

Artisti russi d'oggi

Franco Miele

[Testo inedito a cura di S. Burini]

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 199-206 ◇

IN molteplici circostanze la critica europea non è stata sufficientemente obiettiva nei riguardi dei contributi che nella “Russia sovietica” i protagonisti di quella che è stato definito il “dissenso nelle arti figurative” hanno arrecato al dibattito tuttora in atto nell’arte contemporanea.

Molto spesso, sia per motivi di scarsa informazione sia per non troppo chiare posizioni preconcepite, ci si è limitati solo a registrare il fenomeno esclusivamente per l’apporto dato in difesa delle libertà individuali calpestate dai regimi comunisti. La nuova generazione dei pittori “non conformisti” operanti in Urss negli anni Sessanta-Settanta è stata giudicata non solo priva di un “minimum” di spirito innovatore e di sue autonome caratteristiche creative, ma addirittura completamente avulsa dalle scoperte a suo tempo promosse dall’avanguardia storica. In tal modo i “pittori del dissenso” venivano emarginati dal campo della stessa pittura, per essere discussi esclusivamente come promotori di esperienze “libertarie” che potevano soltanto interessare sociologi e politici e, di riflesso, il più grande problema delle fratture tuttora in atto tra il mondo occidentale e i sistemi in vigore nei paesi dell’est.

Riproporre oggi una disamina più attenta di un gruppo di quegli artisti, e specificatamente le opere da essi prodotte nel periodo in cui non solo più forte era il dissenso stesso, ma l’eco che ne derivava in Europa, significa voler riportare il discorso nella pittura e sulla pittura, al di fuori di ogni strumentalizzazione di parte. In questo quadro sarà possibile, a nostro giudizio, evidenziare meglio le caratteristiche espressi-

ve dei pittori stessi, i cui valori effettivi non si esauriscono all’interno di un’esperienza di vita, ma sollecitano valutazioni, che vanno formulate con metodi di lettura ben diversi da quelli da tempo codificati e in un certo senso abusati dalla critica europea.

Va innanzitutto precisato che, nel panorama generale dell’arte contemporanea, i pittori e gli scultori dissidenti nell’Unione sovietica occupano un posto particolare proprio in relazione al fatto che si sono venuti a trovare in condizioni di lavoro del tutto anormali, tra controlli e “censure” che anziché limitarne le capacità produttive, hanno finito per intensificarle. Ma nella pur naturale reazione a ogni sorta di imposizione, la risposta di quegli artisti non si è verificata sul terreno politico o con intenti polemici, come era normale attendersi, ma, al contrario nell’ambito di una maggiore e migliore articolazione dei mezzi linguistici strettamente connessi soltanto al problema pittorico vero e proprio.

Ciò vuol dire che gli artisti del “dissenso”, pur nell’affermazione di quello che possiamo considerare l’elementare *diritto-aspirazione* alla piena libertà di espressione, non hanno mai inteso perseguire programmi ideologici o finalità d’ordine sociale.

Tutto ciò non è stato mai sufficientemente sottolineato in occasione dei convegni (e varie mostre) ufficiali che venivano organizzati dall’Ente autonomo della Biennale di Venezia, prima a Venezia nel novembre-dicembre 1977, quindi a Bellinzona nel marzo del 1978 e infine a Torino nell’aprile-maggio del medesimo anno. Egualmente analoghe manifesta-

zioni promosse in Germania, Inghilterra, Francia non hanno chiarito gran che situazioni e vicende di origine esclusivamente artistica, ignorandosi del tutto quali enormi sforzi quegli artisti andavano compiendo, specie negli anni bui dello stalinismo, non solo per uscire da uno “stato di assoluto isolamento”, ma per stabilire un qualche collegamento almeno ideale sia con le esperienze dell’avanguardia tipicamente russa (ufficialmente messa al bando all’interno dell’Urss) sia con le più spregiudicate ricerche tranquillamente in corso nei vari centri d’Europa (e di fatto osteggiate per oltre trenta anni nell’Unione sovietica).

Purtroppo molto spesso si è fatto anche dell’ironia sul ruolo svolto dai singoli protagonisti del dissenso, pronunciandosi addirittura sentenze di condanna, parziale o totale, che, stando agli articoli di giornali e riviste, via via pubblicati in Europa, non consentivano ricorsi o opposizioni di alcun genere. L’arte russa del dissenso veniva così sottovalutata, anche se poi si tentava il recupero di qualche personalità giudicata “utile” solo per qualche comoda dichiarazione di “antisovietismo”.

Non può quindi destare meraviglia il fatto che, per ragioni extrartistiche, si sia sostanzialmente ignorata la non trascurabile realtà di un nucleo di pittori che, in una situazione di soffocante oppressione, non ha esitato un solo istante a rinunciare a tutta una serie di benefici anche pratici, pur di tener accesa, anche solo sul piano della espressione estetica, la piccola fiamma della libertà. I cosiddetti esperti della critica hanno creduto di poter liquidare con poche battute una vicenda che ancora chiara non è, limitandosi ad applicare le loro “formulette” all’arte russa, per stabilire solo in quale misura e in quali limiti questa possa considerarsi “attuale”, o, come si suol dire, culturalmente impegnata.

Occorre premettere che nelle varie repubbliche dell’Unione sovietica esistono dal 1930-1932, fortemente agguerrite e strettamente su-

bordinate al Pcus, numerose diramazioni dell’Unione degli Artisti [Sojuz Chudožnikov], che di fatto è un organismo unico che esercita il massimo controllo su tutte, nessuna esclusa, le attività nel campo delle arti figurative. Ogni pittore o scultore, per poter far regolarmente parte della grande famiglia dell’Unione e svolgere di conseguenza in pace il proprio lavoro, deve sottoporre la sua produzione all’esame delle Commissioni di scelta e controllo dell’Unione stessa. Commissioni, che ovviamente non solo dipendono da un potere centrale, ma decidono l’allestimento delle mostre (collettive e personali), assegnano gli studi, favoriscono la ricerca di alloggi, conferiscono incarichi di lavoro, acquistano le opere, bandiscono concorsi, diffondono le tematiche da svolgere in occasione di determinate manifestazioni, segnalano alle competenti autorità il cattivo o buon comportamento degli iscritti, stabiliscono infine lo stipendio per ogni consociato, il quale in cambio consegnerà all’Unione stessa una piccola serie di suoi dipinti. L’Unione è, in breve, tutto; tutore e mercante d’arte. E ovviamente il suo “apparato” è nelle mani esclusive di critici e artisti dalle idee più conservatrici, di formazione accademica, ossequienti al regime e timorosi di ogni minima evoluzione delle cose.

Chi è fuori dell’Unione non solo è privo di qualsiasi forma di assistenza (professionale, assistenziale, mutualistica e così via), ma esercita l’attività creativa a suo rischio e pericolo: anche nella prospettiva di subire coercizioni di qualsiasi natura, e di cadere sotto i rigori della legge (promulgata da Chruščev e resa tuttora valida dall’attuale Politbjuro), per cui, sotto l’accusa di “parassitismo” si può essere inviati in un “campo di rieducazione al lavoro”, rinchiusi in un lager o affidati alle cure degli ospedali psichiatrici. Durante l’epoca stalinista addirittura la legge non esisteva: era sufficiente una “lagnanza” di qualche funzionario dell’Unione, se non qualche lettera anonima, per essere immediatamente arrestati da agenti del

Kgb (Comitato di difesa dello stato).

È quanto è accaduto a Boris Svešnikov (1925), che senza spiegazioni di sorta, un giorno veniva prelevato nella sua abitazione, condotto alla Lubjanka e quindi relegato in un lager. Dopo circa nove anni di sofferenze terribili l'artista veniva rimesso improvvisamente in libertà e rispedito a Mosca, ove malato, stanco e deluso vive tuttora in una casetta di periferia, dipingendo raffinate e malinconiche composizioni contraddistinte da un levigato puntinismo. I suoi cimieri, sotto la neve, le sue raffigurazioni di strani animali che si arrampicavano sui davanzali e ancora le sue immagini di vecchie signore o di passanti in periferia ci svelano un clima di struggente tristezza nella realtà di un mondo ridotto a larva.

Analoga sorte doveva capitare a Vasilij Sitnikov (1915) e Vladimir Jakovlev (1934), a più riprese rinchiusi in ospedali psichiatrici e sottoposti ad angherie di ogni genere. Il primo dal 1977 è riuscito a trasferirsi in Austria, e ora in Usa, ove, nonostante le sue non buone condizioni mentali, continua a dipingere folkloristiche visioni di monasteri russi sotto la neve o fanciulle proiettate in un etereo campo spaziale; il secondo è ospite a Mosca di parenti o amici e solo in qualche raro momento di lucidità si abbandona a ritrarre in un'atmosfera ossessiva esili fiori di campo o figure dagli occhi spiritati.

Tragica doveva invece essere la sorte di Julio Sooster (1924-1970), sottoposto durante la prigionia a torture e privazioni inaudite. La sua salute era così gravemente compromessa che appena liberato, muore a Mosca (1970) in condizioni pietose. Le poche opere che ha potuto lasciare ci attestano la validità di una visione pervasa da un vago simbolismo. E l'elenco degli emarginati potrebbe continuare, con gli accenni alle tumultuose vicende sia di Vladimir Vejsberg (1924), dichiarato malato di mente per aver sottoscritto nel 1968 un appello di solidarietà a favore della primavera di Praga e per ostinarsi tuttora a dipingere forme bianchissi-

me ricollegabili, per certi aspetti, al tonalismo di Morandi e per altri al suprematismo di Malevič (su tale strada si è del resto indirizzato anche Eduard Štejnberg), sia Elij Beljutin (1925), estromesso da ogni attività espositiva, perché non solo colpevole di aver organizzato nel 1962 al Maneggio di Mosca la prima mostra della contestazione, ma in quanto autore di quadri dai colori violenti in cui gli elementi compositivi (motivi di danza, maternità, figure a colloquio) risultano "contorti e emblematici" o, come asseriscono i dirigenti dell'Unione, assurdi e incomprensibili" (come l'ultimo del 1978, sul tema *I funerali di Lenin*). È bene qui sottolineare che, nonostante i controlli, le limitazioni e le minacce, sin dal periodo staliniano a Mosca viene a operare clandestinamente il cosiddetto Gruppo degli 8 formato da artisti di diverso temperamento (Michail Ivanov, Kirill Mor-dovin, Pavel e Michail Nikonov, Vladimir Vejsberg, Boris Birger, Nikolaj Andronov, Natalja Egoršina), i quali intendono riportare in auge esperienze già care ai protagonisti della pittura russa degli anni 1905-1920.

In questo collegamento spirituale con il più recente passato, all'interno del gruppo degli 8 tornano così di moda sia gli insegnamenti di Pavel Kuznecov e Martiros Sarjan, che nel 1905-1906 perseguivano nell'ambito del movimento Rosa Azzurra [Golubaja Roza], ricerche dai colori puri, di intonazione fiabesca (una sorta di "fauvisme" orientaleggiante) sia la lezione di impronta cézanniana di A. Lentulov, Il'ja Maškov, P. Končalovskij, Robert Fal'k, Aleksandr Kuprin, che nel 1910 avevano costituito il sodalizio Fante di Quadri [Bubnovyj Valet]. Ma contemporaneamente diversi pittori sempre del gruppo degli 8 si rivolgevano a nuove sperimentazioni influenzate dal Raggismo [Lučism] di Natalja Gončarova e Michail Lario-nov, dalla estrosità dei primi "futuristi" (i "gilejani" o, meglio ancora, i "budetljane", quelli del futuro!, come i fratelli Burljuk e il poeta Vladimir Majakovskij), dal dinamismo dei cubo-

futuristi e soprattutto dal formalismo dei Costruttivisti (V. Tatlin, A. Vesnin, A. Rodčenko. L. Popova, A. Ekster) e dei Suprematisti (K. Malevič, I. Puni, I. Kljun, M. Men'kov).

L'unica aspirazione dei "dissidenti" era solo di poter portare avanti un libero discorso sulla pittura, al di fuori di ogni "realismo socialista" e di tutto quel propagandismo di partito che si era sviluppato all'ombra della concezione ždanovista-staliniana, per cui l'artista doveva farsi "ingegnere di anime".

Sarebbe tuttavia falso e artificioso attribuire a questi artisti propositi o ideologie di ordine politico. Anche quando con l'avvio del processo di destalinizzazione (1956), in case private e in studi-pilota nel clima del disgelo "chruščeviano" cominciano a riunirsi giovani pittori, per piccole esposizioni di gruppo o per un amicale confronto di reciproche esperienze di lavoro, la politica è sempre tenuta in disparte. Lo stesso accade quando con una certa tolleranza vengono organizzate alcune mostre nelle sale di qualche circolo (come quello a Mosca di via Taganka, annesso al teatro). In fondo non si desidera altro che lavorare tranquillamente e poco importa se ora al potere vi sia questo o quel dittatore.

Su tale terreno d'ordine squisitamente culturale negli amichevoli incontri si era convinti della necessità di addivenire sempre più a fondo a una netta distinzione fra l'arte propriamente sovietica e l'arte russa, ignorata come nel passato, dalla cosiddetta critica ufficiale. In tal senso i pittori "non conformisti" sentivano di poter costituire e sviluppare, in una piattaforma di continuità tra i motivi della più autentica tradizione, le conquiste acquisite sino agli anni Venti e le libere ricerche allora in atto.

Diremo anzi che la mostra del 1962 al Maneggio richiama l'interesse degli uomini del Pcus e del governo sovietico contro la stessa volontà degli espositori. L'episodio va riportato nei suoi giusti limiti. In quell'occasione, ricorrendo il trentennale della fondazione dell'Unione degli

artisti, Elij Beljutin (che è sempre stato fra i pittori più aggiornati sui fatti della cultura europea) si avvale delle sue buone relazioni con Kosygin (allora ministro) per ottenere il permesso di inserire nella manifestazione opere sia del suo gruppo di allievi sia dello scultore Ernst Neizvestnij, in quel periodo rivolto con il suo "dinamismo plastico" a una "riscoperta" del cubo-futurismo. Va precisato che nella mostra stessa erano anche esposti, accanto alla solita paccottiglia a sfondo populista, alcuni lavori dignitosi, ma non certo "compromettenti" di artisti deceduti o dell'ultima generazione (Fal'k, Končalovskij, Maškov, Lentulov, Tatlin, Kuprin). Lo scandalo nasce dal fatto che Nikita Chruščev, influenzato da voci tendenziose diffuse dal Kgb su una denuncia dei dirigenti dell'Unione degli artisti, nel vedere le opere di Beljutin e Neizvestnij con tono aggressivo accusa gli espositori di essere incomprensibili, incapaci e di "dipingere come con la coda di un asino" (l'allusione era diretta particolarmente a Beljutin).

Dinanzi alle rimostranze polemiche di Neizvestnij ("Voi sarete il premier di tutte le Russie, ma sono io che vi permetto di discutere alla pari dinanzi a queste opere") la rassegna viene chiusa e tutti i lavori sequestrati.

Da allora l'Unione ha buon gioco a osteggiare qualsiasi iniziativa di artisti che vogliano operare al di fuori dell'ufficialità, sottraendosi ai suoi controlli. Sulla stampa sovietica si dà così inizio a una sistematica campagna denigratoria contro tutti i pittori – anziani e giovani – che in qualche modo osano presentarsi sotto la veste di "modernisti". A Mosca e Leningrado vengono tacciati di "decadentismo piccolo-borghese" Lidija Masterkova (1929), Vladimir Nemuchin (1925), Valentin Vorob'ev (1928) che per vie diverse si vanno caratterizzando in una "ripresa" di motivi astratto-espressionisti, di "deviazionismo di sinistra" Michail Šemjakin (1934) e Oleg Celkov (1934), che accentuano su un piano metaforico simbologie contraddistinte da un

estremo formalismo, e addirittura di “reazionario” Eduard Zelenin (1912), Dmitrij Plavinskij (1937), Jurij Jarkij (1938) che, in chiave fantastica o tra interpolazioni materiche, rinnovano temi e problemi squisitamente religiosi o legati all’arte popolare. Ma analoghe accuse colpiscono egualmente il mondo fiabesco di Valentina Kropivnickaja (1924), le estrose figurazioni gestuali e orientaleggianti di Michail Kulakov (1933) e le sognanti immagini di Valentina Šapiro (1948). Si fa di ogni erba un fascio, per cui anche i nuovi scultori, come Vil’jam Bruj (1946), Garri Fajf (1948), Adam Samogit (1936) che apertamente dichiareranno di sviluppare istanze care agli artisti rivoluzionari degli anni Venti, finiranno per essere considerati “antisovietici”.

I campanelli d’allarme contro un rigurgito dell’“arte degenerata” di hitleriana memoria vengono fatti squillare sugli organi del partito e nelle “case della cultura”. Ma, proprio con l’impedire altri tentativi di esposizione (come quelli promossi a Mosca dal gruppo Družba [Amicizia] nel 1967) sia in locali pubblici che in case private. l’Unione finisce, suo malgrado, per alimentare e pubblicizzare il mito degli artisti del dissenso. I quali in verità non aspirano a sovvertimenti sociali né sollecitano cambiamenti di alcun genere, in quanto sarebbero più che soddisfatti qualora potessero liberamente lavorare, senza dover più sottostare alle vessazioni dei burocrati dell’Unione.

Purtroppo sotto Brežnev la situazione non è certo migliorata, dato che i politici hanno continuato a vedere anche nelle arti figurative germi e pericoli di opposizione. L’ottusità dei dirigenti sovietici non era (e non è tuttora) in grado di capire non solo che gli artisti non avevano alcuna intenzione di mettere in discussione la validità della stessa ideologia marxista, ma che un quadro è di per sé cosa innocua e non certo divulgabile come un’opera di letteratura.

Gli eventi dovevano comunque precipitare, per cui la schiera dei pittori della “contestazio-

ne” si è andata sempre più ingrossando, anche per ragioni di moda e di snobismo. È quanto si è verificato con le mostre all’aperto del settembre-ottobre 1974 promosse dal polemico Oskar Rabin (1928), anche se questi con alcune opere, contrassegnate da un esasperante realismo espressionista (rubli e passaporti stracciati, visioni di lager e baracche, e così via) intendeva veramente pronunciare un atto di denuncia al regime. Le sue iniziative, pur suscitando un’enorme eco presso le ambasciate e sulla stampa internazionale, avevano tuttavia il difetto di fare leva su generici sentimenti di protesta, che vedevano accomunati tutti assieme pittori autentici, “dilettanti” e contestatori dell’ultima ora.

Tutto ciò che veniva rappresentato in maniera “non conformista” era così considerato “tout court” buona pittura in contrapposizione alla retorica e abbondante produzione di quanti in sede ufficiale ritraevano cantieri di lavoro, campi di grano, operai, contadini e soldati, o personaggi in vista nel mondo politico. Si arrivava poi all’assurdo che anche un fiore, specie se non dipinto “realisticamente”, veniva a essere “rubricato” dalla polizia segreta del Kgb come testimonianza di dissenso, sino a costituire motivo per un’accusa di intimismo o di indifferenza alle problematiche sociali del Partito per chiunque ne fosse l’autore. È ovvio che nell’ambito di una tale prospettiva, pittori anche mediocri o inconcludenti siano stati schedati come dissenzienti, per cui, se riuscivano in qualche modo a trarre poi profitto da simili qualifiche, non era raro che potessero ottenere il visto per l’espatrio.

È accaduto del resto alla Biennale, ove, per scarsa informazione o per la fretta dell’allestimento, si è finito per esporre (e sopravvalutare) opere di quanti invece in Urss o non hanno mai militato nelle file del dissenso o hanno goduto di appoggi e protezioni di ogni genere, o addirittura hanno guadagnato centinaia di migliaia di rubli decorando locali pubblici e approntan-

do luminarie o giochi pirotecnici in occasione di spettacoli celebrativi delle varie feste nazionali (come alcuni collaboratori del “regime”, i cosiddetti “ornamentalisti” del gruppo cinetico Dviženie [Movimento] di Lev Nusberg). Artisti invece che hanno veramente sofferto nella “clandestinità” sul piano di una genuina ricerca di nuovi linguaggi venivano, al contrario, quasi a fungere da semplici comparse o a recitare una parte di secondo piano nelle manifestazioni veneziane (è il caso dei pittori A. Zverev, V. Vorob'ev, D. Krasnopevcev, J. Sobolev, A. Charitonov e dello stesso V. Jakovlev).

A seguito delle reazioni negative che comunque in Urss hanno suscitato le iniziative europee a favore del dissenso, numerosi pittori di Mosca e di Leningrado sono stati costretti, per necessità obiettive o per pericoli di ritorsione sulle famiglie, a dichiarare di non avere nulla in comune con i colleghi o collezionisti che andavano esponendo in varie manifestazioni all'estero le loro opere. Le affermazioni di Vladimir Nemuchin, Otari Kandaurov, Elij Beljutin, Dmitrij Plavinskij e così via sono state naturalmente sfruttate ad hoc dalle autorità sovietiche e strumentalizzate dall'Unione degli artisti non solo per dimostrare la saldezza del regime, ma per creare artificiosamente un... dissenso nel dissenso.

Come premio a questi artisti “forzosamente irregimentati” è stato poi concesso di poter dar vita a una piccola associazione che ha potuto realizzare qualche mostra, in verità equivoca, dato che vi si registravano presenze anche di pittori ufficiali. Ma ovviamente le redini sono state allentate solo per breve tempo, in modo da impedire la formazione di gruppi ben caratterizzati.

Nel giro di un anno, dal 1977 al 1978, l'Unione ha subito ripreso il dominio della situazione, anche se ora occasionalmente non manca di invitare qualche artista della fragile e “ultima” opposizione alle sue rassegne d'arte. Si è ritornati così alla situazione che già si è descritta nel no-

stro libro sequestrato a Mosca nel 1973 *L'Avanguardia tradita – Arte russa dal XIX al XX secolo* (edizioni Carte Segrete), dal quale si evince che in uno schieramento vasto, ma oggi quanto mai discontinuo, vengono a operare in una situazione confusa artisti autenticamente “non conformisti”, altri che fanno il doppio giuoco e altri ancora che addirittura si fingono “malati di mente” o “dissenzienti” solo per poter vendere le loro opere ai diplomatici o riuscire a essere inclusi nelle liste di attesa per l'emigrazione. Purtroppo da parte occidentale non si è saputo distinguere il falso dal vero, per cui anche gli autentici artisti che, solo in ragione di un dissenso avulso dalla politica e di natura strettamente estetica, si trovavano poi obbligati a scegliere la via dell'esilio, venivano trattati in Europa da intrusi e “ritardatari”. Sono stati così accolti in un clima di diffidenza, sino a fare loro rimpiangere l'ambiente e i familiari che avevano a malincuore lasciato, come se, una volta cessate le orchestrazioni propagandistiche, ben poco importasse della loro volontà a continuare in America, in Francia il discorso interrotto nella patria d'origine.

In un certo qual modo gli artisti del “dissenso” hanno finito per ripetere l'amara esperienza dei maggiori protagonisti dell'avanguardia storica, che in buona fede crederono che la rivoluzione politica coincidesse con il rinnovamento estetico. Di fatto si sono trovati dinanzi a ulteriori restrizioni dei diritti della persona con la prospettiva o di essere isolati, o di finire in qualche “lager” e ospedale psichiatrico e infine di tentare le vie dell'emigrazione, quando fosse stato possibile tagliare ogni rapporto con amici, parenti e familiari e dire definitivamente “addio” al proprio paese al proprio ambiente.

Questa triste realtà hanno dovuto di fatto affrontare i Neizvestnyj e i Rabin, i Sitnikov e i Vorobjov, dispersi oggi in varie capitali del mondo occidentale, ma i Beljutin e i Kandaurov, i Vejberg e i Nemuchin, rimasti in Urss alla mercé degli arbitri del Kgb, nonostante che tutti a suo

tempo, negli, anni Sessanta, avessero in buona fede creduto che, sepolto lo stalinismo e avviato il processo se non di liberalizzazione, almeno di distensione con l'Europa e gli Usa, fosse ormai vicina l'epoca del riscatto completo di determinate libertà individuali.

Resta comunque il fatto che specie quelli che possono considerarsi i veri promotori disinteressati del "dissenso artistico" abbiano scritto una pagina autentica di pittura, contribuendo con i loro moduli specifici a un ulteriore avanzamento delle ricerche squisitamente estetiche.

In tal senso, nell'ambito di una sorta di realismo a sfondo espressionista, non sarà possibile dimenticare la personalità di Oskar Rabin, la cui opera non si esaurisce solo in una denuncia di tutta la realtà sociale, ma travalica i limiti del racconto e del fatto, per diventare genuino linguaggio dalle incisive e chiare allusioni che riguardano l'individuo, come testimonianza di una sofferenza e di una rivolta che investono tutta l'umanità.

Da ciò quelle tormentate visioni di case e baracche deformate, nonché di rubli, passaporti o giornali "strappati" e "spiegazzati" sullo sfondo di un paesaggio moscovita assunto a simbolo di una situazione drammatica che si rispecchia nell'uomo e nella natura.

Nel piano di visioni così cariche di emotività si inseriscono con atteggiamenti ben distinti Vladimir Jakovlev, le cui "figurazioni" raggiungono spesso il clima di tensioni angosciate o di solitari abbandoni (come nei fiori), e Anatolij Zverev con una serie di immagini (specie femminili) pervase da una immediatezza lirica che mira a sottolineare sognanti stati d'animo.

L'espressionismo che si trasfigura in enunciazioni di tipo cubista o di impetuosità astratto-informale ha invece le sue massime "punte" sia nelle figure esplosive e dense di materia di Elij Beljutin, le cui esperienze non sono certo inferiori a quelle europee del gruppo Kobra, sia nelle "segniche" scompaginazioni e

intersezioni formali dell'estroso Vladimir Nemuchin. Una chiara ripresa di tonalismo metafisico, con evidenti allacci in qualche occasione al suprematismo o purismo di Malevič, possiamo invece reperire nelle opere diafane di Vladimir Vejsberg (1924), nel "preziosismo" dei bianchi assoluti di Eduard Štejnberg o ancora nelle geometriche e rigorose "nature morte" di Dmitrij Krasnopevcev.

Il cubismo, con sottintesi riferimenti al futurismo, e al contrario riproposto nelle volumetriche e taglienti, immagini di Ernst Neizvestnyj, che si addentra molto spesso dalla grafica alla scultura in grandi cicli narrativi, e nelle eleganti "interpolazioni" di Valentin Vorob'ev.

Motivi di racconto o di folklore vengono all'apposto sviluppati da Vasilij Sitnikov, che, con l'aiuto di una folta schiera di allievi, ha prodotto opere significative di figure femminili immerse in uno spazio evanescente e di monasteri e cremlini avvolti in un clima di favola. Anologo atteggiamento può rintracciarsi nel primitivismo o populismo "ironico" di Vladimir Kalinin, nelle trasfigurazioni del tutto fantasiose di Aleksandr Charitonov, nonché nei disegni esotici di Valentina Kropivnickaja.

Il surrealismo, inteso tuttavia esclusivamente come bisogno di fuga dalla realtà esteriore o apparente, è finemente perseguito dal trasognato puntinismo di Boris Svešnikov, dal mitologico Otari Kandaurov, dal fantasioso ed esuberante Eduard Zelenin, nonché dai "ricuperi di moduli settecenteschi" operati da Sergej Esajan.

Non si possono infine passare sotto silenzio le posizioni del tutto singolari di Michail Kulakov, quanto mai elegante nei suoi gestuali "abbandoni" orientalegganti, di Dmitrij Plavinskij, per l'esaltazione di pitture e disegni di finissima elaborazione proiettati in una atmosfera simbolico-immaginifica, degli "sperimentalismo materici" Vladimir Jakilevskij, Il'ja Kabačkov, Erik Bulatov, nonché le opere di grafica sia di Jurij Sobolev, dal segno quanto mai chiaro

e arioso, sia di Anatolij Kaplan, rivolto a una riproposta di personaggi dell'antica Russia.

Al di là delle graduatorie di merito, che inevitabilmente subiscono variazioni nell'evolversi delle situazioni, gli artisti indicati hanno dimostrato di svolgere un proprio ruolo, autonomo e ben circoscritto a una realtà originaria esistenziale, che nulla ha da spartire con le sovrastrutture ideologiche o politiche "a posteriori" artificialmente "costruite per finalità o strumentalizzazioni particolari" che non riguardano certamente il territorio vero e proprio della discussione estetica.