

# Oskar Rabin, pittore “realista”

Elena Fedrigo

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 69–87]

## I. IL NON CONFORMISMO RUSSO: UNDERGROUND E NON UFFICIALITÀ

**O**SKAR Rabin è una delle figure storiche del non conformismo russo, sia perché sin dalla metà degli anni '60 è stato un punto di riferimento per gli artisti che rivendicavano la possibilità di un'arte aliena alla propaganda ed estranea all'ideologia, sia per l'influenza che la sua arte ha avuto sui successivi sviluppi di quella non conformista. Il non conformismo è un movimento che appartiene a una fase della storia e della cultura russa non ancora istituzionalizzate, e perciò tuttora aperte a fecondi dibattiti. Cronologicamente vicina abbastanza da rendere possibile l'incontro con i protagonisti, l'arte non conformista è allo stesso tempo, alla luce degli epocali avvenimenti storici degli ultimi decenni, sufficientemente lontana da poter essere analizzata con una neutralità nei giudizi e nelle ricostruzioni storiche sino a qualche anno fa impossibile.

L'arte non conformista infatti, così definita perché non conforme ai dettami del realismo socialista, fu accusata in patria di essere frutto della propaganda antisovietica, e venne spesso interpretata oltrecortina come manifestazione del dissenso e della protesta politica. Eclatante fu, a tale riguardo, quanto avvenne in occasione della cosiddetta Biennale del dissenso che ebbe luogo a Venezia nel 1977. Nel marzo di quell'anno l'ambasciatore sovietico in Italia presentò la precisa richiesta di Brežnev, che si opponeva al progetto dell'allora presidente della Biennale, Di Meana, di realizzare una rassegna dedicata al dissenso culturale dell'Europa dell'est. Essa si aprì in un clima di grande tensione e tra infinite polemiche, non solo a Mosca, dove questa *Biennale antikommunizma*<sup>1</sup> fu definita “polnoe fiasko”<sup>2</sup>, ma anche in Italia, a dimostrazione del fatto che l'arte era dive-

nuta veicolo del dissenso politico o come tale veniva percepita.

L'arte non conformista non era tuttavia antisovietica, bensì non sovietica e apolitica: in realtà essa non fu un'arte contestataria, non cercò sensazionalismi, ma piuttosto fu la vera e genuina ricerca di uno spazio proprio al di fuori della politica e dell'ideologia, finendo, proprio per questo, con l'assumere un carattere politico. Se è vero che, soprattutto negli anni della stagnazione brežneviana, la lotta per l'autodeterminazione artistica è stata dura e tenace, è altrettanto vero che l'arte non conformista russa è vivace, innovativa e originale, e la sua ragion d'essere è la ricerca di quella libertà interiore che ha reso possibile lo sviluppo di un'arte che possiede l'intero repertorio moderno universale, conservando al contempo il proprio carattere nazionale. Come ebbe a dire Rabin al corrispondente del Washington Post a Mosca:

Sono cittadino sovietico, sono nato e vivo in Unione Sovietica e da questo punto di vista la mia arte è sovietica esattamente come l'arte degli artisti americani è americana e dei francesi è francese. Tutti conoscono i quadri americani, sovietici, francesi ma non ho mai sentito parlare di quadri antiamericani o antifrancesi. Non di meno c'è chi usa il termine ‘pittore antisovietico’. Perché? Soltanto per ingiuriare, intimidire, mettere in ginocchio. È un fallimento spirituale, un ritorno all'epoca di Stalin. C'è la pittura bella e quella brutta, la musica bella e quella brutta, la letteratura bella e quella brutta. Non esistono altri giudizi. Per quanto riguarda la definizione di antisovietico, ha un carattere politico non applicabile all'arte<sup>3</sup>.

La nascita dell'arte non conformista fu resa possibile dal clima del disgelo chrusceviano. Infatti dopo gli anni di isolamento pressoché totale che avevano caratterizzato il periodo del terrore, iniziò, seppur tra grandi contraddizioni, una fase di apertura che permise agli artisti della giovane generazione di venire in contatto con le tendenze dell'arte contemporanea occidentale. Sul finire degli anni '50, infatti, vennero permesse alcune mostre di artisti occidentali, ma, come sottolinea Gle-

<sup>1</sup> I. Bočarov, “Biennale antikommunizma”, *Literaturnaja gazeta*, 1977, 49, p. 9.

<sup>2</sup> L. Petrov, “Polnoe fiasko”, *Literaturnaja gazeta*, 1977, 38, p. 9.

<sup>3</sup> A. Glezer, *Čelovek s dvojnym dnom*, Francia 1979, p. 102.

zer<sup>4</sup>, praticamente tutti i non conformisti considerano il *Meždunarodnyj festival molodeži i studentov* [Festival internazionale della gioventù e degli studenti] del 1957, il momento fondamentale nella loro evoluzione artistica: una vera e propria epifania che rese tangibile l'isolamento cui era stata forzata la vita artistica del paese, immolata all'altare della necessità storica. Durante il festival vennero organizzate numerose esposizioni di varie discipline, ma furono soprattutto le mostre d'arte a colpire i giovani che poterono vedere Cézanne, Matisse, Picasso, gli impressionisti, nonché sentire la musica jazz: fu uno shock vero e proprio; l'Occidente iniziava a essere visto come "spazio semiotico e portatore di cultura" e questo incontro fu decisivo<sup>5</sup>. Il Festival fu un vero e proprio punto di non ritorno e molti artisti intrapresero definitivamente una nuova strada, indipendente da quella indicata dall'ideologia che dell'arte aveva fatto uno straordinario strumento di propaganda. L'elettrizzante atmosfera che caratterizzò il festival viene così descritta da Jurij Sobolev:

Forse dal punto di vista dei nostri giorni quella mostra non fu di gran qualità. Ma lo spirito stesso della libera comunicazione, la generale libertà che dominò lì, il fatto stesso che alle pareti fossero appesi quadri che nel nostro paese fino ad allora non avevamo visto e che in linea di principio non si potevano vedere, tutto ciò fu estremamente importante<sup>6</sup>.

e Genrich Sapgir:

Vedemmo un'arte diversa, per nulla simile a quella che ci inculcavano nelle scuole d'arte e ci vedemmo l'un l'altro. Dico noi sebbene io con la pittura non abbia nulla a che fare. Ma allora l'arte la si percepiva nella sua totalità. Poeti e pittori crescevano assieme, si frequentavano quotidianamente, facevano amicizia, e naturalmente tifavano gli uni per gli altri<sup>7</sup>.

Dal punto di vista culturale furono anni di straordinaria vitalità visto che già prima del disgelo politico era iniziato un certo disgelo culturale, che implicava la possibilità di pubblicare testi che trattavano temi sino ad allora considerati tabù (il ruolo dello scrittore nella società, il suo rapporto con il partito, il modo in cui valutare il passato). La rivista *Novyj mir* pubblicò nel 1953 l'articolo di Vladimir Pomerancev *Ob iskrennosti v literature* [La sincerità in letteratura], nel 1954 la

rivista *Znamja* iniziò la pubblicazione del romanzo di Il'ja Erenburg *Ottepel'* [Il disgelo], di modeste qualità letterarie, ma in grado di definire il clima dell'epoca. Apparvero poi i romanzi di Viktor Nekrasov *V okopach Stalingrada* [Nelle trincee di Stanlingrado] e *V rodnom gorode* [Nella città natale] che iniziarono a trattare, lontano dalla retorica sovietica, il tema della guerra e delle responsabilità personali; nel 1961 venne poi pubblicato *Kira Georgievna* dello stesso autore, in cui, seppur timidamente, si inizia a violare il grande tabù dei campi di lavoro. Nel 1962 si arriverà infine alla celebre pubblicazione di *Odin den' Ivana Denisoviča* [Una giornata di Ivan Denisovič] di Aleksandr Solženicyn, in cui lo scrittore descrive, seppur senza il tono di acuta denuncia dei suoi romanzi successivi, la vita quotidiana nei *lager* staliniani, da lui vissuti in prima persona. In poesia furono riscoperti e riabilitati i poeti della tradizione precedente e verso la fine degli anni '50 dal piedistallo della statua di Majakovskij i poeti della nuova generazione rinnovarono la tradizionale lettura in pubblico, tipica dell'avanguardia. Evgenij Evtušenko, Andrej Voznesenskij, Bella Achmadulina con le loro liriche furono la voce della nuova generazione, mentre i poeti-bardi Bulat Okudžava, Aleksandr Galič e Vladimir Vysockij conquistarono i giovani con le loro canzoni-poesie dal linguaggio semplice e quotidiano. Tuttavia i limiti della destalinizzazione e le ambiguità che caratterizzarono la vita culturale di quegli anni divennero clamorosamente chiari in occasione dell'attribuzione del premio Nobel a Boris Pasternak nel 1958, per il suo celebre romanzo *Doktor Živago* pubblicato in Italia nel 1957. Il "caso Pasternak" evidenziò che se rispetto agli anni di deportazione di massa e sterminio degli intellettuali c'era stato un cambiamento, era ancora impossibile quella collaborazione con il potere in cui molti avevano creduto nell'entusiasmo del dopo Stalin. In questo clima di tiepida apertura fece però in tempo a riprendere vita un pensiero culturale e intellettuale non allineato che, proprio perché slegato dalla retorica altisonante del realismo socialista, si dovette limitare ad agire in clandestinità. Tra la fine degli anni '50 e degli anni '60 nacquero le riviste clandestine dattiloscritte in samizdat, che diffondevano il verbo della nuova generazione di artisti e scrittori di quegli anni; la prima rivista letteraria fu *Sintaksis* fondata da Aleksandr Ginzburg e contemporaneamente

<sup>4</sup> A. Glezer, "The struggle to exhibit", I. Golomstock-A. Glezer, *Unofficial art from the Soviet Union*, London 1977, p. 107.

<sup>5</sup> G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Torino 2001, p. 242.

<sup>6</sup> L.P. Taločkin - I.G. Alpatova, *Drugoe iskusstvo, Moskva. 1956-76*, Moskva 1991, p. 38.

<sup>7</sup> Ibidem.

te iniziarono le prime mostre allestite nelle case. Ma fondamentale fu l'alleanza che si venne a creare, soprattutto dopo la "mostra al Maneggio", tra intelligenzia artistica e intelligenzia scientifica, poiché quest'ultima, forte dei privilegi che aveva all'Accademia delle Scienze, spesso organizzò nei propri istituti alcune mostre d'arte non conformista, seppure per un pubblico limitato<sup>8</sup>. In occasione della mostra al Maneggio, organizzata nel dicembre del 1962 per festeggiare il trentennale dell'Unione degli Artisti, la celebre sfuriata di Chruščev contro giovani artisti sperimentatori quali Ernst Neizvestnyj e Vladimir Jankilevskij, che avevano avuto il permesso di esporre in una sala separata e per una cerchia ristretta, rese chiaro che il divario tra arte e potere restava insanabile<sup>9</sup>. La libertà d'espressione artistica si sarebbe quindi realizzata al di fuori dei confini dell'ufficialità perché, come scrisse R. Uboldi sul quotidiano *Il Giorno*, "Lenin non capiva l'arte e Chruščev lo segue (con un po' di cautela)"<sup>10</sup>. Si tratta quindi dell'episodio simbolico che segna l'inizio dell'opposizione a ogni forma di creazione non regolare e se gli anni che avevano preceduto l'esposizione al Maneggio erano stati un periodo di grandi speranze e attese, venuta meno la possibilità di un dialogo con il potere, l'arte si sviluppò nel sottosuolo e si cominciò a parlare di *podpol'noe iskusstvo* [underground]. La caratteristica costitutiva dell'underground moscovita fu la tendenza alla collettività: pittori, poeti, scrittori, musicisti, indipendentemente dalle proprie discipline e dai propri programmi artistici, vivevano assieme la propria arte, accomunati, al di là di stili e tematiche, dalla volontà di uscire dai codici demagogici dell'arte ingabbiata dall'ideologia, volontà che non è ancora opposizione politica. Furono artisti estranei alla dogmatica ufficiale quelli che, malgrado la loro posizione periferica rispetto alla politica, ma spesso anche rispetto al mondo artistico, realizzarono la "seconda Avanguardia russa".

Si tratta di artisti dai destini diversi e spesso singolari, talvolta ignorati dalla stampa e spesso accusati di essere

spie del capitalismo, parassiti privi di talento o, peggio ancora, "formalisti". È importante sottolineare che gli artisti underground non veicolavano nelle proprie tele messaggi politici o critiche allo status quo. A tale proposito leggiamo nell'autobiografia di Oskar Rabin:

Allora ritenevo del tutto normale che si dovessero dipingere quadri che piacesse ai superiori, era indifferente che si trattasse dei manifesti pubblicitari della nostra officina, di paesaggi o di nature morte. Ma se si vuole dipingere per sé, per l'anima, allora lo si faccia a casa per il proprio diletto e si mostri solo agli amici più cari<sup>11</sup>.

Ruolo fondamentale ebbero nella rinascita artistica i diplomatici e i giornalisti stranieri che, acquistando le opere dei non conformisti, resero possibile un mercato che altrimenti non avrebbe avuto ragione d'essere in un paese in cui l'unico committente era lo stato; così invece, facendo uscire illegalmente le opere di questi artisti, vennero organizzate all'estero numerose mostre. A Mosca, invece, a partire dalla metà degli anni Sessanta, Rabin e il poeta Glezer organizzarono alcune mostre collettive di autori non conformisti. Nel 1967, ad esempio, la mostra che ebbe luogo al circolo *Družba* fu visitata da circa duemila persone in due ore, segnando una vera e propria svolta rispetto alle precedenti mostre tenute per una cerchia ristretta. Il gran numero di diplomatici e giornalisti stranieri presenti tra il pubblico suscitò il fastidio del KGB e i due artisti vennero accusati di aver organizzato una provocazione politica e ideologica. Venuta meno la possibilità di legare il rinnovamento politico al rinnovamento culturale, si creò una frattura che assunse un carattere propriamente politico e durante i difficili anni della stagnazione brežneviana il confronto tra intelligenzia e potere ritornò a essere duro e si assistette a un rafforzarsi delle manifestazioni di disaccordo o dissenso. Non si giunse alla deportazione di massa di intellettuali e artisti come nel periodo del dominio stalinista, tuttavia la persecuzione da parte del KGB nei confronti dell'intelligenzia riprese, talvolta ricorrendo agli ospedali psichiatrici, talvolta ad azioni piuttosto plateali, talvolta ad armi più sottili. Quella rinascita artistica e culturale che il disgelo, pure con i suoi limiti, aveva reso possibile, finì con il divenire un fenomeno politico che si concretizzò proprio nel consapevole e deciso rifiuto di dare alla letteratura e all'arte un carattere politico. Una palese e originale testimonianza di

<sup>8</sup> Si veda H.P. Riese, "Non conformismo come fenomeno estetico e sociale", *L'arte vietata in U.R.S.S 1955-1988. Non conformisti della collezione Bar-Gera*, a cura di G. Cortenova, Milano 2000, p. 21.

<sup>9</sup> Si veda A. Glezer, *Neoficial'noe russkoe iskusstvo, Samizdat veka*, Moskva 1998, pp. 1001-1002.

<sup>10</sup> R. Uboldi, "Lenin non capiva l'arte e Chruščev lo segue (con un po' di cautela)", *Il Giorno*, 12.12.1962

<sup>11</sup> O. Rabin, *Tri žizni*, Paris 1986, p. 37.

insubordinazione venne da Andrej Sinjavskij e Jurij Daniel' che, rifiutando di dichiararsi colpevoli, rifiutarono il principio stesso dell'interpretazione politica e ideologica della creazione letteraria e segnarono l'inizio della dissidenza propriamente detta. Al loro processo nel 1966 seguirono altri arresti, condanne ed espulsioni di artisti e scrittori considerati nocivi; tutto ciò indusse gli intellettuali a pubblicare in samizdat e successivamente a far arrivare clandestinamente all'estero le proprie opere dando il via al cosiddetto *tamizdat*. Un impenetrabile muro di silenzio scese sui non conformisti, ai quali con ogni mezzo venne impedita l'organizzazione di mostre che non avessero l'approvazione degli organi appositi; oltrepassarlo significava mettere a rischio la libertà personale. Nel 1974 venne ripresa seriamente in considerazione la proposta che Rabin aveva fatto qualche anno prima, di organizzare una mostra all'aperto. Essa divenne nota come "la mostra dei bulldozer" poiché, per fermare gli artisti, venne improvvisato un *subbotnik* (sabato comunista, giorno consacrato al lavoro gratuito per il bene pubblico) e furono inviati a lavorare quel terreno sino ad allora inutilizzato, operai, camion carichi di alberi da piantare e tre bulldozer. La violenza dell'episodio ebbe vasta eco sulla stampa internazionale che costrinse le autorità a permettere una mostra all'aperto due settimane dopo, a Izmajlovo. Come afferma Kabakov: "questi artisti iniziarono a essere chiamati 'non ufficiali' a partire dalla mostra dei bulldozer mentre fino ad allora essi erano stati underground"<sup>12</sup>, e la loro posizione acquisì sempre più un carattere di vera e propria dissidenza politica; Glezer venne indotto a emigrare e Rabin fu privato della nazionalità mentre era a Parigi. Parallelamente, volendo mostrare all'estero che i non conformisti non avevano ragione di esistere, e soprattutto volendone incanalare e localizzare l'attività, le autorità organizzarono un *Gorkom* [Comitato cittadino] di pittura, lusingando gli artisti con la promessa di poter esporre e guadagnare, in modo ufficiale, con la propria pittura. Nonostante fosse chiaro che ciò equivaleva a vendere l'anima al diavolo, molti non conformisti accettarono, stremati dalla morsa delle autorità. L'arte non conformista termina per alcuni versi con la fine degli anni Settanta, per la mutata situazione sto-

rica, per l'emigrazione di molti suoi esponenti e per la perdita di quel carattere collettivo che, nonostante l'eterogeneità delle tendenze che la caratterizzava, ne era un fattore costitutivo. L'underground degli anni '60, stimolato dall'incontro con gli stili delle tendenze artistiche internazionali e dunque astrattismo, espressionismo e surrealismo, aveva favorito la rinascita artistica dopo anni di isolazionismo culturale; la generazione degli anni '70 invece si caratterizzò per un'arte più speculativa, mentale, concettuale, che, pur partecipando alla evoluzione del linguaggio estetico mondiale verso l'informale, il concettualismo e la pop art, seppe trovare un irripetibile colorito nazionale, un valore aggiunto che rese la propria arte diversa non solo dall'arte ufficiale sovietica, ma anche dal panorama artistico mondiale. Il valore aggiunto della *soc art* e del concettualismo moscovita nasce dal particolare contesto storico e culturale in cui bersaglio dell'arte non sarà la società dei consumi di massa, bensì più sottilmente, l'ideologia di massa che pervade e forgia ogni istante della vita e motiva ogni azione. Luogo d'indagine della *soc art* e del concettualismo moscovita sarà, con attitudini diverse, il *byt* sovietico, punto di partenza del realismo di Rabin che, per molti versi, è l'anello di congiunzione tra l'underground degli anni '60 e la *soc art* e il concettualismo degli anni '70.

Per gli artisti non ufficiali, a differenza di quelli occidentali, la propria arte era inseparabile dalla necessità di costruire con le proprie mani una cultura alternativa propria, un proprio sistema artistico, un Art World non formalizzato istituzionalmente eppure effettivamente funzionante<sup>13</sup>.

D'altro canto come osserva Silvia Burini:

l'esperienza della proiezione iconica, cioè la considerazione della realtà (*byt*), secondo parametri pittorici che nel mondo occidentale è in prim'analisi esperienza artistica, per il russo è assolutamente naturale, imprescindibile e ineluttabile in quanto legata alla tradizione religiosa e folklorica (nella variante del *lubok*)<sup>14</sup>.

## II. OSKAR RABIN, PITTORE "REALISTA"

La vita di Oskar Rabin, definito da Glezer "il leader indiscusso dei non conformisti", è per molti versi emblematica del destino degli artisti underground. Come

<sup>13</sup> E. Barabanov, "La seconda avanguardia russa. Non conformismo come fenomeno estetico e sociale", *L'Arte vietata*, op. cit., p. 47.

<sup>14</sup> S. Burini, "Immagini e parole: ipotesi per un confronto", *Parole, immagini, suoni di Russia*, a cura di G.P. Piretto, Milano 2002, p. 78.

<sup>12</sup> I. Kabakov, *60–e 70–e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47], Wien 1999, p. 21.

molti di essi, infatti, fece per anni lavori che esulavano dall'ambito artistico dedicandosi alla pittura solo nel tempo libero.

Lavorò come scaricatore, trovò impiego in uno stabilimento di macchine utensili, fece il capomastro alla ferrovia e, verso la metà degli anni Cinquanta, iniziò a lavorare al Dekorativno-oformitel'skij kombinat<sup>15</sup> [Officina di grafica e design] avendo così finalmente la possibilità di guadagnarsi da vivere con il proprio talento. Si licenziò nel 1967 poco dopo la mostra al circolo Družba che aveva organizzato con Glezer, e che fu accusata di essere una provocazione ideologica al servizio della propaganda antisovietica. Ma al nome di Rabin è legata soprattutto l'esperienza di Lianozovo, sobborgo moscovita di baracche, dove visse con la moglie, la pittrice Valentina Kropivnickaja, per una decina d'anni. Nella loro stanza dalla metà degli anni '50 prese a incontrarsi un gruppo di poeti e pittori che fecero di Lianozovo una vera e propria fucina artistica la cui importanza fu sostanziale soprattutto per gli sviluppi successivi della poesia concettualista. La vitalità artistica di Lianozovo finì con l'attirare anche giornalisti e diplomatici stranieri. Kabakov ricorda che Rabin fu uno dei pochi che riuscì ad affrontare la situazione patologica in cui si trovavano gli artisti, osteggiati nella loro arte e privati della possibilità di vivere del proprio lavoro in un paese in cui l'arte era ridotta a mera propaganda<sup>16</sup>. Rabin infatti, fin dal periodo di Lianozovo, che sino al 1963 neppure era incluso nel territorio della capitale (ed era perciò precluso agli stranieri), ricevendo numerosi ospiti stranieri sottopose se stesso e la moglie a uno stato perenne di tensione e paura con la quale dovettero rassegnarsi a convivere. Ma fu grazie a loro che Rabin iniziò a guadagnare con la propria arte e fu tra i primi non conformisti ad avere una mostra personale all'estero. Nel 1965 infatti, alla Galleria Grosvenor di Londra, Erick Estorick organizzò la sua prima mostra. In patria invece la stampa sovietica si scagliò contro la sua pittura già dalla fine degli anni '50, in un momento cioè di relativo disinteresse e talvolta tolleranza verso i non conformisti. Nel 1958 infatti, comparve un articolo sul

Moskovskij komsomolec in cui si citava una lettera pervenuta al giornale e scritta da un giovane che a Lianozovo aveva visto il quadro *Pomojka N° 8* [Cassonetto della spazzatura n. 8] di Rabin ed era rimasto sconvolto dall'errata visione della realtà sovietica che trasmetteva. I quadri di Rabin, che ritrae il mondo delle baracche del lugubre sobborgo di Lianozovo, rappresentano un antimondo rispetto a quella che Gian Piero Piretto ha definito la "Staninland" celebrata dal (celebrativo per antonomasia) realismo socialista<sup>17</sup>, per il quale un quadro di quel tipo risulta del tutto inaccettabile. Il quadro viene così descritto da Dominique Gerard:

Sotto la luce povera e cruda di un lampione, delle baracche sbilenche si riflettevano nella sporcizia di una strada informe. Un gatto famelico puntava gli occhi smeraldo sui resti di una aringa. Una finestra rosseggiante denotava una presenza umana e metteva un po' di calore e di speranza in questo paesaggio di desolazione<sup>18</sup>.

Il *soc realizm* sovietico ritrae un mondo in potenza, caso eclatante fu ad esempio a tale riguardo il Palazzo dei soviet mai realizzato, eppure inserito nelle raffigurazioni della capitale come se fosse reale<sup>19</sup>. Rabin invece ritrae la realtà che lo circonda, con il suo stile inconfondibile, così descritto dall' amico Vladimir Nemuchin:

Rabin trovò se stesso piuttosto presto. Già alla fine degli anni '60 la sua pittura, pulsante, ardente, espressiva, riuniva in sé una grafica severa, una varietà nella fattura e quell'irripetibile colorito, che in seguito i critici definirono come tipico di Rabin<sup>20</sup>.

Vi è in lui, dice ancora Nemuchin, quasi una sorta di "obbligo nei confronti della realtà"<sup>21</sup> intesa anzitutto come luogo di conoscenza. L'attenzione di Rabin è attirata dalla realtà quotidiana, banale, "estheticamente delimitata"<sup>22</sup>, perché di essa non si occupa il realismo socialista ma neppure molta parte degli artisti non conformisti. Nemuchin sottolinea che Rabin per primo trovò la propria identità artistica, e soprattutto, per primo in modo convincente e inesorabile, seppe dare forma nella sua pittura a un aspetto diverso della realtà, contrapposto al simbolismo eroico della quotidianità sovietica,

<sup>17</sup> G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op.cit., p. 129.

<sup>18</sup> D. Gerard, "Dai tempi di Lianozovo", *La nuova arte sovietica*, a cura di E. Crispolti e G. Moncada, Venezia 1977, p. 33.

<sup>19</sup> Si veda G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit., pp. 131-133.

<sup>20</sup> V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologii*, Moskva 1999, p. 56.

<sup>21</sup> Ivi, p. 54.

<sup>22</sup> E. Barabanov, *La seconda avanguardia*, op. cit., p. 47.

<sup>15</sup> Letteralmente il termine *kombinat* indica lo stabilimento che riunisce, secondo un sistema tipicamente sovietico, diversi settori di produzione industriale, ma è utilizzato in generale per indicare un raggruppamento di attività afferenti a un ambito comune.

<sup>16</sup> Si veda I. Kabakov, *Zapiski*, op.cit., p. 139.



Fig. 1. Pop art russa n.3

elevando a categoria estetica il non estetico quotidiano<sup>23</sup>. L'aver trasformato in attività artistica “la psicopatologia del vivere quotidiano”<sup>24</sup>, in seguito utilizzata anche da Kabakov, non ebbe un impatto forte solo rispetto al mondo patinato dei manifesti sovietici, ma anche rispetto alle coscienze del pubblico, disabituato a una tale immersione dell'arte nella vita. Tutto ciò che Rabin rappresenta nei suoi quadri è noto, ma proprio per questo inusuale: baracche, cassonetti dell'immondizia, gatti affamati, bottiglie vuote di vodka, un'icona e quant'altro, diventano forme pittoriche, colpendo lo spettatore con l'elevazione del *byt* a categoria estetica. Il *byt* è una categoria tutta russa: “Il *byt* è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno”, ha scritto Lotman<sup>25</sup>. A tale proposito, Glezer afferma che Rabin ha trovato una propria irripetibile unicità, una propria chiave stilistica in quello che appunto Glezer definisce “*bytovaja simbolika*”, ossia nel simbolismo degli oggetti quotidiani, di uso familiare, ordinari<sup>26</sup>. Rabin dà pieno diritto di cittadinanza al banale e al brutto, la cui esistenza è negata dal celebrativo realismo socialista agli occhi del quale questi concetti appartengono a quella sfera cul-

turale che Lotman definisce *čužaja*. Ma è questa realtà che gli spettatori sovietici riconoscono come *svoja*, contrapposta al mondo patinato dei manifesti sovietici<sup>27</sup>. Ciò spiega perché, come ricorda Nemuchin, a Lianozovo la gente per prima cosa si precipitasse a guardare i quadri di Rabin, tangibili nella loro quotidianità, ma portatori, al contempo, di una semiotica inaspettata<sup>28</sup>. Rabin ritrae la vita circostante attraverso gli oggetti, ma a essi attribuisce significati o funzioni inedite rispetto alla vita di tutti i giorni. Da un punto di vista puramente semiotico i suoi soggetti sono caratterizzati da una “componente implicita”<sup>29</sup> del *byt* russo. Nei quadri *Dvuchetažnyj barak* [Baracca a due piani] del 1963, *Russkij pop art N° 3* [Pop art russa n.3, 1964, fig. 1], *Bol'sie seledki* [Le grandi aringhe, 1964, fig. 2], ad esempio, i soggetti sono praticamente sempre l'aringa e la vodka, che rimandano a un contesto preciso, facilmente riconoscibile come tipico della realtà culturale russa, ma al contempo sono ritratti in una situazione atipica. In *Pop art russa n. 3* l'aringa e la bottiglia di vodka sono poste sopra una croce bianca in primo piano che sovrasta la città e, nel quadro omonimo, le grandi aringhe sono appese sul paesaggio. È inoltre interessante rilevare che nelle tele di Rabin il pesce è sempre l'aringa, immancabile componente del *byt* russo; non solo Rabin eleva a categoria estetica oggetti d'uso consueto, ma, usando questo o quell'oggetto, lo trasforma attribuendogli un significato secondo, una funzione nuova che spesso spiazza lo spettatore con una inedita semiotica del quotidiano. Nell'essenza degli oggetti, portando in superficie ciò che è celato, mostrando il carattere psicologico di ciò che è rappresentato, l'artista contempla una particolare e propria realtà sporadicamente colorata di tinte personali e “incomparabilmente più convincente della legge naïf del naturalismo”<sup>30</sup>. Da un'intervista rilasciata al corrispondente del Washington Post a Mosca nel 1971 leggiamo quanto detto a tale proposito da O. Rabin:

Mi piace esprimere la tristezza, la felicità, l'odio, lo sdegno, l'amore, i pensieri sulla vita e sulla gente. Mi piace catturare la vita e trasmetterla attraverso i miei personali sentimenti. Per ottenere ciò uso in qualità di simboli gli oggetti quotidiani che mi circondano. Il loro significato

<sup>23</sup> Si veda V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 75.

<sup>24</sup> E. Barabanov, *La seconda avanguardia*, op. cit., p. 47.

<sup>25</sup> Citato in S. Burini, “Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative”, Ju. Lotman, *Il girotondo delle muse*, a cura di S. Burini, Bergamo 1998, p. 138.

<sup>26</sup> A. Glezer, *Sovremennoe russkoe iskusstvo 1958–1999. Gosudarstvennyj kraevedčeskij muzej (Simferopol'), Char'kovskij chudožestvennyj muzej*, Moskva 1999, pp. 14–16.

<sup>27</sup> Si veda Ju. Lotman, *Il girotondo*, op. cit., p. 28.

<sup>28</sup> V. Nemuchin, *Nemuchinski monologi*, op. cit., p. 75.

<sup>29</sup> O. Osimo, “Traduzione della cultura”, *Parole, suoni*, op. cit., p. 37.

<sup>30</sup> L. Kropivnickij, *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 49.

in pittura è altro rispetto a quello che hanno nella vita reale. Possono essere case, violini, soldi, fotografie, giornali, fiori, biancheria stesa, finestre notturne, icone, bottiglie di vodka, una aringa e molti altri oggetti. La loro scelta in ogni singolo caso dipende dal mio umore e da ciò che mi circonda, da ciò che vedo e sento<sup>31</sup>.

Ma i suoi quadri non sono simbolici, semmai con il tempo si arricchiscono di una arguta ironia e di un carattere che potremmo definire narrativo:

Quand je peins un tableau, je ne m'applique jamais à lui donner une signification particulière. Mes baraques du temps de Lianozovo, mes chats, mes poubelles ou bouteilles de vodka sont *mes choses* et non pas un symbole de la vie en U.R.S.S. C'est la presse soviétique qui les a perçus comme l'interprétation de la réalité socialiste. Plus tard, je peignis les blocs d'immeubles modernes qui m'entouraient, le Big Ben de Londres, les gratte-ciel new-yorkais ou Notre-Dame de Paris, comme ils m'étaient apparus à Moscou, sans que je les aie jamais vus. C'était encore *mon Big Ben, ma cathédrale*. Ils sont de guingois? Les croix sont barrées selon la religion orthodoxe? Mon Christ n'a pas de bras? C'est ainsi qu'ils sont. Pour moi. Et ceux qui les regardent les voient comme ils veulent. C'est leur droit. Mais qu'ils ne me demandent pas pourquoi moi, je les ai peints à ma manière. Je ne choisis pas les couleurs sombres pour provoquer la tristesse. Je ne suis pas triste. Et quelquefois, le rougeoiement d'une fen être ou la gaieté légère d'un bouquet de fleurs au milieu des baraques ou du béton, *sont* la joie ou l'espoir dont j'ai besoin dans mon tableau<sup>32</sup>.



Fig. 2. Le grandi aringhe

Lo stile espressionista testimonia poi un modo personale di rapportarsi alla realtà, dice Giulio Carlo Argan a proposito dell'espressionismo d'inizio '900:

L'impressione è un moto dall'esterno all'interno: è la realtà (oggetto) che s'imprime nella coscienza (soggetto). L'espressione è un moto

inverso, dall'interno all'esterno: è il soggetto che imprime di sé l'oggetto [...] Sia che il soggetto assuma in sé la realtà soggettivandola, sia che si proietti sulla realtà oggettivandosi, rimane fondamentale l'incontro del soggetto e dell'oggetto e, quindi, l'affronto diretto del reale. L'Espressionismo si pone come antitesi dell'Impressionismo ma lo presuppone: l'uno e l'altro sono movimenti realisti, che esigono l'impegno totale dell'artista nel problema della realtà.

Nota ancora Argan a proposito della pittura espressionista che:

La deformazione espressionista [...] non è deformazione ottica: è determinata da fattori soggettivi (l'intenzionalità con cui si affronta la realtà presente) e oggettivi (l'immedesimazione dell'immagine con una materia resistente o riluttante) [...] La deformazione espressionista non è la caricatura della realtà: è la bellezza che, passando dalla dimensione dell'ideale a quella del reale [e nel nostro caso, dalla realtà mitizzata del realismo socialista a quella tangibile quotidianamente n.d.r.] inverte il proprio significato, diventa bruttezza ma sempre conservando il suo segno di elezione<sup>33</sup>.

Qui è come se fosse descritta la peculiarità del neo-espressionismo di Rabin perché se l'espressionismo d'inizio Novecento rappresentava figure "ostentatamente brutte"<sup>34</sup> tanto che la si può definire una *estetica del brutto*, in Rabin avviene l'inverso, ciò che è brutto e ripugnante come ad esempio le baracche sgangherate di Lianozovo o i cassonetti della spazzatura, acquista una bellezza propria, viene elevato a categoria estetica, in una sorprendente unione che Nemuchin definisce "di squallore e sfarzo"<sup>35</sup>.

### III. LA PITTURA DI RABIN AI TEMPI DI LIANOZOVO

Il periodo di Lianozovo rappresenta non solo nella biografia di Rabin, ma anche nella storia dell'underground moscovita, un'esperienza fondamentale. Nella stanza "lunga, scura, sovraffollata"<sup>36</sup> di Rabin iniziarono a incontrarsi nel clima vitale del Festival della gioventù, artisti legati da vincoli di parentela, il clan Kropivnickij, e da vincoli di amicizia. Senza alcun programma estetico o stilistico e men che meno politico o ideologico, questi artisti esprimevano la loro resistenza intellettuale, improvvisando mostre domestiche durante le quali lodavano o criticavano le tele che non potevano essere esposte e i versi che non potevano essere recitati.

Impropriamente si è parlato di scuola o gruppo di Lianozovo, dove in realtà si incontravano artisti amici

<sup>33</sup> G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1998, pp. 214–225.

<sup>34</sup> Ivi, p. 225.

<sup>35</sup> V. Nemuchin, *Nemuchinski monologi*, op. cit., p. 75.

<sup>36</sup> A. Glezer, *Človek*, op. cit., p. 98.

<sup>31</sup> A. Glezer, *Sovremennoe russkoe iskusstvo*, op. cit., pp. 14–15.

<sup>32</sup> O. Rabin, *L'artiste et les bulldozers. Être peintre en U.R.S.S.*, a cura di C. Day, Paris 1981, p. 352.

che davano liberamente voce alla propria vocazione discutendo delle proprie opere e di quelle altrui senza che però venissero fissati programmi o canoni estetici cui attenersi, in un clima che potremmo definire domestico. Parlare di gruppo e di scuola invece inevitabilmente rimanda all'esperienza dei vari gruppi e scuole di inizio Novecento che è estranea agli artisti che si incontravano a Lianozovo. L'esperienza di Lianozovo è diversa anche da quella di Dolgoprudnaja, dove Kropivnickij riceveva i suoi allievi e insegnava, a Lianozovo invece "non avevamo alcuna guida o animatore ideologico, c'era solo il padrone di casa: Oskar Rabin"<sup>37</sup>. A Lianozovo trovavano spazio la multiforme ricerca del "pedagogo" E.L. Kropivnickij che spaziava dalla tempera, al pastello, al bianco e nero, in colori astratti, semi astratti o figurativi, le composizioni lirico meditative di O. Potapova, le astrazioni di L. Kropivnickij, le delicate e misteriose figure immerse in una dimensione fantastica di V. Kropivnickaja, i mondi surreali di N. Bečtomov, la ricerca astratta di V. Nemuchin e della moglie L. Masterkova e il realismo espressionista di O. Rabin, il padrone di casa<sup>38</sup>. A questo nucleo iniziale si aggiunsero in segui-

to D. Plavinskij, A. Zverev, B. Svešnikov, S. Kalinin, V. Jakovlev, D. Krasnopevcev. A Lianozovo trovava spazio anche la poesia. E.L. Kropivnickij fu infatti anche un grande poeta: attorno a lui si riunivano i suoi allievi G. Sapgir e I. Cholin, cui si aggiunsero in seguito V. Nekrasov e Ja. Satunovskij. Va notato che se la pittura dei "Lianozovcy" è molto eterogenea, per quanto riguarda la poesia possiamo parlare di coordinate estetiche e di tematiche comuni, tanto che questi poeti sono stati definiti come un vero e proprio gruppo, di loro si parla come dei "baračnye poety" [poeti delle baracche]<sup>39</sup> massimi esponenti del concretismo russo<sup>40</sup>. Questi poeti svilupparono una poesia nuova, diversa tanto da quella sovietica quanto da quella tradizionale.

Generalizzandone al massimo le caratteristiche notiamo soprattutto l'interesse verso il reale, che viene registrato, quasi "protocollato"<sup>41</sup> sino a raggiungere la massima concretezza e obiettività: in E.L. Kropivnickij c'è ancora spazio per un certo lirismo ma in I. Cholin, soprattutto nelle sue poesie della metà degli '50, quando scrive *Žiteli baraka* [Gli abitanti della baracca], il materiale poetico si assottiglia diventando informazione, obiettività ai massimi livelli anche da un punto di vista semantico<sup>42</sup>. La nuda realtà viene trasportata di peso sulla carta, senza nulla aggiungere né togliere; il poeta non si intromette ma semplicemente registra, quasi fosse un cronista, le risse, le violenze, le ubriacature quotidiane<sup>43</sup>. Tra i pittori di Lianozovo questo interesse verso la realtà quotidiana è riscontrabile solo nelle tele

Dopo aver partecipato alla guerra si iscrisse nel 1946 alla scuola d'arte e concluse gli studi nel 1951 iniziò a lavorare come designer. Inizialmente la sua attenzione è attirata dai paesaggi naturali ma verso la metà degli anni '50, quando iniziano gli incontri di Lianozovo, elabora uno stile proprio e originale caratterizzato da composizioni che ritraggono mondi surreali, masse aerodinamiche e figure geometriche dai colori estremamente intensi. 6. Vladimir Nikolaevič Nemuchin (1925) è l'artista che più di tutti ha trovato stimolo nella pittura dell'avanguardia e in particolare nella geometria non oggettiva di Kandinskij, il suo interesse per la "pittura-scultura" cioè la creazione di opere multicolori con l'impiego di metallo e legno, è stato fondamentale nello sviluppo della non oggettività degli anni '50 e '60. 7. Lidia Alekseevna Masterkova (1929) tra il 1943 e il 1946 studia al MSCHŠ [Scuola superiore d'arte di Mosca] si iscrive nel '46 al MGCHI [Istituto d'arte statale Surikov] e si trasferisce successivamente al MOCH [Scuola d'arte di Mosca], moglie di Nemuchin condivide l'interesse per la non oggettività distinguendosi per la compattezza dei colori e la ritmica delle linee.

<sup>39</sup> V. Kulakov, *Poezja kak fakt*, Moskva 1999, pp.11–34.

<sup>40</sup> Ivi, p. 14, nota 4.

<sup>41</sup> Ivi, p.17.

<sup>42</sup> Ivi, p. 17.

<sup>43</sup> Ivi, p. 17.

<sup>37</sup> V. Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 75.

<sup>38</sup> 1. Evgenij Leonidovič Kropivnickij (1893–1979) dopo aver terminato gli studi alla scuola Imperiale Stroganov, frequentò l'università alla facoltà di storia. Si occupò di pittura, grafica, scenografia, di musica e poesia e soprattutto in campo figurativo, fu un grande sperimentatore. Tra il 1920 e il 1923 insegnò in diverse città. Nel 1939 ritornò a Mosca dove insegnò pittura e poesia negli studi e nelle due case dei Pionieri della città. Entrò a far parte dell'Unione degli Artisti e ne fu escluso nel 1962 dopo la mostra al Maneggio, sebbene non vi avesse preso parte. Visse sempre ai margini dell'ufficialità, divenendo un punto di riferimento per molti giovani artisti non conformisti che si incontravano a casa sua, a Dolgoprudnaja, attirati dalla sua grande cultura e dal suo grande carisma. 2. Ol'ga Anan'evna Potapova (1892–1971) concluse gli studi universitari lavorò come censore teatrale e giornalista. In seguito all'incontro con E.L. Kropivnickij inizia a dedicarsi seriamente alla pittura a cui si era sino ad allora interessata solo amatorialmente, in particolare all'acquerello e al disegno, passando alla non oggettività intorno alla metà degli anni '50 mantenendo tuttavia reminiscenze figurative. 3. Lev Evgen'evič Kropivnickij (1922–1994). Artista poliedrico fu stimolato sin dall'infanzia dall'ambiente familiare. Compie gli studi al MIPIDI [Istituto moscovita di arte applicata e decorativa] dove si dedica alla pittura, al disegno, alla ceramica e alla scultura. Dopo il servizio militare partì per il fronte, ferito ritornò a Mosca. Nel 1946 fu arrestato con un gruppo di giovani artisti e liberato dal lager nel 1954, due anni dopo fu riabilitato e tornò a Mosca, dove lavorò come grafico di libri e nel *kombinat* di arte decorativa partecipando attivamente alle mostre dei non conformisti. 4. Valentina Evgen'evna Kropivnickaja (1924) studiò nello studio d'arte rionale ma fu soprattutto nei genitori che trovò due straordinari e stimolanti pedagoghi, compagna di Rabin partecipò attivamente alla lotta per la libertà artistica dei non conformisti. Dal 1978 vive a Parigi con il marito. 5. Nikolaj Evgen'evič Bečtomov (1923).



di Rabin, che ne condivide l'attenzione per il particolare concreto, spesso scrive l'indirizzo esatto dell'abitazione, parimenti a quanto avviene in molti componimenti dei "poeti delle baracche". Del resto i poeti "baračnye" per eccellenza, Sapgir e Cholin, furono allievi di E.L. Kropivnickij così come Rabin.

Non è un caso che a definire Rabin, Sapgir e Cholin "Samye lianozovskie iz lianozovcev" [I più "lianozoviti" tra i "lianozoviti"] sia stato proprio il poeta Nekrasov<sup>44</sup> e non un pittore, perché l'attenzione alla realtà circostante, un certo gusto per il grottesco, che, come dice V. Tupicyn, "confina con l'ipocondria sociale"<sup>45</sup>, l'interesse per le brutture e le piaghe della realtà circostante, furono l'elemento strutturale di questo tipo di poesia e della pittura di Rabin. Tuttavia se comune fu la fonte d'ispirazione, è innegabile che diverso fu il modo di trattare questa materia, ed è indubbio che nelle tele di Rabin il carattere soggettivo che volontariamente manca nelle poesie è invece fondamentale, in quanto la realtà ci viene proposta attraverso il suo personale sguardo. Del resto Rabin stesso dice dei suoi quadri:

In my pictures I express as fully as possible those moods and sensations that it is possible to express with the aid of painting. In a certain sense my works would be my diary if I were a writer. In them I transmit my impressions of life, but, of course, coloured by my mood, that is to say in a very subjective, very partial way. I am often told that my works have a social significance. I don't know. It is simply that so-called social moments are interpreted by me in the same subjective way, they influence my mood and condition and, naturally, are also reflected to some extent in my pictures<sup>46</sup>.

Comune semmai può essere un certo primitivismo, una certa intonazione di gioco e poesia infantile evidenti soprattutto in E.L. Kropivnickij e che ha molto in comune con la poesia degli oberiuty, tanto che Cholin e Sapgir furono autori di libri per bambini, mentre in Rabin, nella prima fase della sua pittura, si nota un tratto quasi fanciullesco. Nella scelta del materiale queste caratteristiche si riflettono nell'attenzione al particolare marginale: vi è ad esempio un quadro di Rabin del 1961 intitolato *Ljubka-dura* [Ljubka la tonta, 1961, fig. 3] in cui lo sguardo del pittore è attirato da una porzione di parete su cui dei bambini hanno fatto dei disegni canzonando l'amichetta. Cholin invece ferma il suo sguardo

su una di quelle scritte messe lì per prendersi gioco del passante e ne fa una breve poesia:

Sul muro della baracca che appena si regge  
sta scritto all'entrata: 'Asino chi legge'<sup>47</sup>.



Fig. 3. Ljubka la tonta

Questa sensibilità nei confronti del reale, oltre a essere influenzata dall'insegnamento di E.L. Kropivnickij, è anche frutto dello studio presso l'accademia di Riga. E.L. Kropivnickij con la sua sensibilità e la sua cultura seppe sviluppare l'innata potenzialità del giovane allievo, ma soprattutto gli insegnò che bisogna dipingere dal vero. Altrettanto importanti sono poi i suoi discorsi sull'arte e le riproduzioni di artisti vietati che egli mostrava al giovane permettendogli di avere una visione più ampia delle potenzialità della pittura, altrimenti ridotta ai canoni del realismo socialista:

Kropivnickij aveva un modo particolare di insegnare: metteva davanti a noi una natura morta: una mela su una tovaglia, una brocca o una tazza e diceva 'disegnate!'. Poi correggeva, avendo pietà di noi, i nostri capolavori, e prendeva con entusiasmo a parlarci della storia dell'arte, della pittura francese, degli impressionisti mostrandoci allo stesso tempo le riproduzioni dei quadri<sup>48</sup>.

Rabin conobbe E.L. Kropivnickij nel 1942 e questo incontro fu fondamentale sia da un punto di vista artistico, sia da un punto di vista umano poiché nella primavera di quell'anno il giovane, aveva 14 anni, era rimasto orfano:

Egli divenne il mio primo, vero maestro e influì su tutta la mia vita futura. Aveva molta simpatia nei miei confronti, spesso mi invitava a casa sua a Dolgoprudnaja, nei pressi di Mosca, dove nella piccola stanzetta di una baracca vivevano la moglie Ol'ga Anan'evna e la figlia Valja. Il figlio Lev allora era al fronte [...] Evgenij Leonidovič mostrava la collezione di riproduzioni di artisti occidentali, della

<sup>44</sup> V. Nekrasov, *Lianozovo*, Moskva 1999, p. 63.

<sup>45</sup> V. Tupicyn, *Kommunal'nyj (post) modernizm*, Moskva 1998, p. 38.

<sup>46</sup> I. Golomstock - A. Glezer, *Unofficial art from the Soviet Union*, London 1977, p. 154.

<sup>47</sup> I. Cholin, "Alla baracca che appena si regge / sta scritto all'entrata 'asino chi legge'", traduzione di A. Niero, "La metamorfosi della Russia", a cura di F. Duplicher, *Poeti & Poesia*, 2001, 2, pp. 106-109.

<sup>48</sup> O. Rabin, *Tri*, op. cit., p. 11.

quale andava molto fiero. Prima di allora non avevo mai visto nulla di simile, e spesso mi leggeva i propri versi. Oltre me a casa sua c'era spesso un suo allievo della sezione poetica, Genrich Sapgir, divenuto in seguito famoso poeta. Io e Genrich diventammo amici<sup>49</sup>.



Fig. 4. La locomotiva

Stimolante fu poi il periodo trascorso all'Accademia di Riga, dove c'era ancora una libertà artistica impensabile a Mosca e dove molti insegnanti erano evidentemente influenzati dalle correnti artistiche europee, soprattutto dall'impressionismo francese. L'importanza di questa libertà gli fu ancor più chiara durante il breve periodo di studio all'Istituto Surikov dove il realismo socialista era la regola. Come ricorda l'amico Glezer, già attorno alla fine del 1956 stava maturando nell'artista quel passaggio a composizioni più libere reso possibile dal clima del disgelo, che sarà definitivamente e irrimediabilmente completato nel clima di sperimentazione ed eccitazione che coglierà Mosca dopo il Festival della gioventù del 1957<sup>50</sup>. Volendovi partecipare, ma vistosi rifiutare le opere che aveva presentato, pensò di trasportare sulla tela i disegni della figlia che allora aveva 7 anni, sentendo che la libera deformazione tipica dei disegni infantili dava una grande possibilità di esprimere sentimenti ed emozioni. I primi lavori dopo questa fondamentale svolta sono caratterizzati da un forte carattere espressivo, e arriverà a un tale livello di deformazione e distorsione degli oggetti da rasentare la completa astrazione, come evidenzia ad esempio il quadro *Parovoz* [La locomotiva, 1957, fig. 4]. Questa fase durerà fino al 1962-63, successivamente l'artista tornerà a una maggiore concretezza, perché come dice lui stesso "It was apparently in my nature to express myself through ob-

jects. This, it seems to me, is my strongest side"<sup>51</sup>. Del resto, sono anni di sperimentazione e ricerca, aleggia nell'aria una grande vitalità incarnata dalla giovane generazione di artisti e in questo clima Rabin scopre anche la tecnica del monotipo. E difatti tra le opere che presentò perché venissero esposte al Festival della gioventù, venne scelto un monotipo, tecnica allora ancora poco conosciuta, in cui era rappresentata una natura morta che gli valse addirittura un diploma, ma soprattutto ebbe la soddisfazione di vedere che le tele realizzate seguendo la sua nuova inclinazione, ovviamente rifiutate, suscitavano grandi discussioni all'interno della commissione. Tuttavia questo fu il solo riconoscimento che ebbe in patria, anzi già l'anno successivo, il quadro *Pomojka N° 8* [Il cassonetto della spazzatura N° 8, fig. 5], fu violentemente attaccato dalla stampa sovietica e in particolare nel giornale *Moskovskij Komsomolec*, giornale della gioventù comunista di Mosca, si accusò l'artista di travisare la realtà sovietica. Come ricorda Rabin<sup>52</sup> in esso aveva rappresentato uno dei tanti cassonetti che si vedevano a Lianozovo e dintorni, dandogli, con sottile ironia, un numero, visto che in Unione sovietica tutto aveva un numero.



Fig. 5. Il cassonetto della spazzatura N° 8

Questo quadro del 1958 è caratterizzato da una deformazione quasi "bambinesca" degli oggetti le cui dimensioni non rispettano una costruzione prospettica: si notino ad esempio le dimensioni del palo della luce rispetto a quelle della bottiglia di vodka o della lisca di pesce; l'elemento realista è invece dato dal tema reale e quotidiano. Nonostante l'approssimazione delle forme, è interessante notare già in questa fase di elaborazione

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> A. Glezer, *Čelovek*, op. cit., p. 99.

<sup>51</sup> I. Golomstock e A. Glezer, *Unofficial art*, op. cit., p. 154.

<sup>52</sup> O. Rabin, *L'artiste*, op. cit., p. 101.

del suo stile un'attenzione minimalista ai particolari che rimarrà immutata nei suoi quadri, come se di un momento venissero fissati alcuni istanti o evidenziati alcuni oggetti che rimandano inevitabilmente a un contesto preciso.



Fig. 6. La baracca

Stupisce già in questo quadro l'inaspettato dialogo, quasi grottesco, tra il concretismo immanente e la dimensione quasi eterna nella quale il quadro è immerso e che, come vedremo nei quadri più recenti, diviene dialogo tra la dimensione concreta del presente e quella del ricordo. Parlando dei quadri di Rabin, il cognato L. Kropivnickij<sup>53</sup> traccia alcune caratteristiche che sembrano essere rintracciabili in particolare in un quadro del 1958, *Barak* [La baracca] e che in un certo senso può essere considerato emblematico di questo periodo, per lo stile espressionista ancora basato sul disegno infantile, e per il tema della baracca, che proprio a partire grossomodo dal Festival della gioventù, si lega all'esperienza, appena iniziata, di Lianozovo. L. Kropivnickij afferma che l'azione, se tale può essere considerato il ruolo degli oggetti delle sue tele, si compie in un paesaggio invernale e crepuscolare, sotto un cielo grigio e inquieto in cui compare una gigantesca luna o sole, dalle dimensioni piuttosto strane, mentre dai camini escono colonne di fumo. Tutto vive una vita propria, quasi statica, quasi senza movimento, come sospesa in una sfera ignota e congelata ai confini della vita, che è a sé stante, senza la presenza dell'uomo. Qua e là vi sono degli spostamenti, degli "alogismi"<sup>54</sup>, a esempio nelle dimensioni degli oggetti, molto spesso appaiono dei

cartelli o dei segnali stradali inesistenti, si veda a tale proposito il quadro *Gorodskoj pejzaž* [Paesaggio urbano] del 1961, dove sembra quasi che un'atmosfera di sonnambulismo dia vita a delle presenze bizzarre, eppure, nonostante quanto sinora rilevato, come sottolinea ancora L. Kropivnickij, tutto ciò non rende le tele di Rabin surrealiste. Quadri come *Električka* [Treno elettrico] del 1958, *Zimnij pejzaž* [Paesaggio invernale] del 1959, *Cisterna* del 1959, sono esempi di una pittura che volontariamente ritrae il mondo sbilenco delle baracche di Lianozovo, ma non c'è critica in essi; quello della baracca è un mondo intero con un proprio tempo "baracchresco", fisso, fermo e incapace di modificarsi, è questo mondo che cogliamo in quadri come il già citato *Barak* [fig.6] del 1958. Non si tratta, come si scrisse sul giornale *Sovetskaja kul'tura* all'indomani della mostra del pittore alla Grosvenor Gallery di Londra, di "un microcosmo nevrastenico e aberrante chiaramente frutto della propaganda antisovietica"<sup>55</sup>, ma della realtà. Per rendere ancor più percettibile l'atmosfera della periferia fatta di baracche sgangherate, fango, immondizia, gatti affamati, e bottiglie vuote, usa la sabbia che rende la superficie della tela volutamente irregolare e ruvida, con macchie di colore e bordi spessi, dando così voce a "l'assurdo realizzato [...] che appare pensato a tavolino per la rappresentazione artistica"<sup>56</sup>. Jacques Catteau<sup>57</sup> scrive in un suo articolo che, dopo aver visto alcuni quadri di Rabin, aveva creduto di riconoscere dietro alla distorsione delle forme e ai colori espressionisti, uno spirito inasprito, forse un animo infelice o magari una sorta di rivolta all'arte ufficiale, avvertendo tuttavia che c'era qualcosa che gli sfuggiva in quei dipinti e che gli si rivelò quando fu a Lianozovo. Il carattere "stravagante, cupo, deformato e, francamente esagerato"<sup>58</sup> dei quadri dell'artista in realtà gli aveva insegnato a osservare quel nudo e austero paesaggio, a riconoscerlo sino a non essere più in grado di distinguere la realtà dalla sua raffigurazione, in una catarsi totale. Nella primavera del 1965 le baracche di Lianozovo dovevano essere abbattute e Rabin si trasferì a Mosca, nel vecchio quartiere di Preobraženka. Sul piano storico in questo periodo si

<sup>55</sup> A. Glezer, *Čelovek*, op. cit., p. 100.

<sup>56</sup> M. Caramitti, "Introduzione", *Schegge di Russia, nuove avanguardie letterarie*, Roma 2002, p. 9.

<sup>57</sup> Si veda J. Catteau, "Oskar Rabin, painter", *Survey*, 1965, 57, pp. 81-85.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Si veda quanto afferma L. Kropivnickij in L.P. Taločkin - I.G. Alpatova, *Drugoe iskusstvo*, op. cit., p. 49.

<sup>54</sup> Ibidem.

verifica un ritorno all'uso della forza nei confronti della vita culturale non conformista che però reagirà con energia fino alla celebre mostra dei bulldozer. I quadri che Rabin dipinge a partire dalla seconda metà degli anni '60 sono caratterizzati da un incupirsi dei colori, viene meno la deformazione infantile che aveva caratterizzato i paesaggi del primo periodo di Lianozovo, si evidenzia un più spiccato carattere narrativo, ma soprattutto si arricchiscono di un'ironia pungente. Nel 1965 dipinge alcuni quadri molto cupi come ad esempio *Moskovskij pejzaž s Isusom* [Paesaggio moscovita con Gesù] allora opera altamente anti-sovietica e apertamente provocatoria, che in una città desolata e quasi spettrale ritraeva un Gesù senza braccia crocifisso su un palo della luce. Chiaramente l'immagine del Dio-uomo e la sua sofferente agonia in una città contemporanea, trascendono il significato religioso (Rabin del resto è ebreo), ma valgono in sé per le implicazioni che comportano. Quadri come *Christos v Lianozovo* [Cristo a Lianozovo] del 1966, *Trinadcataja ulica im. Isusa Christa* [Tredicesima strada, via Gesù Cristo] del 1967, sono anche un omaggio alla tradizione profondamente religiosa del popolo russo. Un paesaggio molto cupo caratterizza anche il quadro *Den'gi na kladbišče* [Soldi al cimitero] del 1964, in cui vengono rappresentati alcuni rubli in un cimitero con croci ortodosse e alcune stelle di David. In *Skripka na kladbišče* [Violino al cimitero, 1969, fig. 7], in cui un violino con una corda rotta è posto in un paesaggio molto simile al quadro precedente, la banconota è sostituita da un foglio di giornale in cui leggiamo "Vas nikto ne ubival" [Nessuno vi ha cancellati]. L'uso del giornale esplicita il significato del quadro arricchendolo di un carattere narrativo sviluppato nelle nature morte con giornale della fine degli anni '60. L'incupirsi dei colori e l'approfondirsi dell'espressività che dà voce al difficile clima dell'epoca, sono evidenti in due quadri affini del 1972, in cui si percepisce una straordinaria intensità drammatica, *P'janaja kukla* [La bambola ubriaca] e *Spjaščajaja kukla* [La bambola dormiente] dove il soggetto che dà il titolo al quadro, è immerso in un sonno lontano e alieno alla vita.

#### IV. RICOMINCIARE A PARIGI

Nel 1975 Rabin dipinge *Kartina s letjaščimi domami* [Quadro con case volanti, fig. 8], in cui sembra si pos-



Fig. 7. Violino al cimitero

sa percepire l'amaro tema dell'esilio divenuto all'ordine del giorno per molti artisti negli anni '70. Il quadro sembra infatti un presagio rappresentato da quelle case che volano sopra il confine sovietico, come se l'artista presentisse l'imminente abbandono della Russia e del suo mondo, lontano dal quale, aveva spesso confidato agli amici, non riusciva a immaginare la propria vita. Il periodo parigino segna una tappa nuova nella vita e nella pittura di Rabin. Privato della possibilità di rientrare in patria, a differenza, beffardamente, della moglie e del figlio, Rabin, ormai cinquantenne, dovette reinventarsi come uomo e come artista in un paese straniero, profondamente diverso dalla Russia e di cui non conosceva la lingua. Glezer, nel ricordare i primi quadri di Rabin dipinti dopo l'esilio, afferma che nonostante vi si ritrovasse la stessa maestria e lo stile inconfondibile, ciò nondimeno quelli erano e non erano i quadri di Rabin poiché vi mancava quella certa incandescenza che in Russia non lasciava indifferenti neppure i suoi detrattori (Kostakis aveva detto che i quadri di Rabin erano dipinti con il sangue)<sup>59</sup>. Del resto, fondamentale componente dei suoi quadri era il *byt* sovietico che in Francia inevitabilmente acquisiva un carattere esotico mentre il mordente ironico non veniva percepito, facendo venir meno la comunicazione con lo spettatore, senza contare che spesso oltre cortina i quadri dei non conformisti venivano letti soprattutto come veicolo della protesta e della denuncia politica. Nel primissimo periodo a Parigi Rabin rielabora alcuni soggetti precedenti e ciò testimonia

<sup>59</sup> A. Glezer, *Sovremennoe russkoe iskusstvo*, op. cit., p. 15.

le iniziali difficoltà dell'artista. Glezer ricorda che per alcuni anni Rabin cercò un linguaggio che potesse essere compreso anche dai francesi arrivando a dei quadri, per lo più nature morte, in cui comparivano personaggi francesi<sup>60</sup>. Rabin, afferma ancora Glezer, non sarebbe Rabin se non dubitasse e non cercasse. Come disse in un'intervista al giornale *Art chronika*<sup>61</sup>, alla fine l'artista giunse alla conclusione che bisogna rimanere fedeli a sé stessi. Pian piano Rabin iniziò a sentire Parigi e la sua atmosfera come proprie e ciò influì sulla sua pittura. Nel 1981 scriveva:

Quelque chose a changé dans ma manière de peindre depuis que je suis à Paris. Je m'en rende compte sans pouvoir encore me l'expliquer. Je sais seulement que la chape de plomb qui mettait une empreinte sur presque tous mes tableaux moscovites ne se fait plus sentir avec autant de force. Je cherche ce qui me touche à Paris [...]. Je sais que je resterai probablement un artiste russe et même soviétique- on ne peut pas se défaire de son passé, on le porte en soi. Mon Paris, car il est déjà mien, est celui d'un étranger. Je n'aurai jamais les yeux d'un Français pour le voir<sup>62</sup>.



Fig. 8. Quadro con case volanti

Rabin ritrae la Parigi dei mercati, dei bar, dei negozi (molto spesso i suoi quadri sono ambientati a Montmartre dove visse per alcuni anni), e si percepisce la ricerca di una propria lettura del presente. La sua è una Parigi inedita come in *Paysage parisien avec clochards* [Paesaggio parigino con clochards] del 1984, in cui non ritrae solo i volti, come invece è frequente nei suoi quadri, ma l'incedere stanco e l'abbandono di queste figure di miserabili, ritratte nella loro interezza e con una straordinaria compassione, mentre sullo sfondo si vedono i palazzi della città tra i quali si muove una mol-

titudine di volti. L'ambientazione reale in quadri come ad esempio *Promenade à Montmartre* [Passeggiata a Montmartre] del 1986 e *Hooligan à Montmartre* [2000, fig. 9] contrasta con le strane figure che si muovono tra la folla multi-etnica sullo sfondo di questo quartiere parigino, rendendo così l'atmosfera quasi surreale. Negli anni più recenti sono divenuti spesso protagonisti delle sue tele animali, prevalentemente leoni, lupi, pecore che si muovono in una città abitata da animali e da figure antropomorfe, come accade in *Motifs parisiens* [Motivi parigini] del 1985 e in *J'ai faim* [Ho fame] del 1987. Nel 2000 riprende il quadro *J'ai faim* [fig. 10], ma stavolta l'ironia si mescola al grottesco in modo più profondo: seduto al tavolo di un caffè pare si possa riconoscere l'artista, che ritrae se stesso in compagnia di una strana figura di donna-animale, mentre alla sua destra siede un altro animale elegantemente vestito, che tiene a guinzaglio un cagnolino; la precisa descrizione dello scorcio cittadino dona un carattere surreale. Natalja Bepalova sottolinea che queste figure di animali così chiaramente umanizzati rappresentano deviazioni e vizi umani altrimenti difficilmente rappresentabili<sup>63</sup>. Quale che sia il loro significato, essi creano uno straniamento nello spettatore che vi riconosce un ambiente reale, rimanendo però sconcertato dall'atmosfera grottesca.



Fig. 9. Hooligan à Montmartre

Nel 1965, nei desolati paesaggi che ritraevano Lianozovo, Cateau notava la presenza umana con le sue miserie, le sue pene e i suoi vizi, era percettibile attraverso le

<sup>60</sup> A. Glezer, *Russkie chudožniki na zapade*, Paris-New York 1986, pp. 51–52.

<sup>61</sup> Si veda E. Jakunina, "Oskar Rabin: nužno ostavat'sja vernym samomu sebe", *Art Chronika*, 2002, pp. 98–102.

<sup>62</sup> O. Rabin, *L'artiste*, op. cit., p. 353.

<sup>63</sup> N. Bepalova, *Tri chudožniki iz Rossii v Pariže*, Moskva 2000, p. 34.

cose, senza che mai comparisse direttamente l'uomo<sup>64</sup>; nel ciclo di *Rubaški*, con le camicie stese al sole (anni '70) e che ricordano Magritte, percepiamo il calore del corpo femminile, ma ancora una volta manca la figura umana nella sua interezza. Rabin a tale proposito nota:

Pour une raison que je ne m'explique pas, je préfère peindre ce qui se rapporte à l'homme plutôt que l'homme lui-même. Quand j'inclus un portrait dans mes tableaux, il y est représenté comme un objet, un'icône ou bout de journal. Ce n'est pas vraiment l'homme<sup>65</sup>.



Fig. 10. Ho fame

Tra gli anni '80 e '90 l'artista lavora a molte composizioni fatte con la tecnica del collage e dell'assemblaggio, singolari sono i segni semiotici che in *Hommage à Van Gogh* [Omaggio a Van Gogh] del 1992 usa per rendere omaggio all'artista olandese, al quale allude con il giallo della bottiglia di plastica e con l'etichetta dell'olio di girasoli. Analogo interesse per la materialità notiamo in *Paysage avec Martini et baguette* [Paesaggio con Martini e baguette] del 1991 in cui Rabin mostra di essersi abituato al nuovo contesto culturale, di cui usa i segni semiotici che non appartengono già più al mondo russo. Nel quadro *Vue de Montmartre* [Vista di Montmartre, 1989, fig. 11] fonde l'immagine dipinta con oggetti reali. Del resto Rabin ha fatto spesso ampiamente uso della tecnica del collage, sin dai primi quadri in cui usava incollare etichette vere su scatole o bottiglie disegnate, utilizzando fogli o ritagli di giornale, e usando spesso sabbia o cera in una straordinaria commistione di materiali veri e dipinti.



Fig. 11. Vista di Montmartre

Catteau nel 1964 aveva definito i paesaggi di Rabin dei veri e propri "esterni intimisti"<sup>66</sup>. La stessa atmosfera la ritroviamo anche nello sfondo dell'*Autoritratto* del 1997, in cui ritrae un paesaggio invernale nel quale, a simbolo della Russia, è raffigurata un'aringa. Negli anni più recenti preponderante diventa il tema del ricordo che si concretizza in particolare in due quadri straordinariamente intensi: *Portrait de famille* [Ritratto di famiglia, fig. 12], a cui lavora tra il 1995 e il 1999 e in *Cimetière de Lianozovo* [Cimitero di Lianozovo, fig.13], del 1994.



Fig. 12. Ritratto di famiglia

#### V. IL REALISMO DI RABIN, ANELLO DI CONGIUNZIONE TRA L'UNDERGROUND, IL CONCETTUALISMO MOSCOVITA E LA SOC ART

La giustapposizione di artistico e non artistico, il tema del *musor* [spazzatura] inteso come una manifestazione del *byt*, la sagace ironia dei quadri di Rabin preparano il terreno al concettualismo e alla *soc art* degli anni

<sup>64</sup> J. Catteau, *Oskar Rabin*, op. cit., p. 83.

<sup>65</sup> O. Rabin, *Les artiste*, op. cit., p. 252.

<sup>66</sup> J. Catteau, "Visages inconnus de la peinture soviétique", *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1964 (V), p. 87.

'70 e '80. Nella mutata situazione storica, meno favorevole rispetto al seppur ambiguo disgelo, l'arte non ufficiale degli anni '70 si trova di fronte a una doppia immagine del presente: da una parte una conoscenza speculativa delle nuove tendenze dell'arte contemporanea occidentale, pop art e concettualismo, dall'altra la coscienza della differente realtà dalla quale, volenti o nolenti, non si può prescindere. Dalla presa di coscienza di appartenere alla tradizione sovietica derivano i due movimenti collettivi dell'arte non ufficiale sovietica: *soc art* e concettualismo moscovita<sup>67</sup>. La *soc art* fa la parodia dei segni ideologici della cultura sovietica, mentre il concettualismo cerca di trovare in essa quegli spazi che non sono stati stritolati dall'ideologia, quelle piccole cose rimaste aliene alla sua influenza. In entrambi i casi tuttavia è accaduto qualcosa di singolare, poiché i simboli del sistema vengono separati dalla realtà sociale e trasformati in materiale artistico, di conseguenza l'artista è privato di qualsiasi responsabilità estetica, perché quello che usa non è il suo idioma personale bensì quello della cultura, il realismo socialista, l'unica lingua data all'uomo sovietico. Dalla consapevolezza del fatto che non è possibile un testo privo di ideologia perché questa permea ogni singolo momento della vita, nascono ad esempio i quadri di Kabakov e Bulatov o alcuni dissacranti lavori di Komar e Melamid. Il concettualismo moscovita, scrive Natalja Tamruchi, cambia il significato dato alla cultura dall'underground, per il quale la cultura era un fatto essenzialmente personale e spesso esoterico, mentre nel concettualismo la cultura è la forma nella quale la realtà è rappresentata, il linguaggio attraverso il quale la realtà si fa conoscere, ed esiste indipendentemente dall'artista che è semplicemente un osservatore<sup>68</sup>. Pur nei limiti che ogni classificazione comporta, il modo di intendere la pittura e il metodo di lavoro di Rabin sono alieni a entrambe le posizioni; rispetto a molti artisti dell'underground rivoluzionaria la materia artistica rivolgendo la sua attenzione alla realtà intesa come *byt*, dunque nella sua manifestazione più banale e quotidiana, rispetto al concettualismo è senza dubbio un artista tradizionale che rifugge dalle speculazioni mentali che caratterizzeranno la nuova ge-

nerazione di artisti, spesso in consonanza con le nuove tendenze dell'arte occidentale. Dice Nemuchin a tale proposito:

Oggi, considerando la nascita di queste o quelle tendenze nell'arte dell'underground, ricordando come tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta era considerata la pittura di Rabin, io vedo che proprio lui fu il diretto predecessore della *soc art*. Inoltre, a differenza di altri artisti della *soc art* e in particolare dei concettualisti, Rabin non è ironico e non è distaccato e sempre si sforza di fuggire dallo snobismo intellettuale. Non fa la parodia di nulla e non costruisce nulla, semplicemente tira a campare in uno "spazio comune" che non è stato pensato da lui, ma che ha ricevuto dall'alto assieme al diritto di vivere.<sup>69</sup>



Fig. 13. Cimitero di Lianozovo

E, allo stesso proposito, Kabakov sottolinea che:

Rabin per primo introdusse il tema sociale in arte. La futura *soc art* degli anni '70 ha il suo precursore nei primi quadri di Oskar Rabin, che per primo introdusse molti temi della *soc art*. Cosa intendo? Nei lavori della *soc art* si inizia a utilizzare quell'aspetto del prodotto (dell'ideologia) che sino a quel momento era considerato di agitazione, propagandistico e in generale non artistico che diventa nella *soc art* fondamentale strumento di comunicazione. Anche Oskar ha simili elementi sebbene la forma artistica sia del tutto tradizionale, persino MOSCOVITA<sup>70</sup>.

Il "non artistico" della pittura di Rabin nasce infatti dal suo stesso realismo, il tema del *musor*, che sarà uno dei motivi più ricorrenti del concettualismo, non è l'*estetika plochoj vešči* [Estetica del brutto] di Kabakov, manca in Rabin la volontà di provocare, di creare nello spettatore il sentimento di sconforto che nasce dalla coscienza tipicamente post-moderna della inutilità dell'arte. Rabin appartiene a una generazione di artisti che credono nella sostanza positiva dell'arte, con il

<sup>69</sup> Nemuchin, *Nemuchinskie monologi*, op. cit., p. 56.

<sup>70</sup> I. Kabakov, *Zapiski o neoficial'noi*, op. cit., pp. 135-136. Vale la pena sottolineare il gioco di parole: MOSCH è la sigla dell'Unione degli Artisti di Mosca, evidenziandola all'interno dell'aggettivo *moscovita* Kabakov vuole probabilmente sottolineare il fatto che a suo parere la pittura di Rabin è molto tradizionale rispetto ad altri artisti; Rabin non fece mai parte dell'Unione degli Artisti.

<sup>67</sup> Si veda N. Tamruchi, *Moscow conceptualism 1970-1991*, Roseville east 1995, p. 10.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 14-15.

concettualismo invece, con l'uso della spazzatura anche vera e propria come succede in alcune installazioni, si vuole rappresentare un'arte in fondo inutile, superflua e inevitabilmente legata al nulla, al vuoto, alla staticità.

Il concettualismo, afferma German, per Rabin:

non è un metodo ma piuttosto una parte della realtà, di plasma intellettuale nel quale ha vissuto e che permea le sue tele. Non costruisce composizioni pseudo-artistiche... solo raramente subordina la tela a dichiarazioni dirette, più esattamente lascia che sia presente e persino dominante nelle tele, una sorta di impregnazione degli oggetti<sup>71</sup>.

Il suo sguardo ironico coglie il carattere spesso grottesco della realtà. Stupisce che Komar e Melamid che coniarono nel 1972 il termine *soc art* sulla falsa riga della pop art americana, abbiano trascurato l'importanza dell'arte degli anni '60 e in particolare di Rabin, definendosi "figli del realismo socialista e nipoti dell'avanguardia"<sup>72</sup>. La pop art rivolge la sua attenzione ai prodotti di massa, ma in Unione sovietica, osserva argutamente la *soc art*, il prodotto di massa per eccellenza è l'ideologia, in questo si contrappone non solo all'arte ufficiale ma anche all'underground degli anni '60 poiché sin dall'inizio usa il materiale di propaganda, vero e proprio tabù agli occhi dei non conformisti. La lotta della *soc art* non è infatti solo lotta per una nuova forma, ma anche e soprattutto per un nuovo contenuto, l'uso sacrilego e quasi vandalico che viene fatto degli stereotipi e dei cliché sovietici sarà una delle sue caratteristiche costitutive.

Nel quadro *Natjurmort s ryboj i gazetoj Pravda* [Natura morta con pesce e Pravda, fig. 14] del 1968 Rabin usa i titoli stereotipati della Pravda e per certi versi anticipa l'uso dei simboli della mitologia sovietica, pur rimanendo tuttavia alieno al carattere provocatorio di questa corrente:

Da noi, se non sbaglio, in ogni modo si magnifica e incoraggia il realismo. Pure la mia pittura è realistica. Io dipingo ciò che vedo. Ho vissuto in una baracca, molti cittadini sovietici hanno parimenti vissuto in baracche e ci vivono ancora. E io dipingo baracche. Perché ciò è male? Ora mi sono trasferito in una casa in blocchi prefabbricati e dipingo le case prefabbricate che mi circondano. Mi rimproverano per le nature morte, per le bottiglie di vodka e per l'aringa su un giornale. Vale a dire che non avete mai bevuto vodka e fatto uno spuntino con le aringhe? In qualsiasi ricorrenza, persino in quelle ufficiali, si beve la vodka, è inutile negarlo. Tanto più che all'estero

la nostra vodka è elogiata e noi siamo fieri di questo. È proprio così, da noi in generale si beve molto<sup>73</sup>.



Fig. 14. Natura morta con pesce e Pravda

I titoli della Pravda che leggiamo in questo quadro: "Ostorožno iskusstvo" [Attenzione arte], "Ravnodušie protivopokazano" [L'indifferenza è controindicata], "Vpered k rascvetu vo imja blaga ljudej" [Avanti verso la prosperità in nome della felicità del popolo] sono dei veri e propri *realia* per il cittadino sovietico, ma qui non servono a sottolineare il rapporto tra l'arte e la vita, men che meno per dimostrare il valore artistico dei prodotti di massa come Jasper Johns ha fatto con la bandiera americana, piuttosto la loro compiacenza pomposa diviene chiara e quasi grottesca quando relazionata all'aringa o alla bottiglia di vodka. Questi oggetti d'uso quotidiano sembrano quasi rivendicare la superiorità del *byt* che essi rappresentano, sull'ideologia che il giornale rappresenta. Il testo scritto aggiunge alle sue tele una profondità che è strutturale nella cultura russa, uno humour e un'ironia mai superficialmente immediati poiché le etichette, le insegne, i cartelli o fogli di giornale veicolano dei significati che donano alla tela una particolare intensità. L'introduzione del testo scritto nella tela anticipa il metodo di lavoro del concettualismo moscovita in cui spesso non c'è un confine netto tra pittura e testo scritto. Tra i poeti di Lianozovo è Nekrasov che estremizza questo aspetto visivo isolando, ad esempio, la singola parola nel foglio bianco, e in

<sup>71</sup> M. German, *Oskar Rabin, Oscar Rabine, Oscar Rabin*, Moskva-Paris-New York 1992, p. 26.

<sup>72</sup> A. Erofeev, *Non-official art. Soviet Artists of the 1960s*, Roseville east 1995, p. 6.

<sup>73</sup> O. Rabin, *Tri žizni*, op. cit., p. 55.



*Voprosy i otvety* [Domande e risposte, 1976] Kabakov pone ai margini della tela vuota le domande e le risposte del titolo. Il quadro vuoto, il tema del nulla e del silenzio, ampiamente usati dal concettualismo, nascono dalla consapevolezza del fatto che nella società sovietica non esiste uno spazio alieno all'ideologia, perché essa permea non solo la vita sociale, ma forma anche la coscienza del singolo, esprimendo l'impossibilità di un completo superamento, ma soprattutto l'impossibilità di un testo artistico veramente libero<sup>74</sup>.

Sapgir definì i quadri di Rabin come le prime manifestazioni della pop art in Russia<sup>75</sup>. Rabin fece una serie di quadri intitolati appunto *Russkij pop art* [fig. 15]; nel 1963 ad esempio mise come soggetto del quadro l'etichetta della vodka per eccellenza, la "Moskovskaja", anticipando di circa un decennio la *soc art*. Ma il prodotto di massa primario è senza dubbio il documento di identità, e il celebre *Pasport* [fig. 16], da molti considerato vero e proprio manifesto politico, fu una dimostrazione di coraggio: l'artista infatti nella versione del 1972 ritraeva non solo il documento di identità personale (il termine *Pasport* designava infatti nella Russia sovietica la carta d'identità personale valida all'interno dell'Unione), ma addirittura vi scriveva il luogo di morte, Israele essendo Rabin ebreo, con la dicitura "Pod zaborom" che in italiano potremmo tradurre come "ramingo" a descrivere la difficile situazione in cui vivevano gli artisti non conformisti. Quello che ad altre latitudini sarebbe stato una goliardica provocazione, nella Russia sovietica diventava inevitabilmente un atto di denuncia della condizione in cui viveva ogni cittadino sovietico. È al volto che Rabin rivolge la propria attenzione, il volto è del resto la "dominate semantica"<sup>76</sup> e ciò che è evidente in questo quadro è una precisa contestualizzazione che rende chiara l'identificazione:

L'identificazione, tuttavia, non è determinata soltanto da un fattore di somiglianza (o perfino identità), ma anche dal *riconoscimento* di questa somiglianza in un determinato contesto socio-culturale [...] i concetti di somiglianza richiedono sempre un presupposto convenzionale: l'evidenziazione del tratto che rientra in quella determinata dominante<sup>77</sup>.



Fig. 15. Pop art russa 1963

Il contesto socio culturale è la Russia sovietica in cui tutto è rigidamente organizzato in nome della collettività, il documento di identità personale diventa un simbolo, e in modo originale Rabin elabora il tema del ritratto all'interno del documento di identità, e anni dopo quando sarà a Parigi, del visto. Nota Lotman che il ritratto:

non è solamente un documento che ci presenta l'aspetto esteriore di un viso anziché di un altro, ma è anche l'impronta della lingua culturale di un'epoca e della personalità del suo creatore<sup>78</sup>.

*Pasport* nasce anche da alcuni episodi personali, dopo la morte della madre infatti il giovane Rabin si recò a Riga da una zia, senza la carta d'identità, e riuscì a ottenerla grazie a un conoscente della madre, ma la rese ben presto inutilizzabile e illegale poiché dipinse da sé i timbri che vi avrebbe dovuto apporre la polizia. Qualche anno dopo, per essere libero di visitare alcune mostre a Mosca senza limiti di tempo, seguì il consiglio dell'amico Viktor Lui, unico caso di cittadino sovietico che lavorava per una rivista straniera, e si fabbricò personalmente il lasciapassare da giornalista. *Pasport* è un'opera in cui si fondono concettualismo (l'atto di scrivere il luogo della propria morte, in particolare quel luogo, è fin troppo significativo) e *soc art* (il documento di identità personale nella Russia sovietica è un vero e proprio prodotto di massa senza il quale è veramente impossibile vivere).

Sulla *Moskovskaja Pravda* fu pubblicato nel 1975 un articolo dal titolo estremamente perentorio "Tret' ego puti net!" [Una terza via non c'è!] in cui venivano aspramente criticate le opere di quegli artisti che con

<sup>74</sup> Si veda. E.A. Bobrinskaja, *Konceptualism*, Moskva 1994, pp. 28–29.

<sup>75</sup> Si veda G. Sapgir, *Lianozovo i drugie*, p. 3

[<http://www.aptechka.agava.ru/statyi/periodica/lianozovo3.html>].

<sup>76</sup> Ju. Lotman, *Il girotondo*, op. cit., p. 65.

<sup>77</sup> Ivi, p. 64–65.

<sup>78</sup> Ivi, p. 79.



Fig. 16. Passaporto

spregio venivano definiti “avanguardisti”, e non mancava un’allusione alle tele di Rabin: “Bottiglie di vodka, aringhe, isbe sbilenche, steccati, baracche, in una parola una squallida, ubriaca Russia con dettagli della civiltà contemporanea”<sup>79</sup>.

Alla luce di quanto detto dovrebbe essere chiaro quanto fuorviante fosse l’ottica secondo la quale la pittura di Rabin potesse essere quella di un “OSKARbitel’ sovetskoi dejstvitel’nosti” [IO SCARicatore di ingiurie sulla realtà sovietica]<sup>80</sup>, come fu intitolata con un gioco di parole, un’intervista a Rabin pubblicata nel 1997 sul giornale Kuranty, e quindi, può essere riproposta la questione se piuttosto Rabin avesse saputo salvare il realismo “dalla profanazione del realismo socialista”<sup>81</sup>. Il’ja Kabakov, parlando delle personalità artistiche degli anni ’60 e ’70, lo pone tra quegli artisti che rappresentano l’immagine dell’Artista per eccellenza<sup>82</sup>, una sorta di artigiano medievale, divenuto, per la serietà con la quale ha vissuto la propria vita di artista, malgrado tutto, un punto di riferimento, un emblema, tanto che l’amico Glezer lo definì “il ministro della cultura underground”<sup>83</sup>.

Tuttavia non possiamo concludere lo studio sulla pittura di Rabin senza fare un breve cenno alle influenze artistiche, primo fra tutti Chagall, rinvenute nelle sue tele. Invero da un punto di vista formale soprattutto nelle opere giovanili e in particolare in quadri come *Otražennaja cerkov’* [La chiesa riflessa] e *Kartina s letjaščimi domami* [Quadro con case volanti], l’influenza di Chagall è evidente, nel tema del volo e nel modo in cui sono ritratte le case. Entrambi gli artisti sono ebrei e nella biografia di entrambi la città di Parigi svolge un ruolo fondamentale, ma va notata una differenza sostanziale perché in Chagall il contatto con la cultura e con il folklore ebraico, con le leggende hassidiche e le favole russe è fondamentale sin dalla sua infanzia, determina la sua lingua artistica che non può essere compresa prescindendo dalla conoscenza dell’epos ebraico, ed è la sua primaria fonte d’ispirazione. Nella biografia di Rabin invece questo stretto contatto con la materia culturale ebraica manca, anche se in alcuni suoi quadri è presente un’allusione alla sua origine. Fondamentale è invece l’influenza di Kropivnickij che gli instilla l’interesse verso la realtà concreta, il *byt*, che come abbiamo più volte rilevato, è il punto di partenza e la fonte d’ispirazione della pittura di Rabin. German nota invece come il quadro del 1965, *Paesaggio moscovita con Gesù Cristo*, in cui è ritratto un Cristo senza braccia crocifisso su un palo del telefono, sia essenzialmente derivativo e in particolare vi si possa riconoscere l’influenza del giovane Gauguin, l’urbanesimo di Derain e reminescenze di Roualt<sup>84</sup>, a mio avviso evidenti soprattutto in relazione al *Cristo deriso* del 1932. Ma esiste, fa notare N. Bepalova, anche un Rabin che si confronta con la tradizione<sup>85</sup>, in *Litta lianozovskaja* e *Madonna e Lianozovo*, entrambe del 1963, ritroviamo le famose opere di Leonardo tuttavia rivisitate in chiave personale dall’artista. La Madonna di Rabin ha abbandonato il palazzo rinascimentale e il mite paesaggio italiano, ed è ritratta in un ambiente urbano della periferia moscovita; l’ambientazione contemporanea dona alla tela una straordinaria espressività in cui il sentimento di felicità materna lascia spazio alla preoccupazione e a un’ansia opprimente per il destino del suo bambino che diventa il simbolo di

<sup>79</sup> D. Nalbandjan, “Tret’ego puti net!”, *Moskovskaja pravda*, 17 maggio 1975.

<sup>80</sup> A. Strunina, “OSKARbitel’ sovetskoi dejstvitel’nosti”, *Kuranty*, 1997, 4, pp. 25–26.

<sup>81</sup> *Drugoe iskusstvo*, op. cit., II, p. 11.

<sup>82</sup> I. Kabakov, *60–e 70–e*, op. cit., p. 49.

<sup>83</sup> V. Nemuchin, *Nemuchinskije monologi*, op. cit., p. 55.

<sup>84</sup> M. German, *Oskar Rabin*, op. cit., p. 20.

<sup>85</sup> N. Bepalova, *Tri chudožniki*, op. cit., p. 16.

tutta l'umanità<sup>86</sup>.

Nel 1981, ripensando alla propria esperienza di uomo e di artista, Rabin disse:

Je ne peux pas parler de ma peinture. Je la sens. Avec mes yeux. Avec mon âme. Le reste est une question de technique. La tension d'une ville, d'une maison, d'un objet, ma propre tension, est transmise, doit être transmise dans un tableau. Sinon, ce n'est pas une œuvre d'art, mais un travail d'artisan. A détruire! Enfant de la rue, je n'ai guère d'instruction. Je me suis cultivé sur le tas parce que j'aimais la poésie, la littérature et par-dessous tout, l'art. Mais je ne suis pas ce que l'on appelle un intellectuel dans le sens strict de ce terme. Je suis

peintre. Ma raison d'être est la peinture. Rien d'autre n'est essentiel. Ma révolte en U.R.S.S. était celle d'un peintre qui ne pouvait pas exercer son art. Et quand j'y pense, peut-être n'aurais-je jamais affronté les autorités soviétiques sur un terrain qu'elles considéraient comme politique, si je n'avais pas compris qu'à moins de renoncer à peindre, il fallait lutter pour notre liberté d'artistes. Pour moi, ce n'était pas de la politique. C'était ma vie et celle de mes amis qui étouffaient comme moi. Et celle de tous ceux qui voulaient créer librement. Leur lutte devenait la mienne. C'est ainsi que j'ai été amené, moi le timide, le solitaire à affronter les bureaucrates, les papiers, les arcanes de la dialectique communiste dont je n'avais que faire<sup>87</sup>.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>86</sup> Ibidem.

---

<sup>87</sup> O. Rabin, *L'artiste*, op. cit., p. 252.