

“Il mio colore preferito è quello che non fa male”:

Vladimir Jakovlev all'interno della cultura *andegraund* moscovita

Marta Vanin

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 141–154 ◇

I. LA VITA DEL PRIMO ANDEGRAUND MOSCOVITA: I GRUPPI E IL PROBLEMA DELLO STATUS

QUANDO alcuni fra i più autorevoli storici e critici dell'arte parlano di cultura non-ufficiale o *andegraund* moscovita¹, tendono a indicare con questi termini la produzione (sia artistica che letteraria) legata a due correnti nate nell'Unione Sovietica brežneviana all'inizio degli anni Settanta, concettualismo e *soc-art*². In realtà di *andegraund* si era comunque cominciato a parlare già una quindicina d'anni prima, nel 1957, quando il disgelo chruščeviano fece aprire brevemente le porte dell'Unione Sovietica per ospitare il Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti. Fra le varie manifestazioni previste, quelle che catalizzarono maggiormente l'attenzione dei giovani “alternativi” di Mosca furono le mostre d'arte occidentale e il laboratorio di pittura, nel quale poterono lavorare fianco a fianco artisti sovietici e occidentali. In questa occasione avvennero due eventi fondamentali per la costituzione dell'*andegraund*: da una parte, persone (soprattutto giovani) accomunate dal disinteresse totale verso la cultura sovietica ufficiale ebbero la possibilità di incontrarsi e di comunicare, dall'altra, queste stesse persone, che cercavano disperatamente vie artistiche alternative a quella quotidianamente proposta dal realismo sociali-

sta, videro per la prima volta l'arte non-oggettuale, anzi, quell'astrattismo per così dire estremo degli espressionisti astratti della scuola di New York che facevano del colore l'unico elemento costruttivo dei propri quadri. La felicità e lo shock dei giovani moscoviti per queste scoperte furono enormi. Dopo la chiusura del festival, sulla scia dell'entusiasmo, i giovani cominciarono a riunirsi per parlare di arte e letteratura, mettere in mostra i propri quadri o leggere poesie, o semplicemente per passare il tempo in buona compagnia. Si crearono così in tutta Mosca una serie di gruppi informali, fra i quali quello più noto è il cosiddetto “gruppo di Lianozovo”, composto da pittori e poeti riuniti attorno al patriarca Evgenij Kropivnickij³. Quasi contemporaneamente nacque anche il cosiddetto “gruppo di Čertkov”, dal nome del leader, il poeta Nikolaj Čertkov e che annoverava fra i propri fondatori lo scrittore Andrei Sergeev e la poetessa Galina Andreeva, nella cui mansarda avvenivano le riunioni⁴. I membri dei vari gruppi erano di solito accomunati dai medesimi gusti in fatto di arte e letteratura, dalla medesima concezione della creazione artistica, dallo stesso linguaggio e dallo stesso humor. Questo tuttavia non si traduceva in una poetica comune o in un progetto artistico con scopi precisi e chiaramente espressi⁵: i membri di ogni gruppo coltivavano

¹ *Andegraund* (trascrizione “alla russa” dell'inglese *underground*) è stato uno dei primi termini utilizzati dagli stessi artisti non-ufficiali per definirsi, assieme alla versione russa *podpo'le* [sottosuolo]. Comparso negli anni Sessanta, è oggi correntemente usato nella pubblicistica russa nelle forme *andegraund* o *andergaund*. Esistono tuttavia altre denominazioni (quali “cultura non-ufficiale”, “nonconformismo”, “seconda avanguardia russa”), comparse a partire dagli anni Settanta soprattutto nella stampa occidentale. Si veda S. Savickij, *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury*, Moskva 2002, pp. 45–51. I termini “nonconformismo” e “cultura non ufficiale” si applicano a tutto il fenomeno, mentre “seconda avanguardia russa” è termine nato per le arti figurative andegraund e usato per indicare solo quelle.

² Si vedano, ad esempio, E. Degot', *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva 2002, pp. 154–164, e B. Grojs, *Iskusstvo utopii*, Moskva 2003, p. 16.

³ G. Sapgir, “Lianozovo i drugie (Gruppy i kružki konca 50–ch)”, *Arion*, 1997, 3, p. 81.

⁴ Buona parte degli appartenenti a questo gruppo erano studenti dell'Istituto di Lingue straniere (a eccezione di Čertkov) e si caratterizzavano per la passione per la poesia russa e straniera. Il gruppo si sciolse nel 1958, dopo che Čertkov fu arrestato per propaganda antisovietica. Si veda V. Kulakov, “Otdelenie literatury ot gosudarstva. Kak eto načalos” [1993], Idem, *Poezija kak fakt. Stat'i o stichach*, Moskva 1999, pp. 134–156.

⁵ Con la sola eccezione di SMOG, gruppo fondato nel 1965 da Leonid Gubanov (il nome del gruppo è interpretato dagli stessi membri del gruppo a volte come *Samoe molodoe obščestvo geniev* [La più giovane associazione di geni] o come *Smelost', Mysl', Obraz, Glubina* [Ardimento, Pensiero, Figura, Profondità]), che aveva lo scopo dichiarato di diffondere la nuova poesia in qualunque luogo; i poeti *smogisty* si dotaro-

infatti una forte indipendenza nella ricerca artistica, che doveva essere individuale e personale⁶.

Se non erano luoghi di creazione artistica, i gruppi assolvevano tuttavia il compito fondamentale di momento di scambio delle nuove informazioni di carattere culturale che gli artisti non-ufficiali cercavano in modo quasi spasmodico⁷. In una società ancora chiusa come quella sovietica, chi voleva conoscere la cultura russa prerivoluzionaria o quella occidentale doveva abbandonare le vie di informazione ufficiali (stampa, editoria, radio, scuole e istituti) e cercare canali alternativi. Negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta questi erano soprattutto la Biblioteca di letterature straniere e la biblioteca del Museo Puškin (entrambe mettevano a disposizione senza particolari limitazioni testi e riviste occidentali recenti)⁸, i negozi di libri antichi, rari o usati e gli ancora scarsissimi occidentali (soprattutto diplomatici) che si trovavano a Mosca. Il luogo d'incontro privilegiato erano le case private, che costituivano l'unico spazio libero dal controllo totalitario. Se il periodo staliniano era stato infatti caratterizzato dalla presenza dell'occhio dello stato in ogni momento della vita dell'individuo⁹, il disgelo chruščeviano aveva nuovamente diviso la sfera pubblica e quella privata del cittadino: lo stato totalitario continuava a pretendere il controllo assoluto sulla vita pubblica dell'*homo sovieticus*, ma si ritirava dai tempi e dai luoghi propri della vita privata, il tempo libero e la casa¹⁰.

In questa situazione divenne possibile far correre la propria vita su due binari paralleli: avere cioè uno status ufficiale "politicamente corretto" (talvolta anche piuttosto prestigioso), pur vivendo appieno la vita dell'*andegraund* una volta smessi i propri panni pubblici. Spiega bene la condizione di "doppio" vissuta da molti membri dell'*andegraund* il poeta Gennadij Ajgi:

Da una parte c'eravamo noi, c'era una cultura strettamente underground, vera. Era impossibile uscirne, e io come poeta vi appartenevo

no per un breve periodo anche di una tessera d'iscrizione, V. Alejnikov, "Smelost', mysl', obraz, glubina", *Drugoe Iskusstvo*. Moskva 1956–76. *Khronike chudožestvennoj žizni*, a cura di L. Taločkin e I. Alpatova, I–II, Moskva 1991, I, pp. 275–285.

⁶ A. Erofeev, *Non-Official Art. Soviet Artists of the 1960s*, Roseville East 1995, p. 54.

⁷ Ju. Sobolev, citato in *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 77.

⁸ V. Pivovarov, *Vljublennyj agent*, Moskva 2001, pp. 23–24.

⁹ M. Geller, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetskogo čeloveka*, London 1985.

¹⁰ A. Erofeev, *Non-Official Art*, op. cit., p. 22.

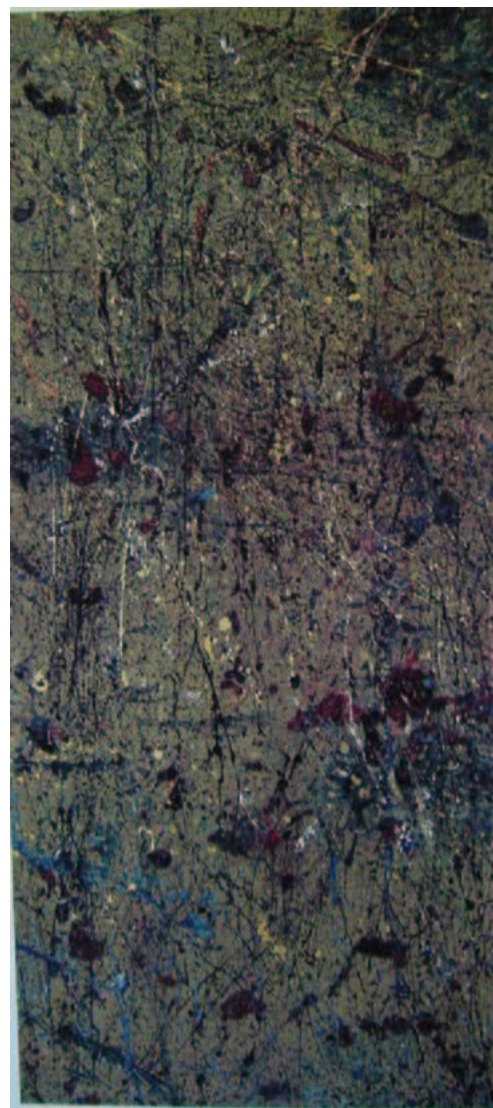


Fig. 1. Kompozicija

completamente. Ma dall'altra parte avevo una certa fama, lo status di letterato ciuvascio. Di tanto in tanto potevo contare su qualche lavoro di traduzione. Non appartenevo del tutto alla cultura *andegraund*, ma appartenevo contemporaneamente anche a una qualche cultura ufficiale, perlomeno come traduttore. Egualmente Andrej Volkonskij, compositore dell'*andegraund* geniale ma incompreso, era un musicista conosciuto. Cioè le persone non si dividevano in bianco e nero, appartenevano sia alla cultura *andegraund* che a quella ufficiale¹¹.

La possibilità di coltivare uno spazio privato non sottraeva comunque la totale libertà dell'individuo, che continuava a essere – come nel trentennio staliniano (anche se in modo più attenuato) – parte di un tutto all'esterno del quale nulla poteva esistere. A questa condizione non si sottraeva nemmeno l'artista:

Già dai banchi di scuola sapevamo che non si può essere un artista

¹¹ G. Ajgi, *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 122.

"libero", esattamente come non si può vivere senza essere registrati all'anagrafe. Ognuno di noi doveva essere inserito in un'organizzazione, e anche chi lavorava a domicilio doveva avere il permesso per farlo, cioè il permesso di non lavorare in fabbrica ma in casa. Ci si doveva inserire in una struttura artistica ufficiale, come l'Unione degli artisti o il Comitato dei grafici, e così via¹².

Essere artista in Unione Sovietica significava infatti essere dapprima accettato e poi inserito nella struttura statale, che controllava tramite alcune sue propaggini tutta la vita culturale¹³. Per prima cosa, artista poteva chiamarsi solo chi era iscritto al Sojuz chudožnikov SS-SR [Unione degli artisti dell'Urss]¹⁴ e solamente dopo esservi entrato, un pittore o uno scultore poteva veramente chiamarsi tale, e riceveva dall'Unione non solo uno status, ma anche tutto il necessario per creare e per vivere¹⁵. Se il suo lavoro risultava particolarmente gradito e utile alla causa sovietica, l'artista poteva diventare membro dell'Akademija chudožestv¹⁶, che raccoglieva tutti i pittori insigniti del premio Stalin e controllava ideologicamente il sistema d'istruzione¹⁷. Il sistema museale e delle acquisizioni era invece nelle mani del Ministero della cultura¹⁸. I tre organi fin qui descritti erano nominalmente indipendenti l'uno dall'altro ma direttamente controllati dal Comitato centrale del partito; formavano una rete all'esterno della quale nulla poteva esistere, anche perché era la triade Unione – Accademia – Ministero a distribuire le commissioni per le opere d'arte, senza le quali un artista non aveva modo di guadagnare.

II. LA VITA QUOTIDIANA DELL'ARTISTA

ANDEGRAUND

Far parte dell'Unione prevedeva anche un obbligo fondamentale da parte dell'artista, quello di seguire e rimanere fedele nella propria produzione ai canoni del realismo socialista. Gli artisti *andegraund*, ritenendo, sulla scia degli espressionisti astratti che erano stati i loro maestri dopo il Festival del 1957, che il fare artistico fosse un'espressione del tutto libera della propria individualità¹⁹, mal tolleravano i dettami dell'arte ufficiale, che li avrebbe invece costretti ad annullare se stessi per mettersi al servizio della macchina propagandistica statale. Per evitare problemi con la polizia e per poter parallelamente occuparsi in pace di arte, molti artisti non-ufficiali trovavano un'occupazione che fosse "politicalmente corretta" e lasciasse molto tempo libero²⁰. Altri invece riuscivano a entrare nell'Unione in modo indiretto, senza fare richiesta e superare le selezioni: i concettualisti Il'ja Kabakov e Viktor Pivovarov e i poeti lianozoviti Genrich Sapgir e Igor' Cholin, ad esempio, divennero membri dell'Unione quando cominciarono a lavorare presso il Gosudarstvennoe izdatel'stvo detskij literatury [Editore di stato per l'infanzia], rispettivamente come illustratori e scrittori di libri per bambini. La loro produzione era tutt'altro che ortodossa, ma trovava spazio all'interno del Detgiz poiché questo, occupandosi di una letteratura in qualche modo "marginale", era meno sottoposto al controllo della censura²¹.

Privo della tessera dell'Unione e quindi di uno status, l'artista *andegraund* era oberato dai problemi quotidiani ma artisticamente libero. Infatti l'appartenenza all'Unione prevedeva che questa fornisse l'artista di tutto quanto gli fosse necessario, dai colori allo studio. Gli artisti non-ufficiali, da parte loro, erano costretti a procurarsi da soli il materiale e a cercare un luogo nel quale poter creare. Fino a tutti gli anni Sessanta essi poterono solo sognare uno studio o una stanza propria: dovevano quindi ripiegare sul luogo più affollato della casa in coabitazione, la cucina. Negli anni Settanta, invece, con la comparsa di un embrionale mercato immobiliare, gli

¹² I. Kabakov, *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999, p. 202.

¹³ I. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union*, London 1977, pp. 91–92.

¹⁴ Fondata nel 1957 raggruppando le già esistenti (dal 1932) sezioni cittadine, l'Unione comprendeva artisti, storici e teorici dell'arte; aveva lo scopo di "creare, basandosi sul metodo del Realismo socialista, opere di alto contenuto ideale ed estetico che educino il popolo sovietico nello spirito delle idee comuniste e del patriottismo sovietico" (*Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, XL, Moskva 1957, p. 233); parallelamente (e con medesimo fine) esisteva anche l'Unione degli Scrittori (Ivi, p. 224).

¹⁵ I. Golomshtok, "Il Realismo socialista nelle arti plastiche", *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, a cura di E. Etkind – G. Nivat – V. Strada, Torino 1991, pp. 35–36.

¹⁶ Accademia delle Arti dell'Unione Sovietica: il più importante istituto d'istruzione artistica, i cui insegnati erano considerati i modelli del Realismo socialista, *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, I, Moskva 1949, p. 56.

¹⁷ I. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art*, op. cit., pp. 91–92.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit., p. 157.

²⁰ Il pittore Dmitrij Plavinskij faceva la guardia notturna, I. Golomshtok – A. Glezer, *Unofficial Art*, op. cit., p. 145.

²¹ I. Kabakov, *60-e – 70-e*, op. cit., p. 203.

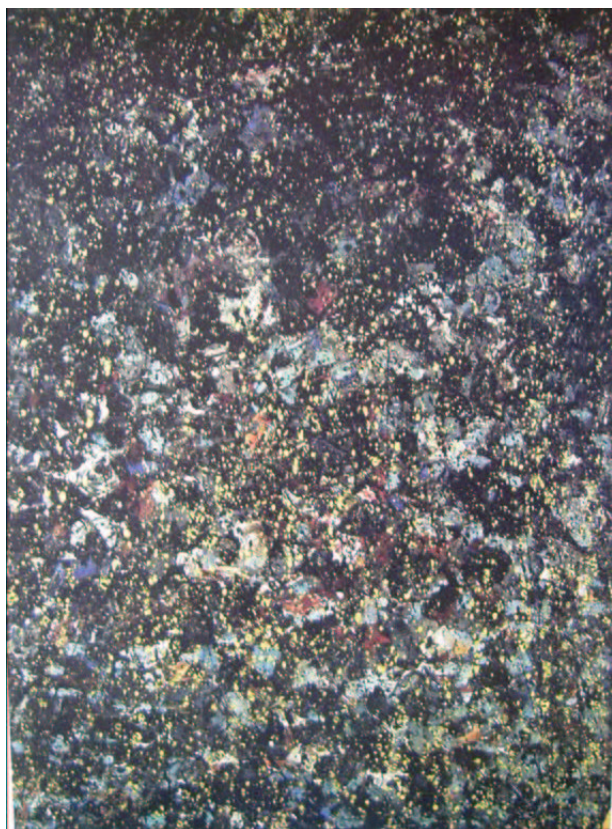


Fig. 2. Doždik. Solnce

artisti riuscirono ad affittare o addirittura far costruire il proprio studio²². L'impossibilità di avere un luogo in cui creare andava di pari passo con la mancanza di spazi espositivi. Quello dell'assenza di un luogo deputato alla diffusione della propria produzione artistica era un problema condiviso sia dai pittori che dagli scrittori, sebbene per questi ultimi esistessero delle vie d'uscita: uno scrittore poteva leggere le sue opere all'interno del gruppo o diffonderle in samizdat, mentre un artista non aveva strumenti alternativi alla tradizionale esposizione e non poteva nemmeno aspirare a essere esposto in spazi ufficiali, riservati ai membri dell'Unione degli artisti.

L'arte ufficiale ha quindi come luogo di creazione e d'esposizione naturale la cucina, e come pubblico la famiglia, gli amici, i vicini di casa. Per questo essa soffre di quella che I. Kabakov ha definito *samoneslyšimost'* [impossibilità di sentirsi]²³: non avendo a disposizione spazi attraverso cui mostrarsi e rivolgendosi a un pubblico giocoforza molto ristretto, essa non si percepisce, non

riesce a definire il proprio ruolo nella storia e il proprio valore. Quello del valore è un problema che i pittori sentiranno con molta forza all'inizio degli anni Settanta, quando cominciò a crearsi un embrionale mercato delle opere d'arte, destinato soprattutto agli acquirenti occidentali²⁴. I quadri dei pittori *andegraund* non avevano prezzo innanzitutto perché non vi era commercio: il momento fondamentale del fare artistico *andegraund* non risiedeva quindi tanto nella realizzazione di un oggetto d'arte (quadro, poesia, testo), quanto nel processo creativo in sé²⁵.

Tuttavia, quando arrivarono i compratori, gli artisti cercarono di darsi autonomamente un valore economico. Ricorda V. Nemuchin:

A lungo gli artisti *andegraund* si vergognarono di dare un prezzo ai propri quadri, anche perché non sapevano come determinarlo. Allora cercarono degli espedienti. Vasja Sitnikov, per esempio, stabiliva il prezzo di un quadro a seconda del numero di fiocchi di neve in esso rappresentati: "un fiocco = un rublo"; Charitonov e Oleg Celkov chiedevano un rublo per centimetro quadrato; Zverev per trecento rubli faceva tre quadri, compreso il ritratto del committente, ma poteva anche abbassare il prezzo, oppure semplicemente dipingere una cosa "per un bicchierino"; Volodja Jakovlev, invece, rapportava i prezzi dei propri lavori con la paga di un ingegnere, in media 120 rubli²⁶.

III. SOLITUDINE, LIBERTÀ E SENSO DELL'ATTO ARTISTICO

Le difficoltà materiali incontrate quotidianamente dagli artisti erano tuttavia ripagate dall'assoluta libertà di cui essi godevano nell'occuparsi d'arte fuori o a margine delle strutture artistiche ufficiali. D'altra parte era del tutto incompatibile con l'ufficialità un artista che, come quello *andegraund*, la pensasse in questo modo:

"Non ho intenzione di occuparmi dei fatti altrui – dicevano tutti – ma lasciatemi fare quello che voglio!". Non mi aspetto il "riconoscimento popolare", anche perché lo slogan leniniano è falso: l'arte non appartiene al popolo, appartiene all'artista e solo a lui!²⁷

Questa breve citazione riassume in modo estremamente chiaro e preciso lo spirito che animava l'artista *andegraund*: la riscoperta dell'arte come esperienza del tutto personale e individuale e il rifiuto *in toto* dell'arte sovietica, considerata pseudo-arte e complice della menzogna nella quale i cittadini sovietici erano vissuti per

²⁴ V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post)modernism*, op. cit., p. 46.

²⁵ A. Erofeev, *Non-Official Art*, op. cit., p. 46.

²⁶ M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi. Portret chudožnika v inter'ere*, Moskva 1999, p. 9.

²⁷ A. Brusilovskij, *Studija*, Sankt-Peterburg – Moskva 2001, p. 237.

²² V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post)modernism. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XX veka*, Moskva 1998, p. 48.

²³ I. Kabakov, *60-e – 70-e*, op. cit., p. 147.

tutto il periodo staliniano²⁸. Il rifiuto e la fuga dalla società portava quindi l'*andegraund* nella sua interezza a vivere una vita propria, per la quale si ignorava ciò che stava in superficie e non si avanzavano richieste di alcun tipo²⁹, se non quella appunto di essere lasciati liberi di creare e di cercare un nuovo linguaggio espressivo.



Fig. 3. Portret vetra

La necessità di nuovi e più adeguati mezzi d'espressione artistica era stata percepita per la prima volta al Festival internazionale della gioventù e degli studenti³⁰. Attraverso l'incontro con l'arte occidentale contemporanea, non figurativa e non realistica, i giovani moscoviti scoprirono l'esistenza di un linguaggio artistico alternativo in un contesto che imponeva loro una e una sola visione del mondo e un'unica lingua con la quale essa doveva essere espressa³¹. Era divenuto chiaro a

tutti che da quel momento in poi l'arte avrebbe potuto e dovuto essere diversa. Ma se per i poeti il nuovo linguaggio artistico era tutto da scoprire, per i pittori invece una parola d'ordine esisteva: l'astrattismo.

Allora il problema principale era: staccarsi, distinguersi dallo sfondo quanto più possibile. Scopo e criterio. Affinché non fosse come prima, non di quel tipo, ma di uno diverso. Per la pittura ciò significava pittura *astratta*. La poesia doveva essere diversa, il verso stesso *differente*, altra cosa rispetto a quello che si considerava verso. Qualcosa di completamente diverso e nuovo. Ma un verso non si inventa, è come la coda: o c'è, o non c'è³².

Sebbene avessero avuto la possibilità di vedere anche l'astrattismo di Picasso nel 1956, la corrente che più colpì i giovani moscoviti fu l'espressionismo astratto americano³³, esposto al Festival e nuovamente due anni dopo in una mostra tutta dedicata agli Stati Uniti. Il successo della scuola di New York risiede nel modo in cui J. Pollock, W. De Kooning, M. Rothko e i loro compagni percepivano il gesto creativo: secondo i pittori americani l'artista riversa sulla tela tutto ciò che il suo subconscio gli detta nel preciso istante della creazione senza che vi sia nulla di premeditato o di pianificato in precedenza, né il significato della rappresentazione, né la sua forma³⁴. In modo analogo i giovani sovietici, fossero essi pittori o poeti, consideravano il fare artistico appunto come esperienza individuale di libertà attraverso il gesto³⁵: il quadro, la scultura, la poesia erano quindi un mezzo per esprimere le proprie emozioni individuali in modo forte e diretto. L'emozione provata nella creazione si rinnova ogniqualvolta l'opera venga fruita o il gesto artistico ripetuto:

Addirittura traducevo in russo Hölderlin e William Blake, con il solo scopo di rivivere io stesso nel processo della traduzione le loro estasi spirituali e i loro percorsi mentali. La traduzione non è stata stampata. Cosa normale per quegli anni³⁶.

Un'operazione del genere presupponeva la solitudine³⁷. Una solitudine allo stesso tempo subita, perché dovuta alle condizioni ambientali che impedivano la comunicazione, e cercata: in un moto di resistenza alla

²⁸ V. Nekrasov, "Sappgir", *Velikij Genrich. Sappgir o Sappgire*, a cura di T. Michajlovskaja, Moskva 2003, p. 235.

³³ "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 66.

³⁴ I. Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York [s.d.], pp. 92-93.

³⁵ E. Degot', *Russkoe iskusstvo*, op. cit., p. 159.

³⁶ G. Sappgir, "Lianozovo", op. cit., p. 85.

³⁷ A. Erofeev, *Non-Official Art*, op. cit., p. 49.

²⁸ G. Manevič, "Chudožnik i vremja, ili moskovskoe 'podpol'e' 60-ch", *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 14.

²⁹ "My ne byli dissidentami, my prosto ignorirovali etu vlast'", intervista con M. Grobman, *Nezavisimaja Gazeta*, 5 settembre 2002, <http://exlibris.ng.ru/kafedra/2002-09-05/5_grobman.html>.

³⁰ G. Manevič, "Chudožnik", op. cit., p. 13.

³¹ Ivi, p. 14.

martellante massificazione imposta dallo stato sovietico, l'artista *andegraund* sottolineava la propria individualità e la propria vita interiore come motore del fare artistico³⁸.



Fig. 4. Koška s pticej

Nonostante l'orgogliosa solitudine nella quale creava, l'artista *andegraund* aveva però in mente un chiaro progetto artistico universale che trascendeva il tempo e lo spazio per legarsi all'intera cultura mondiale, passata e presente. I non-conformisti infatti si rendevano conto che il trentennio staliniano appena conclusosi era stato una sorta di medioevo, durante il quale il tempo delle arti era stato bruscamente interrotto e la cultura russa isolata sia dal resto del mondo che dal proprio passato³⁹. Tocca dunque agli artisti non-ufficiali ricucire lo strappo del "medioevo staliniano" facendo rivivere nella propria arte tutto quello che in quel trentennio la Russia aveva perduto, nella convinzione che la cultura fosse "a compression of time, in which all styles and trends that ever existed are interwoven"⁴⁰.

Dal punto di vista delle arti figurative ciò si traduce nella contemporanea ripresa di varie correnti artistiche russe e occidentali⁴¹: in generale, ogni artista sceglieva un modello e ne rielaborava l'opera attraverso la propria personalità, rivivendone talvolta anche l'intero percorso artistico⁴². È il caso, ad esempio, del pittore

Eduard Štejnberg che recupera il linguaggio suprematista del suo "eroe" Malevič, caricando però le forme maleviciane di significati religiosi che esse originariamente non avevano. L'identificazione con il proprio modello fu tale che Štejnberg, a un certo punto della sua vita, abbandonò il "suo" suprematismo e si dette a rappresentare contadini e contadine, esattamente come fece Malevič alla fine degli anni Venti⁴³. Egualmente Vladimir Nemuchin e Lidja Masterkova partono dalla ripresa dell'espressionismo astratto che avevano visto al Festival per rielaborarlo nel tempo, adeguandolo alle necessità espressive personali. Nemuchin, alla metà degli anni Sessanta, comincia a inserire nelle sue composizioni le carte da gioco per creare una particolare geometria basata su piani che si intersecano⁴⁴; Masterkova invece incolla sulla tela stoffe, merletti e broccati antichi, che uniscono prezioso e quotidiano, presente e passato⁴⁵.

Il risultato di questo tipo di approccio artistico è una produzione che mostra profondissime somiglianze con alcuni esponenti sia delle avanguardie russe, sia delle correnti occidentali degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta. Talvolta le affinità formali sono state d'aiuto a critici e curatori nel descrivere e sistematizzare la produzione non-ufficiale, che si caratterizza per una spiccata eterogeneità e che è quindi difficile ascrivere chiaramente a una corrente o a un movimento "tradizionale" (cubismo, surrealismo, espressionismo, informale). Tuttavia, in alcune occasioni questo gioco di somiglianze è andato a scapito dell'*andegraund* stesso, poiché da esso è stato tratto un giudizio di scarsa originalità dell'arte non-ufficiale⁴⁶ che ha pesato non poco sulla qualità e sulla quantità degli studi a essa dedicati.

Non va dimenticato tuttavia che i modelli non erano semplicemente oggetto di copia o citazione, ma venivano piuttosto fatti propri e rielaborati attraverso la sensibilità personale di ogni autore, che conferiva loro nuovi contenuti mantenendo talvolta quasi inalterata la forma: il modello era una sorta di alfabeto preso in prestito e utilizzato per esprimere concetti propri. Inoltre, è dif-

³⁸ Ivi, p. 54.

³⁹ V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post)modernism*, op. cit., p. 43.

⁴⁰ N. Tamruchi, *Moscow Conceptualism 1970-1990*, Roseville East 1995, p. 8.

⁴¹ Ricorda il pittore Ju. Sobolev: "decidemmo che, poiché non conoscevamo interi strati culturali, era necessario 'percorrere' tutta la storia dell'arte contemporanea a partire dagli anni Trenta", *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 24.

⁴² A. Erofeev, *Non-official Art*, op. cit., p. 64.

⁴³ Si veda la voce "Štejnberg" in D. Sarab'janov – Ju. Ovsjannikov, *Russkoe iskusstvo. Illjustriruvannaja enciklopedija*, Moskva 2001, p. 572.

⁴⁴ M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 72.

⁴⁵ L. Kropivnickij in *Drugoe Iskusstvo*, op. cit., I, p. 41.

⁴⁶ Valga per tutti il lapidario giudizio di G. C. Argan, che definì l'arte *andegraund* "ripercussioni a orecchio, tardive e malcerte, dei movimenti artistici occidentali", G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1995, p. 470.

ficile ipotizzare che gli artisti sovietici – sia ufficiali che non – potessero conoscere ed essere aggiornati sull'arte contemporanea occidentale: essi infatti vivevano in un contesto di totale isolamento e chiusura che durò almeno fino agli anni Settanta⁴⁷. Quando qualche notizia riusciva effettivamente a penetrare in Unione Sovietica, essa giungeva in ritardo⁴⁸, estrapolata dal suo contesto e in forma parziale⁴⁹.

IV. VLADIMIR JAKOVLEV NEL PRIMO ANDEGRAUND MOSCOVITA: UN FENOMENO?

Quella del pittore Vladimir Jakovlev (1934–1998) è una delle figure dell'*andegraund* moscovita più interessanti e conosciute: nipote di un pittore impressionista di buon livello che aveva lavorato anche in Francia e in Belgio, Jakovlev ebbe la propria vita segnata da due malattie: da una non meglio identificata malattia agli occhi, che lo avrebbe privato in modo graduale ma inesorabile della vista, e dalla schizofrenia, che lo costrinse a vivere buona parte della sua vita in strutture di cura psichiatrica. Nonostante ciò riuscì a dedicarsi fino alla morte alla pittura e al disegno, creando un mondo artistico assolutamente originale e di forte impatto emotivo. Proprio per la sua sorte tragica e per la peculiarità della sua condizione, Jakovlev è spesso ritratto come un fenomeno⁵⁰ simile a Beethoven che, una volta divenuto sordo, continuò a comporre i suoi capolavori: il pittore moscovita appare come una sorta di artista-eroe romantico, un individuo privo di istruzione, semi-cieco, pazzo, che senza praticamente rendersene conto produce un'arte semplice nella forma ma estremamente ricca nei contenuti⁵¹.

Da questo destino particolarissimo viene dedotta spesso anche l'eccezionalità di Jakovlev rispetto all'*andegraund*: il pittore, infatti, proprio per la sua ma-

lattia mentale e per le conseguenti e numerose degenze in ospedale, sarebbe capitato nell'*andegraund* in modo del tutto accidentale e non avrebbe potuto viverlo pienamente⁵². La sua produzione più caratteristica poi, fatta di fiori naif e ritratti allucinati, appare a taluni troppo peculiare per poter essere annoverata all'interno dell'arte non-ufficiale. Tuttavia, analizzando la figura di Jakovlev, la sua prima produzione pittorica e il contesto del primo *andegraund* moscovita appare innanzitutto chiaro che il pittore – ferma restando la particolarità della sua situazione – almeno fino alla metà degli anni Sessanta condivise caratteristiche, interessi e problemi con tutti gli altri artisti non-ufficiali, frequentò un gruppo, si istruì da solo, patì – molto più degli altri artisti – la mancanza di spazio per dipingere, si appassionò all'arte astratta, salvo poi intraprendere un percorso artistico più personale e adeguato all'espressione di sé.

V. JAKOVLEV NELL'AMBIENTE ANDEGRAUND: IL GRUPPO DEI VASIL'EVY E L'ISTRUZIONE

Vladimir Jakovlev sembra comparire all'improvviso all'interno dell'*andegraund*: lo troviamo infatti subito, nella seconda metà degli anni Cinquanta⁵³, parte – se non centro – di uno dei primi gruppi *andegraund* moscoviti, i *vasil'evy*⁵⁴. Essi si riunivano in casa di Saša (Aleksandr) Vasil'ev, giovane di ottima famiglia studente del Vgik⁵⁵, che accanto ai mobili antichi del salotto appendeva i quadri dei "suoi" (in quanto da lui scoperti e sostenuti) pittori *andegraund*, Erik Bulatov e lo stesso Jakovlev. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta in questo appartamento si ritrovarono gli scrittori Nikolaj Kotrelev e Gennadij Ajgi, e i pittori Edik Kuročkin, Kirill Prozorovskij, Vladimir P'jatnickij, Vladislav Švešnikov, Igor' Vorošilov e Vladimir Jakovlev⁵⁶. Anch'essi, come gli altri, passavano il proprio tempo discutendo di letteratura e di arte, sebbene il gruppo

⁴⁷ A livello ufficiale una breve apertura si ebbe durante il disgelò chruščeviano, quando in pochi anni si susseguirono mostre di arte belga, di Picasso, degli Espressionisti astratti americani, di arte contemporanea dei paesi socialisti amici, "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 33.

⁴⁸ Lo stesso espressionismo astratto, quando giunse a Mosca, in Occidente era già divenuto un fenomeno museale, soppiantato dall'arte informale.

⁴⁹ Le arti figurative venivano conosciute soprattutto attraverso libri illustrati o cartoline, quindi prive di apparato critico e teorico e avulse dal contesto.

⁵⁰ M. Fot'ev, "Fenomen Jakovleva", *V. Jakovlev. Jubilejnaja vystavka*, Moskva 1994.

⁵¹ E. Dyogot, *Contemporary Painting in Russia*, Roseville East 1995, pp. 174–177.

⁵² Ibidem.

⁵³ N. Kotrelev, "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 67.

⁵⁴ Così chiama attualmente questo gruppo Gennadij Ajgi, dopo averli definiti per un certo periodo *jakovlevy*. Si veda G. Ajgi, *Razgovor na rasstojanije: stat'i, esse, besedy, stichi*, Sankt-Peterburg 2001, p. 271. Tutte le informazioni sui *vasil'evy* sono state fornite da Nikolaj Kotrelev e Gennadij Ajgi nel corso di alcune interviste con l'autore nei mesi di novembre e dicembre 2003.

⁵⁵ *Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii* [Istituto universitario panrusso per la cinematografia].

⁵⁶ L. Robel', *Ajgi*, Moskva 2003, pp. 198–199.

si distinguesse per il deciso rifiuto di qualsiasi tipo di struttura regolata e di vita organizzata: non solo non tolleravano il sistema sovietico, ma nemmeno quello occidentale; come non sopportavano la vita ufficiale, così non accettavano quella dell'*andegraund*. Questa spinta nichilista era talmente forte che si trasformò in autodistruzione: all'inizio degli anni Sessanta il padrone di casa cominciò ad assumere stupefacenti e a lasciar andare lentamente in rovina il suo salotto, che finì accidentalmente bruciato nel 1962, segnando così la fine – anche materiale – dell'esistenza del gruppo. Una tendenza all'autodistruzione che è la caratteristica principale dei *vasil'evcy*, tutti in qualche modo "altri" rispetto non solo alla media sovietica, ma anche a quella dei "colleghi" non-conformisti: molti di essi erano mentalmente instabili o conobbero una morte tragica e prematura⁵⁷.



Fig. 5. Golova zverja

È difficile dire se il clima culturalmente interessante e i rapporti interpersonali creati da Jakovlev all'interno di questo gruppo ebbero qualche tipo di influenza

sul lavoro sia del pittore che degli altri membri. Tuttavia è certo che la permanenza di Jakovlev all'interno del gruppo fu uno dei momenti in cui il pittore – come qualsiasi altro membro dell'*andegraund* – poteva sentir leggere poesia o discutere di arte e letteratura. Era all'interno del gruppo che un artista poteva formarsi una cultura alternativa a quella che veniva diffusa a livello ufficiale: anche chi avesse ottenuto il diploma di un istituto d'arte o avesse almeno iniziato un percorso di formazione artistica, cercava di "ri-educarsi" in modo indipendente, di liberarsi da quegli insegnamenti falsi per trovare invece una maniera più individuale, e quindi più sincera. Nella sua autobiografia-diario Viktor Pivovarov ricorda che, dopo le lezioni all'Istituto di arti applicate Kalinin di Mosca, si metteva nuovamente a studiare: "a casa, in segreto, comincio a fare delle cose 'mie', cose non permesse. [...] Provo a liberare le mani dal disegno 'corretto' e a lavorare in modo più espressivo"⁵⁸. Esisteva poi un ampissimo numero di persone che non avevano ricevuto alcuna educazione artistica e che erano del tutto autodidatte⁵⁹: costoro si educavano attraverso ricerche individuali oppure frequentando le "accademie alternative" di Mosca, gli studi privati semi-clandestini come quelli Robert Fal'k o di Elij Beljutin⁶⁰.

Il percorso educativo di Jakovlev lo avvicina al secondo gruppo di artisti. Per motivi di salute infatti egli riuscì a frequentare solo sei delle undici classi della scuola dell'obbligo e in seguito cominciò a lavorare. Furono proprio il lavoro e la famiglia – oltre al gruppo di Vasil'ev – le sue due fonti d'informazione principali. In famiglia si sentiva ancora la presenza del nonno pittore: i suoi quadri ornavano le pareti della casa della nonna, dove si trovavano anche numerosi libri e cataloghi d'arte che Jakovlev poteva guardare e studiare⁶¹. Inoltre, fra il 1949 e il 1954 Jakovlev trovò lavoro presso l'editore di stato Iskusstvo, che pubblicava libri d'arte: inizialmente gli fu affidato il compito di fattorino, poi quello di ritoccatore fotografico. Questo lavoro gli permetteva di visionare e di manipolare una grande quantità di immagini e di incontrare validi studiosi di storia dell'arte, dai quali poteva assorbire una gran quantità di infor-

⁵⁷ Oltre a Jakovlev, anche il pittore V. Pjaticckij "frequentava" gli ospedali psichiatrici e morì a quarant'anni per overdose; un altro pittore di questo gruppo, I. Vorošilov, era un alcolista e morì anch'egli prima di raggiungere la vecchiaia; K. Prozorovskij morì invece suicida.

⁵⁸ V Pivovarov, *Vljublennyj agent*, op. cit., p. 26.

⁵⁹ I. Kabakov, *60-e – 70-e*, op. cit., p. 157.

⁶⁰ G.P. Piretto, *Il radiosio avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, p. 268.

⁶¹ N. Kotrelev, *"Drugoe Iskusstvo"*, op. cit., I, p. 68.

mazioni. Contemporaneamente si dedicava in prima persona alla fotografia, come testimoniano numerosi ritratti dei familiari che dimostrano una buona capacità compositiva e una grande attenzione all'uso della luce⁶².

Dopo il 1954 la salute di Jakovlev peggiorò ulteriormente ed egli fu costretto a smettere di lavorare. Forte di una discreta base di conoscenze il pittore continuò tuttavia a documentarsi da solo: come ammette lui stesso in un'intervista, e come facevano tutti i suoi compagni di *andegraund*, "collezionavo fotografie, invece del pranzo mi compravo delle riproduzioni a colori perché amavo molto l'arte"⁶³. E come i suoi amici pittori e letterati, possedeva una straordinaria sete d'informazione, che non si fermava nemmeno di fronte alla parziale cecità: tenendo l'immagine a pochi centimetri dagli occhi, riusciva a vedere – anche se in modo frammentario – e analizzare composizione e colore di ogni quadro che "immagazzinava" nella sua memoria.

VI. STRANEZZA, MALATTIA MENTALE E ANDEGRAUND

Quella del malato mentale nel sistema sovietico era una condizione disagiata e disagevole, ma perlomeno riconosciuta dallo stato: un certificato di un istituto di cure psichiatriche e l'annessa – per quanto misera – pensione costituivano per molti addirittura una difesa dagli attacchi delle autorità sovietiche⁶⁴. Anche per questo motivo Jakovlev non subì le persecuzioni cui furono sottoposti altri artisti e poté produrre la propria pittura: anche se è vero, come racconta lui stesso, che una volta la polizia lo interrogò assieme ad alcuni studenti che erano andati a vedere i suoi quadri, alla fine lo rilasciò senza ulteriori conseguenze⁶⁵. Se si aggiunge che, nel 1970, una sua mostra organizzata da Aleksandr Glezer fu chiusa prima dell'apertura⁶⁶, abbiamo elencato tutti gli episodi di scontro con le autorità.

D'altra parte, il certificato di malattia mentale era

un mezzo privilegiato anche per entrare a far parte dell'*andegraund*. Al momento della sua nascita, la cultura non-ufficiale s'interessò subito di tutti quei fenomeni legati non solo alla malattia clinicamente definita, ma anche alla "stranezza": particolarmente apprezzato era non solo chi fosse ufficialmente riconosciuto come "altro", ma anche chi si distinguesse nel comportamento, nelle idee, nella modalità di espressione⁶⁷. Parallelamente, si scoprivano nella letteratura samizdat la psicanalisi e la filosofia dell'esistenzialismo⁶⁸, le cui esperienze i lettori sovietici non-conformisti trovavano corrispondenti alla propria situazione. Secondo la storica dell'arte N. Tamruči⁶⁹, in questo modo si creò addirittura una vera e propria "cultura schizoide", fondata non solo sull'interesse nei confronti dei malati mentali e della loro arte, ma anche sul tentativo da parte di individui non malati di compiere esperienze simili alla malattia⁷⁰ registrandole poi con strumenti artistici⁷¹. Si formava così, oltre a una nuova cultura, un nuovo linguaggio che si basava su uno strumento non-comunicativo, il delirio:

Il delirio divenne lentamente una forma di comunicazione, e lentamente da questo stato di pazzia nacque un conglomerato di punti di vista paradossali entrato nella cultura moscovita con il nome di "cultura schizoide". [...] Gli "schizoidi" percepirono in modo straordinariamente preciso la disfatta della ragione e la necessità di altri mezzi per sopravvivere nell'assurdo che li circondava⁷².

Schizoidi a parte, le personalità a tutt'oggi più venerate e conosciute dell'*andegraund* sono quelle di tre "irregolari": Vassilij (Vasja) Sitnikov, Anatolij (Tolja) Zverev e lo stesso Volodja Jakovlev. Tutti e tre erano pittori che avevano avuto assidui contatti con il sistema sovietico di cure psichiatriche, spesso a causa della loro vita sregolata.

A partire dai primi anni Cinquanta, Sitnikov aprì il proprio studio nel centro di Mosca ai giovani che desideravano imparare a disegnare e dipingere: la stanza era un'accozzaglia di oggetti preziosissimi e di spazzatura, con le mura coperte di icone e di tappeti persiani, che

⁶² In parte pubblicati in K. Eimermacher, *Vladimir Jakovlev. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Bietingheim-Bissingen 1995.

⁶³ Citato in N. Šmel'kova, *Vò čreve mačechi ili žizn' – diktatura krasnogo*, Sankt-Peterburg 1999, p. 259.

⁶⁴ A. Brusilovskij, *Studija*, op. cit., p. 16.

⁶⁵ N. Šmel'kova, *Vò čreve*, op. cit., p. 265.

⁶⁶ "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 170. La chiusura, più che al tipo di pittura esposta, fu probabilmente dovuta al coinvolgimento di Glezer, infaticabile organizzatore di esposizioni d'arte non-ufficiale sempre poco gradite alle autorità, come la cosiddetta "Bul'dozernaja" del 1974.

⁶⁷ A. Brusilovskij, *Studija*, op. cit., p. 16.

⁶⁸ G. Manevič, "Chudožnik", op. cit., I, p. 15.

⁶⁹ N. Tamruči, *An Experience of Madness. Alternative Russian art in the 1960s–1990s*, Roseville East 1995.

⁷⁰ Ad esempio con il raggiungimento di stati di coscienza alterati attraverso l'uso di sostanze stupefacenti.

⁷¹ Ivi, p. 50.

⁷² N. Tamruči, "Iz istorii moskovskogo avangarda", *Znanie/Sila*, 1991, 5, <<http://znanie-sila.ru/designers/tamruchi.html>>.

attirava appassionati d'arte e curiosi. Questi arrivavano sia per vedere le sue opere, sia per ammirare il padrone di casa: un uomo alto, barbuto, che girava a torso nudo o con una camicia tutta bucata, ma che sapeva anche in ogni momento trattare i suoi ospiti da vero gentiluomo⁷³.



Fig. 6. Cvetok

Tolja Zverev aveva in comune con Sitnikov l'aspetto trasandato, ma diversamente dal "Maestro" raramente ebbe a disposizione un luogo in cui dipingere o vivere. Alcolista e praticamente senz'atletismo, divenne presto un vero mito dell'*andegraund* per la sua sagacia, per gli aforismi con i quali infarciva ogni dialogo e per il tratto geniale dei suoi quadri, che gli fecero guadagnare il titolo di "Matisse russo"⁷⁴. I suoi quadri erano molto richiesti, e spesso Zverev li vendeva a prezzi stracciati o si faceva semplicemente pagare da bere. Da coloro che acquistavano le sue opere e che gli facevano pubblicità dipendeva spesso la sua sopravvivenza, tanto che si può ritenere che lo sviluppo artistico di Zverev si sia bloccato proprio per aver continuato a ripetere le forme

richieste dagli acquirenti⁷⁵. Il pittore lo sapeva molto bene, e un giorno infatti ebbe a dire: "io non ho mai vissuto. Io sono esistito. Ho vissuto solo per coloro ai quali e dai quali ho dipinto, per quelli che hanno creato miti su di me"⁷⁶.

VII. LE EMOZIONI COME MOTORE DELLA CREAZIONE

Quando ci si chiede perché un individuo come Jakovlev, semicieco e malato, sia riuscito a esprimersi attraverso la pittura, l'unica risposta plausibile sembra essere per "esprimere", innanzitutto se stesso e il proprio rapporto con il mondo. Si tratta di un rapporto definito come un "faccia a faccia"⁷⁷: un essere umano solo, attraverso i suoi occhi malati, percepisce di fronte a sé la presenza di un mondo ostile e incomprensibile e lo rappresenta in modo diretto, con le forme che il suo istinto gli suggerisce. In questa situazione, nota V. Jankilevskij, pittore collega di Jakovlev, la vista non è uno strumento fondamentale: per esprimersi nel modo più efficace è sufficiente la "vista interiore", quella che permette al pittore di guardarsi dentro e rappresentare ciò che vede⁷⁸. In modo del tutto simile nel 1912 Vasilij Kandinskij indicava il compito dell'artista in *Über das Geistige in der Kunst*: "l'artista deve essere cieco alle forme 'note' o 'meno note', sordo alle teorie e ai desideri della sua epoca. Deve fissare gli occhi sulla sua vita interiore, tendere l'orecchio alla necessità interiore"⁷⁹. E proprio questo fece Jakovlev per tutta la sua vita, come del resto anche tutti i pittori non-ufficiali, scegliendo l'astrazione o il figurativismo per esprimersi. Essi rappresentavano in questo modo l'unica realtà veramente importante, quella che quotidianamente veniva negata: il proprio sé.

In particolare, la pittura di Jakovlev rispecchia direttamente e senza mediazioni di sorta le sue sensazioni momentanee: il pittore provava qualcosa e ciò provocava una vera e propria reazione fisica che lo portava a

⁷⁵ M. Ural'skij, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 40.

⁷⁶ "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 47.

⁷⁷ Così si intitola l'intervento dello storico dell'arte D. Sarab'janov nel catalogo della personale di Jakovlev, D. Sarab'janov, "Odin na odin s mirom", Vladimir Igorevič Jakovlev. *Živopis. Grafika. Katalog vystavki*, Moskva 1995, p. 22.

⁷⁸ V. Jankilevskij, "O Jakovleve", *Ivi*, p. 78.

⁷⁹ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano 1989, p. 57.

⁷³ Vasilij Sitnikov. *Uroki*, a cura di Z. Plavinskaja, Moskva 1998, pp. 5-12.

⁷⁴ "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 44.

dipingere⁸⁰. L'impulso creativo è quindi per Jakovlev una questione non intellettuale ma fisica: la risposta a una necessità che si pone quando l'individuo si trova a contatto con il mondo e "reagisce [...] con tutto il suo corpo"⁸¹. Questo sentire fisico si estendeva per Jakovlev anche alle sue scelte coloristiche ed è stato spesso citato il suo metodo per imparare a utilizzare il colore grigio: "per capire il grigio bisogna mangiare la cenere. E io ne ho mangiata parecchia"⁸². Ancora più interessante è questo frammento di intervista:

"Qual è il tuo colore preferito?"

"Quello che non fa male".

"E quale sarebbe?"

"Il rosso e il verde, ma soprattutto il rosso"⁸³.

L'influsso della visione di un colore sulla psiche e sul fisico dell'individuo non è una scoperta nuova per l'arte russa e mondiale (e del resto non solo per l'arte). Nei primi anni Dieci Kandinskij, fondandosi su studi a lui precedenti relativi all'influsso del colore sull'attività psichica e sul rapporto fra i sensi (in particolare vista, tatto e udito), elabora una vera e propria teoria secondo la quale il colore penetra attraverso l'occhio e apre una "via verso l'anima", suscitando così sia pensieri che sensazioni fisiche⁸⁴. Lo stesso Kandinskij ha espresso questa sua teoria con un paragone chiaro ma sintetico: "in generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è il pianoforte con molte corde"⁸⁵.

Questa teoria di Kandinskij è contemporaneamente una teoria della creazione (nel senso che deve essere tenuta presente dall'artista quando crea) ma anche una teoria della visione, una modalità di lettura dell'opera, un atteggiamento che lo spettatore tiene di fronte a essa. Tale è anche per Jakovlev: occorre infatti accostarsi alle sue scelte coloristiche, ma anche alla sua opera in generale, lasciando da parte gli strumenti dell'intelletto e sfruttando invece psiche e sensi. Solo così è possibile capire e apprezzare appieno una pittura come quella

di Jakovlev, che spesso sfugge alla comprensione della ragione.



Fig. 7. Tjul'pany v koričnevom kuvšine

VIII. 1957–1962: LA PRIMA PRODUZIONE JAKOVLEVIANA

L'opera di Jakovlev abbraccia pressoché tutta la vita del pittore, dall'esordio alla metà degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Novanta. Il periodo più produttivo è considerato quello che va dal suo debutto pittorico fino alla metà degli anni Settanta: se fino alla metà degli anni Sessanta Jakovlev si è formato come pittore sperimentando vari stili e tecniche, il decennio successivo vede l'artista lavorare quasi esclusivamente con i temi e le tecniche che sono oggi considerati classici per lui⁸⁶. Il debutto di Jakovlev pittore, come quello di molti altri artisti dell'*andegraund*, avvenne in concomitanza con il citato Festival internazionale della gioventù e degli studenti del 1957: dopo aver visto un lavoro *tachiste*⁸⁷ a olio di un pittore americano, provò anch'egli questa tecnica, ma con l'acquerello⁸⁸. Il linguaggio

⁸⁰ V. Pacjukov, "Mir, otkrytyj kosmosu", *Vladimir Igorevič Jakovlev*, op. cit., p. 25.

⁸¹ "Il conçoit le monde et réagit à sa présence avec toute son corps", J. Chalupeckij, "Le miracle de la vision", *Vladimir Jakovlev*, København 1976, p. 37.

⁸² Citato da N. Kotrelev in "Drugoe Iskusstvo", op. cit., I, p. 72.

⁸³ N. Šmel'kova, *Vo čreve*, op. cit., p. 261.

⁸⁴ W. Kandinsky, *Lo spirituale*, op. cit., p. 44.

⁸⁵ Ivi, p. 46.

⁸⁶ K. Eimermacher, "Jakovlev als Künstler", Idem, *Vladimir Jakovlev*, op. cit., p. 47.

⁸⁷ Dal francese *tache* [macchia], tecnica pittorica basata sull'uso di colore a macchie e schizzi usata in modo programmatico dai pittori informali a partire dagli anni Cinquanta.

⁸⁸ N. Šmel'kova, *Vo čreve*, op. cit., p. 259.

usato nelle prime opere di Jakovlev è quello dell'espressionismo astratto, in alcuni casi vicino a Pollock, come nella *Kompozicija* [Composizione, fig. 1] della fine degli anni Cinquanta: un fondo a tinta unita vede colori in libertà sparsi con una purissima tecnica *dripping*⁸⁹. Ben presto, però, la tecnica pollockiana di Jakovlev si evolve: lo sfondo prende colore e la pennellata diventa più pastosa, come nel caso di *Doždik. Solnce* [Pioggerella. Sole, 1959, fig. 2], dove lo sfondo colorato (ma dominato dal nero) è picchiettato da puntini gialli. Quest'ultima opera si presenta estremamente complessa dal punto di vista della stesura del colore: esso, com'è proprio di Jakovlev, è stato steso in più strati, rendendo così la composizione molto spessa e pesando sul materiale che ospita il quadro, un semplice foglio di carta.

I punti gialli presenti in *Pioggerella. Sole* fanno da preludio alla tecnica successiva sperimentata da Jakovlev, il *pointillisme*⁹⁰: a partire dal 1958 compaiono quadri dove l'immagine si rende visibile dopo la prolungata osservazione di brevissime pennellate colorate. Si tratta perlopiù di composizioni astratte o di ritratti di eventi naturali, il più importante dei quali è *Portret vetra* [Ritratto del vento, 1971, fig. 3]: fra una tempesta di puntini colorati si indovinano linee e figure geometriche che compongono un viso sorridente. Per ammissione dello stesso Jakovlev, questi quadri erano molto belli e d'effetto⁹¹, ma con il tempo il pittore lasciò lentamente il *pointillisme* per acquisire invece una pennellata più larga e uniforme, simile a quella degli espressionisti tedeschi, sebbene rimanga l'abitudine di lavorare sul colore a strati. In generale il quadro veniva realizzato direttamente, senza un disegno preparatorio, in un'unica sessione: una volta abbozzati i tratti principali dell'immagine, Jakovlev lavorava sul colore con *guache*⁹² o tempera, oppure in alcuni casi il disegno veniva "ritoccato" con le matite colorate.

Oltre a sperimentare con l'astrattismo e con le due

tecniche appena descritte, Jakovlev in questo periodo continua la sua formazione artistica in un'altra direzione: quella figurativa, che poi prenderà il sopravvento senza tuttavia scalzare completamente la non-oggettualità. E poiché non esiste miglior modo di imparare l'arte che riprodurre i maestri, Jakovlev elegge a suoi preferiti Modigliani e Picasso, entrambi già pittori di culto per tutto l'*andegraund*: se la passione per Modigliani si traduce in un numero esiguo di ritratti d'uomini dalla pelle chiarissima e dagli occhi vuoti, quella per Picasso invece si esplica nella ripetizione di due temi molto cari al pittore spagnolo, il gatto che tiene in bocca un uccello (*Koška s pticej* [Gatto e uccello, 1973, fig. 4]) e il teschio di animale (*Golova zverja* [Testa di animale, 1974, fig. 5]).



Fig. 8. Portret L. Taločkina

IX. LA PRODUZIONE "CLASSICA" JAKOVLEVIANA: FIORI E RITRATTI

Assieme alla riproduzione di alcuni maestri e agli esercizi astratti, già nel primo periodo di Jakovlev fanno la loro comparsa quei temi che oggi sono considerati tipici del pittore, soprattutto fiori e ritratti. L'astrattismo non viene del tutto abbandonato, ma continuerà a essere presente nell'opera di Jakovlev fino alla sua morte, sebbene in una versione più geometrica che espressionista. Jakovlev tuttavia ammette che l'astrattismo, dopo il primo periodo di intenso lavoro su di esso, non era più la sua scelta espressiva primaria: in un'intervista il pittore ha affermato di dipingere quadri astratti solo quando era "stanco del figurativismo"⁹³.

⁸⁹ *Dripping*: tecnica usata dall'esponente più conosciuto dell'espressionismo astratto americano, Jackson Pollock, che dipingeva facendo gocciolare il colore sulla tela posata sul pavimento.

⁹⁰ Tecnica usata per la prima volta dai pittori neoimpressionisti e poi fatta propria dal divisionismo; consiste nello stendere il colore non in modo uniforme, ma picchiettandolo con pennellate brevi e veloci.

⁹¹ N. Šmel'kova, *Vô čreve*, op. cit., p. 259.

⁹² Tecnica affine all'acquerello: a questo viene aggiunto del bianco di biacca che rende il colore più denso e luminoso, accelerando anche i tempi di asciugatura.

⁹³ Ivi, p. 259.

Il repertorio iconografico jakovleviano si presenta in serie, ovvero gruppi di dipinti con lo stesso soggetto sottoposto a variazioni, in genere coloristiche. I materiali utilizzati sono gli stessi degli astratti: carta e *guache* o tempera, che – a detta dello stesso Jakovlev – hanno il pregio di asciugarsi in fretta. L'olio fu per quasi tutta la sua vita un tabù, poiché costava molto, poteva sporcare in modo indelebile e soprattutto sembrava addirsi poco al suo modo di lavorare: Jakovlev infatti dipingeva d'impeto ed era solito cominciare e finire il lavoro in un'unica e breve sessione di lavoro. Evidentemente tempera e *guache*, con la loro asciugatura rapida, gli permettevano di ottenere quella finitezza del processo creativo che coincideva anche con l'esaurirsi dell'impulso che lo aveva spinto a creare.

La serie in assoluto più conosciuta è quella dei fiori, che hanno la caratteristica primaria di essere un soggetto figurativo non del tutto realistico: sono verisimili, somigliano a certi tipi di fiori esistenti, ma in realtà in natura non esistono e sono pura invenzione artistica. Per quanto riguarda la loro forma, essi si presentano sia con un aspetto "naif" oppure con la corolla chiusa, simile a una piccola coppa. Nel primo caso, il fiore viene perlopiù dipinto da solo (talvolta con un suo "gemello", un altro fiore uguale a lui) all'interno di un bicchiere più o meno trasparente [fig. 6]. Oltre al fiore ad al suo vaso, nel quadro non c'è null'altro, solo uno sfondo monocoloro nel quale il fiore sembra sospeso: per il dominio del fiore nello spazio del quadro, questo tipo di rappresentazione potrebbe essere letta come un "ritratto di fiore". Quando il fiore si presenta "a coppa" [fig. 7], il quadro assume piuttosto l'aspetto di una natura morta: molti fiori fra loro uguali, a volte piegati, sono riuniti in un vaso posato su un tavolo; accanto a essi si trovano spesso altri oggetti, come delle mele o un coltello.

L'altra serie principale di Jakovlev è quella dei ritratti, che a differenza dei fiori sfuggono a qualsiasi classificazione. Sono fatti sempre con stili e tecniche diversi: ci sono ritratti geometrici, come il ritratto del collezionista L. Taločkin [fig. 8]; ritratti più espressionisti, dove i lineamenti del viso sono dati da macchie di colore; ritratti nei quali il viso del soggetto è tagliato da una croce [fig. 9]. Se i fiori hanno un carattere spiccatamente meditativo e ispirano in genere pace e serenità⁹⁴, i ritratti invece



Fig. 9. Lico s izobraženiem kresta

comunicano quasi sempre tensione e paura: è come se il pittore ci volesse comunicare che il dolore non viene dal mondo naturale, ma anzi dai nostri simili, gli altri esseri umani. A questo proposito, è interessante notare che i due mondi, quello degli esseri umani e dei fiori e le loro rispettive rappresentazioni, non si incontrano mai: sono due mondi che vivono in modo parallelo e indipendente: nell'opera di Jakovlev non ci sono infatti persone ritratte con fiori in mano o altri esempi di contatto fra l'essere umano e la natura.

Oltre alla produzione pittorica, esiste anche una cospicua produzione grafica che i collezionisti chiamano familiarmente *bol'ničnaja grafika* [grafica ospedaliera]. Si tratta di tutti quei disegni che Jakovlev faceva quando si trovava in ospedale ma non poteva utilizzare tempera, *guache* o acquerello per il divieto dei medici: il pittore allora, spinto dall'impellenza fisica di creare, si metteva a disegnare con i materiali che aveva a disposizione. Le tecniche che questi disegni rivelano sono le più varie, dai pastelli a cera, ai pennarelli, fino alla penna a sfera, mentre il supporto è di solito della comune

Jakovlev, op. cit., p. 62.

⁹⁴ T. Vendel'stejn, "V. Jakovlev. Opyt tvorčestva", *Vladimir Igorevič*

carta da disegno A4. I temi delle rappresentazioni sono quelli usuali di Jakovlev: una netta preponderanza di ritratti e fiori, ai quali si mescolano anche disegni di interni (spesso una cucina con la finestra aperta), prati o cassette, ritratti, animali. La caratteristica peculiare di questa produzione è appunto la casualità – o meglio l'episodicità – delle tecniche utilizzate: in genere Jakovlev non aveva a disposizione una grande scelta di strumenti per scrivere o dipingere, ma si affidava ai suoi amici e visitatori che gli portavano i materiali in regalo.

Questi disegni erano poi prodotti in un contesto particolare, quello degli ospedali psichiatrici. Se lo studio di come e quanto possano aver influito la malattia, le cure mediche e l'ambiente ospedaliero sull'arte di Jakovlev compete ad altre discipline⁹⁵, occorre tuttavia osservare che la grafica ospedaliera sembra risentire più della produzione pittorica del modificarsi dello stato di salute di Jakovlev. Nella grafica degli anni Ottanta infatti sono ancora presenti alcuni disegni di buon livello qualitativo, mentre negli anni Novanta, con il grave peggioramento della sua salute, la tecnica si fa sempre

più incerta; si può inoltre notare un'insistenza quasi morbosa sulla figura umana, spesso deformata.

Proprio per la presenza di una produzione così ampia e varia, e per le condizioni nelle quali essa ha visto la luce, la figura e l'opera di Vladimir Jakovlev fa nascere molteplici interrogativi: in quali rapporti si sia trovato Jakovlev con i suoi contemporanei, sia sotto l'aspetto dei rapporti interpersonali che di quelli artistici; fino a che punto conoscesse la storia dell'arte e quali siano state le influenze artistiche che ha subito; o ancora, perché esista uno stacco così netto fra la prima produzione astratta e quella classica jakovleviana, più primitivista e naif.

Molte delle risposte a questi interrogativi sono scomparse assieme a Jakovlev e, a chi vuole occuparsi di quest'artista, restano oggi soltanto le sue parole in un'intervista degli anni Novanta⁹⁶, i ricordi degli amici e quei ritratti di fiori, simili a "ciclopi bonari"⁹⁷ che osservano lo spettatore con fare interrogativo, tentando di instaurare finalmente un dialogo tanto necessario quanto difficoltoso.

www.esamizdat.it

⁹⁵ Come a quelle branche di psichiatria, psicologia e sociologia dell'arte che si occupano di *outsider art*, ovvero della produzione artistica delle categorie di persone che vivono ai margini del mondo artistico (bambini, anziani, malati di mente). Sviluppata soprattutto dopo gli anni Settanta, l'*outsider art* ha il suo pioniere nello psichiatra Hans Prinzhorn, che nel 1922 pubblicò alcune osservazioni sulla produzione artistica dei pazienti della sua clinica, *Bilderei der Geisteskrankheiten. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922 [*L'arte dei folli: l'attività plastica dei malati di mente*, Milano 1991].

⁹⁶ N. Šmel'kova, *Vo čreve*, op. cit., pp. 255–287.

⁹⁷ T. Vendel'stejn, "V. Jakovlev", op. cit., p. 60.