle affinità nella strutturazione dello spazio si veda anche Herzogenrath (1992, 133-138).

di linee orizzontali e verticali, Péri contrappose l'obliquità della diagonale che, otticamente, è sempre percepita come una deviazione nella direzione dei piani e, come tale, presenta caratteristiche fortemente dinamiche¹⁹. A partire dalla diagonale, Péri costruiva tre oggetti spaziali composti da superfici geometriche piatte, in cui si alternavano due colori (rosso e nero). Sebbene risultassero plausibili, singolarmente, come figure bidimensionali, esse erano difficilmente afferrabili nelle relazioni di profondità tra figura e sfondo, laddove l'immagine bidimensionale sembrava scivolare nella terza dimensione. L'uno con il ricorso a delle geometrie statiche, l'altro con l'uso dinamico della diagonale, entrambi gli artisti avevano comunque sfruttato certe illusioni ottiche della rappresentazione per collegare spazio pittorico e ambiente reale ed infrangere così la rigida distinzione disciplinare tra pittura e architettura.

Nel 1923, Arthur Segal aveva guidato il collezionista svedese Hjalmar Gabrielson-Göteborg, di passaggio a Berlino, nell'acquisto di una cospicua collezione di opere di pittura con «russische (7), ungarische (4) und deutsche (18) Arbeiten, dazu eine schwedische» (7 opere russe, 4 ungheresi, 18 tedesche e, inoltre, una svedese; Behne 1924, senza pagina) che, come esplicitato nel catalogo, permettevano di seguire il passaggio della pittura dall'espressionismo al costruttivismo. Nel testo di accompagnamento, Behne inserisce il lavoro di Segal come espressione di un nuovo concetto di spazio ma indica il lavoro di «Moholy-Nagy, Lissitzky, Peri [sic], Burchartz, Caden» come l'unico esemplificativo dei «Konstruktiven». Anche Hilberseimer scrive nel catalogo il testo *Anmerkungen zur neuen Kunst* con cui si concentrava nuovamente sulla sua interpretazione architettonica del metodo di lavoro costruttivista:

I costruttivisti sono passati dalla costruzione in pittura alla costruzione di oggetti. Verso l'architettura, nel senso più ampio del termine. Il costruttivismo è la logica conseguenza dei metodi di lavoro basati sulla collettività del nostro tempo. Ha quindi una base che non è soggettiva, ma generale. Riconosce senza riserve le condizioni sociali dell'arte e della vita nel suo insieme. [...] Chiarezza matematica, rigore geometrico, opportuna organizzazione, estrema economia e precisissima costruzione sono problemi non solo tecnici, ma eminentemente

¹⁹ Si veda a questo proposito, Arnheim (2005, 163).

artistici. Costituiscono ciò che è effettivamente essenziale nella nostra epoca. Il metodo costruttivo include ogni oggetto nell'ambito della *Gestaltung*. Non dipingere come una natura morta, ma darle forma come realtà. Le opere dei costruttivisti sono in definitiva solo esperimenti materiali. Lavorano consapevolmente per risolvere i problemi dei nuovi materiali e forme. Sono solo opere di transizione verso costruzioni architettoniche utilitarie. [Hanno] come obiettivo finale una scuola ben disciplinata in architettura²⁰.

Hilberseimer definiva gli esperimenti dei costruttivisti, tra cui inseriva l'opera di Péri, come una forma di educazione disciplinata verso l'architettura del futuro. Secondo il critico, infatti, la ricerca costruttivista rappresentava una fase di passaggio, transitoria, il cui obiettivo finale doveva essere la formazione di una nuova *Gestaltung* intesa come rinnovato rapporto tra uomo e spazio, finalizzato all'architettura. Péri condivideva questa interpretazione del Costruttivismo che gli permetteva di considerare i suoi esperimenti spaziali come strumenti di ulteriori evoluzioni. In linea con il programma produttivista russo e in accordo con le proprie convinzioni politiche, poteva mettere così la propria opera al servizio della costruzione di una società del futuro, sottraendola all'ambito borghese delle belle arti. L'impegno nel progetto comunista determinò anche l'iscrizione di Péri al KPD nel 1923 e si riversò anche in alcune opere di propaganda realizzate per la rivista *Egység* (1923), per il *Rote Gruppe* (1924) – di cui entrò a far parte nel 1924 – e per alcuni progetti organizzati dal Künstlerhilfe dell'Internationalen Arbeiterhilfe (Soccorso Operaio Internazionale – I.A.H.) in difesa dei diritti dei lavoratori, come il volume dal titolo *8 Stunden* (fig. 8, 1924).

²⁰ Orig.: «Von der Konstruktion in der Malerei sind die Konstruktivisten zur Konstruktion von Gegenständen übergegangen. Zur Architektur im umfassendsten Sinne dieses Begriffes. Der Konstruktivismus ist die logische Folge der auf der Kollektivität unserer Zeit beruhenden Arbeitsmethoden. Er hat damit eine Basis die nicht subjektiver, sondern allgemeiner Art ist. Er erkennt die sozialen Bedingtheiten der Kunst wie des gesamten Lebens rückhaltlos an. [...] Mathematische Klarheit, geometrische Strenge, zweckmäßige Organisation, äußerste Oekonomie und exakteste Konstruktivität sind nicht nur technische, sondern eminent künstlerische Probleme. Sie machen das eigentlich Wesentliche unserer Epoche aus. Die konstruktive Methode bezieht jedes Objekt in das Bereich der Gestaltung ein. Nicht stillebenhaft abmalend, sondern als Realität gestaltend. Die Werke der Konstruktivisten sind letzten Endes nur Materialeexperimente. Sie arbeiten bewußt an der Lösung der neuen Material- und Formprobleme. Sind nur Werke des Uebergangs zu utilitarischen architektonischen Konstruktionen. Eine wohldisziplinierte Schulung zur Architektur als dem letzten Ziel» (Hilberseimer 1924a, senza pagina).

Quest'ultima opera rende evidente fino a che punto Péri considerasse lo spazio in senso trasversale, dalla pittura, alla pagina tipografica, e in che senso la diagonale fosse sinonimo di un dinamismo e attivismo anche politico: lo spazio della pagina è attraversato da linee diagonali che rendono squillante ed efficace il messaggio politico cui sono associate.

Considerando l'architettura come la forma artistica in grado di incidere più direttamente sulla struttura della società per il bene della collettività, nel 1923 l'artista iniziò a frequentare i corsi di architettura all'istituto politecnico di Berlino a Kurfurstunstrasse insieme al collega tedesco Erich Buchholz frequentò più assiduamente Hilberseimer²¹. A conferma delle affinità di ricerca che si erano stabilite tra Péri e Hilberseimer, nell'ottobre del 1924, all'interno dell'ultima mostra dedicata all'artista negli spazi di Der Sturm, le opere di Péri furono affiancate dai progetti architettonici dell'architetto, insieme a quelle di Nell Walden. Hilberseimer vi espose le prime elaborazioni della sua «città verticale» (*Hochhausstadt*), strutturata su due livelli: un livello inferiore, commerciale-lavorativo, e uno superiore, residenziale. Il progetto era un esempio di architettura non più soggettiva e individuale, ma oggettiva e collettiva, che sconvolse il pubblico per la freddezza e rigidità dei suoi spazi. Il titolo «Città grattacielo» non allude qui agli esempi americani, che sono costantemente criticati dall'architetto, ma allo sviluppo in verticale della sua città ideale, attraverso costruzioni massicce affini alle successive Unité d'habitation di Le Corbusier. In questa occasione, Péri oltre alle sue *Raumkonstruktion* che ormai rappresentavano il genere più caratteristico della sua produzione, Péri espose un modello architettonico, il *Lenindenkmal* o Monumento a Lenin (fig. 9) – realizzato per la competizione aperta a Mosca dopo la morte del leader sovietico avvenuta nel gennaio di quell'anno – che prevedeva al primo piano l'allestimento di un mausoleo e al secondo piano di un museo dedicati al grande uomo di stato. Si trattava della fusione delle sue precedenti sperimentazioni pittoriche e grafiche, un'architettura dinamica, basata sul ripensamento dello spazio in cui era inserito a grandi lettere il nome del politico russo. Oltre alla simbologia chiaramente comunista della falce e del martello, nel

²¹ Sulla partecipazione di Péri al KPD, si veda Passuth (2018, 56). Sulla formazione di Péri e Buchholz all'istituto politecnico si veda Buchholz (1967, 26).

Lenindenkmal Péri sviluppò un primo esempio di struttura dominata dal rapporto equilibrato tra un corpo verticale e uno orizzontale. Nel tentativo di eliminare la spinta ascensionale tipica delle costruzioni moderne, considerate espressione della società capitalista, Péri frenava la verticalità del corpo centrale con la giustapposizione di un corpo orizzontale di analoghe dimensioni. L'importanza di questo progetto nel dibattito artistico degli anni Venti come collegamento ideale tra discipline diverse in nome di una nuova *Gestaltung des Raums* di forte impronta comunista, e dunque come opera di collegamento ideale tra arte occidentale e arte sovietica, appare confermato dal fatto che il *Lenindenkmal* figurasse nell'ottobre del 1924 in prima pagina sul catalogo della prima mostra di arte tedesca in Russia (1-я Всеобщая германская художественная выставка. Москва-Ленинград: Межрабпом, figg. 10-11) che aprì a Mosca su iniziativa del Künstlerhilfe dell'Internationalen Arbeiterhilfe (Soccorso Operaio Internazionale – I.A.H.). L'opera fu molto apprezzata anche da Adolf Behne, che la inserì nel suo volume *Der moderne Zweckbau*. Ed è forse studiando il *Lenindenkmal* di Péri che El Lissitzky può aver tratto ispirazione per il suo progetto architettonico dal titolo *Wolkenbügel*, concepito dall'artista russo durante l'inverno del 1924 in Svizzera e pubblicato nel 1926 sulla rivista russa *Izvestiia ASNOVA* (fig. 12).

Per entrambi gli artisti, l'architettura appariva come il modo diretto per intervenire concretamente nella nuova società, attraverso un linguaggio geometrico elementare che, nella definizione di Hilberseimer, mirava

alla riduzione all'essenziale, al massimo sviluppo di energia, all'estrema possibilità di tensione, precisione finale. Corrisponde al modo di vivere delle persone di oggi. È espressione di un nuovo modo di vivere che non è soggettivo-individuale, ma oggettivo-di natura collettiva²².

Lo sviluppo artistico della ricerca di Péri negli anni tra il 1921 e il 1924 dalla pittura verso l'architettura rappresenta anche la sua graduale presa di posizione rispetto agli scopi dell'arte d'avanguardia nel tentativo di libe-

²² Orig.: «Erstrebt Reduzierung auf das Wesentlichste, größte Energieentfaltung, äußerste Spannungsmöglichkeit, letzte Exaktheit. Entspricht der Lebensform heutiger Menschen. Ist Ausdruck eines neuen Lebensgeföhle, das nicht subjektiv-individueller, sondern objektiv-kollektiver Natur ist» (Hilberseimer 1924b, 177).

rarsi da ogni retaggio borghese. Dal 1924 al 1928 Péri si dedicò unicamente all'architettura.

Il linguaggio di Péri si basò sulla *Gestaltung* propria del costruttivismo internazionale, un metodo di lavoro elementare e transdisciplinare. Esso fu il risultato di quanto appreso negli anni trascorsi a Budapest, ma anche del contesto particolare vissuto a Berlino dal confronto con i protagonisti dell'avanguardia internazionale. E può essere considerato esemplificativo della dimensione transnazionale e interdisciplinare propria del Modernismo.

In conclusione, la sua opera può essere interpretata solo al di fuori di confini nazionali, collocandone i risultati in uno spazio di sviluppo della cultura transnazionale definito da Peter Weibel come «terzo spazio» (2005, 4).

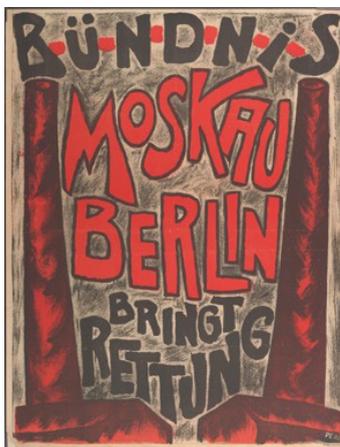


Figura 1 – László Péri, «Bündnis Moskau Berlin bringt Rettung» (Mosca Berlino. L'alleanza porta alla salvezza), 1921, Berlino: Fides. Copyright: The Peter Laszlo Peri Estate, London.

© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 2 – László Péri, «Zeichnung» (Disegno). Tratto da *Der Sturm* vol. 12, n. 10 (1921): 179.

© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 3 – László Péri, «Wasser zwischen Häusern»
(Acqua tra le case). Tratto da Walden (1924): senza pagina.
© The Estate of Peter Laszlo Peri. All rights reserved. DACS.

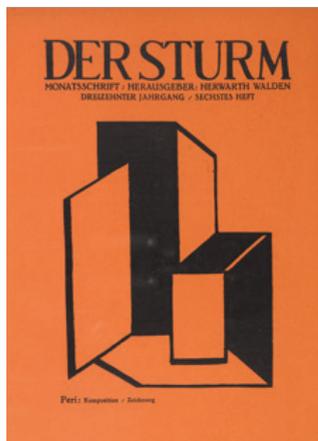


Figura 4 – László Péri, «Komposition / Zeichnung». Copertina di *Der Sturm* vol. 13, n. 6 (1922).

© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.

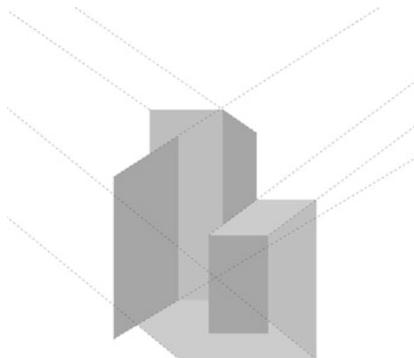


Figura 5 – Elaborazione grafica con proiezioni assonometriche di László Péri, «Komposition / Zeichnung» (Figura 4).

© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 6 – László Péri, «Incisione». Tratto da *Mappe: Péri, Linoleumschnitte*. Berlin: Der Sturm Verlag, 1923, senza pagina.

© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.

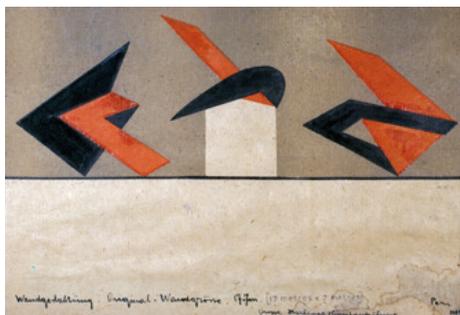


Figura 7 – László Péri, Bozzetto per la *Wandgestaltung*, Grosse Berliner Kunstausstellung, 1924, tempera, 30,5x45,8cm, collezione privata. Copyright: The Peter Laszlo Peri Estate, London.

© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 8 – László Péri, 1,2,3,4,5,6,7,8.
Tratto da *8 Stunden* (1924, 23).
© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 9 – László Péri, *Lenindenkmal* (Monumento a Lenin). Tratto da Behne (1926, 62).
© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 10 – 1-я Всеобщая германская художественная выставка. Москва-Ленинград: Межрабпом (Prima mostra d'arte tedesca nella Russia sovietica), 1924. Copertina del catalogo.
© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.



Figura 11 – László Péri, *Lenindenkmal* (Monumento a Lenin). Tratto da *Всеобщая германская художественная выставка. Москва-Ленинград: Межрабпом* (1924): 2.
© The Estate of Peter Laszlo Peri.
All rights reserved. DACS.

- . 1926. *Der Moderne Zweckbau*, Monaco-Vienna-Berlino: Drei Masken.
- Bilang, Karla. 2020. *Herwarth Walden und die russische, weißrussische und ukrainische Avantgarde, 1910-1938*. Berlino: Trafo.
- Botar, Oliver. 1987. «Constructivism, International Constructivism, and the Hungarian Emigration». In *The Hungarian Avant-Garde, 1914-1933*, a cura di John Kish, 90-97. Storrs: William Benton Museum of Art.
- . 1997. «From Avant-Garde to 'Proletkult' in Hungarian Émigré Politico-Cultural Journals, 1922-1924». In *Art and Journals on the Political Front 1910-1940*, a cura di Virginia Hagelstein Marquardt, 100-141. Gainesville: University Press of Florida.
- Buchholz, Erich. 1967. «Begegnung mit osteuropäischen Künstler», in *Avantgarde Osteuropa 1910-1930*, a cura di Eberhard Roters e Hannah Weitemeier, 26-27. Berlino: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst-Akademie der Künste.
- Castellani, Carlotta. 2018. *Una rivista costruttivista nella Berlino degli anni Venti. «G» di Hans Richter*. Padova: CLEUP.
- . «The Hungarian MA circle in the Société Anonyme Collection: Sándor Bortnyik, László Péri and László Moholy-Nagy». *Yale University Art Gallery Bulletin* (2020): 94-103.
- Doesburg, Theo van. «Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik». *De Stijl* vol. 5, n. 2 (1922): 26.
- El Lissitzky. «Выставки в Берлине» [Esposizioni a Berlino]. *Veshch/Gegestand/Objet*, n. 3 (1922): 16.
- Finkeldey, Bernd, a cura di. 1992. «Die "I. Internationalen Kunstausstellung" in Düsseldorf 28. Mai bis 3. Juli 1922». In *K.I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft – 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, 23-27. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz'sche Druckerei.
- Forgács, Éva. 2016. *Hungarian Art: Confrontation and Revival in the Modern Movement*. Los Angeles: Doppelhouse Books.
- Hausmann, Raoul, László Péri. «Das Theater "Pré"». *Der Sturm* vol. 13, n. 9 (1922): 138.
- Herzogenrath, Wulf. 1973. «Peri und das Problem des "Shaped Canvas"». In Péri László. *Werke 1920-1924 und das Problem des "Shaped Canvas"*, a cura di Wulf Herzogenrath, 43-45. Basilea: Editions Panderma Carl Laszlo.
- Hilberseimer, Ludwig. «Bildende Kunst». *Sozialistische Monatshefte* vol. 28, n. 11 (1922a): 699.

- . «Bildende Kunst. Konstruktivismus». *Sozialistische Monatshefte* vol. 28, n. 12 (1922b): 831.
 - . «Bildende Kunst». *Sozialistische Monatshefte* vol. 29, n. 4 (1923): 257.
 - . 1924a. «Anmerkungen zur neuen Kunst ». In *Sammlung Gabrielson-Göteborg*. Mit Beiträgen von Adolf Behne, Ludwig Hilberseimer, S. Friedländer-Mynona. Berlino: Albert Frisch.
 - . «Grosstadtarchitektur». *Der Sturm* vol. 15, n. 4 (1924b): 177-180.
- Hemken, Kai-Uwe. 1992. «"Muss die neue Kunst den Massen dienen?" Zur Utopie und Wirklichkeit der "Konstruktivistischen Internationale». In *K.I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft – 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, a cura di Bernd Finkeldey, 57-67. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz'sche Druckerei.
- Herzogenrath, Wulf. 1992. «Bildfläche – Wandbild – Bildraum. Anmerkungen su Raumgestaltungen von László Péri, El Lissitzky und „De Stijl“-Künstlern». In *K.I. Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, a cura di Bernd Finkeldey, 133-138. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz'sche Druckerei.
- Johnston, Gordon. «Art, political commitment and reputation in 20th-century Europe: the case of Peter Laszlo Peri [sic] (1899-1967)». *The British Art Journal* vol. 14, n. 1 (2013): 83-92. Stabil URL: <<https://www.jstor.org/stable/43492023>>.
- Kállai, Ernő *et al.* «Nyilatkozat» [Manifesto]. *Egység* n. 4, 10 febbraio (1923): 51. Trad. inglese «Manifesto». In *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, a cura di Timothy O. Benson e Éva Forgács. 443-444, Los Angeles: MIT Press.
- Kemény, Alfred. 1923. «Die konstruktive Kunst und Péris Raumkonstruktionen». In *Mappe: Péri, Linoleumschnitte, 1922-23*. Berlino: Sturm Verlag.
- Levinger, Esther. 2022. *Constructivism in Central Europe Painting, Typography, Photo-montage*. Leida-Boston: Brill.
- Liška, Pavel. 1987. «Arthur Segal – Leben und Werk». In *Arthur Segal, 1875-1944*, a cura di Pavel Liška e Wulf Herzogenrath, 19-76. Berlino: Argon Verlag.
- Burmeister, Ralf *et al.* 2022. *Magyar Modern. Ungarische Kunst in Berlin 1910-1933*. Monaco: Hirmer Verlag.
- Passuth, Krisztina. 1987. «Die Ungarische Avantgarde: László Péri und László Moholy-Nagy». In *Laszlo Moholy-Nagy, Laszlo Peri: Zwei Künstler der ungarischen Avantgarde in Berlin, 1920-1925*. Brema: Kunsthandel Wolfgang Werner KG.

- . 1999. «László Péris konstruktivistische Kunst heute». In *Péri László konstruktivista munkái 1920-1924* [Le opere costruttiviste di László Péri 1920-1924], 28-45. Budapest: Szépművészeti Múzeum.
- . 2018. «Der Sturm and the Hungarian Avantgarde». In *L'avant-garde hongroise à la galerie Der Sturm, 1913-1932*, a cura di Krisztina Passuth e Maria Tyl, 13-24. Parigi: Éditions Le Minotaure.
- Péri, László. 1921. *Gästebuch der Sturm-Galerie, 1913-1920*. Handschrift 120, Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Sturm Archiv Nachlaß Nell Walden.
- . 1926. *Lettera a Katherine S. Dreier*. Papers/Société Anonyme Archive/YCAL MSS 101, Box 28, Folder 822.
- . 1973. *Werke 1920-1924 und das Problem des "Shaped Canvases"*, a cura di Wulf Herzogenrath. Basilea: Editions Panderma.
- . s.d. *Peter Laszlo Peri*. Sito web dedicato all'artista. URL: <<https://www.peterlaszloperi.org.uk/>> (08/2022).
- Всеобщая германская художественная выставка. Москва-Ленинград: Межрабпом (Prima Esposizione d'Arte Tedesca), catalogo a cura de Internationale Arbeiterhilfe. I.A.H. Mosca-Leningrado: Mezhrabpom, 1924.
- Walden, Herwarth. 1924. *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Berlino: Verlag Der Sturm.
- Weibel, Peter. 2005. «Forward». In *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, a cura di Peter Weibel, 4-6. Vienna-New York: Springer.
- Wünsche, Isabel. 2019. «Revolutionary alliances: the Russian Avant-garde and the Berlin Art Scene of the 1920s». In *Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad*, a cura di Silvia Burini, 139-151. Avellino: E.C.I. Edizioni Culturali Internazionali.
- . 2015. «Der Sturm und Die Abstrakten – Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e.V». In *Der Sturm Literatur, Musik, Graphik und die Vernetzung in der Zeit des Expressionismus*, a cura di Henriette Herwig e Andrea von Hülsen-Esch, 356-375. Berlino-Boston: De Gruyter.
- Zwickl, András. 2018. «Expressionism in Hungary: From Neukunstgruppe to Der Sturm». In *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, a cura di Isabel Wünsche, 73-91. New York-Londra: Routledge.