

El Lissitzky – Ilya ed Emilia Kabakov

Utopia e realtà

Foglietto di sala

El Lissitzky

La mostra *El Lissitzky – Ilya ed Emilia Kabakov. Utopia e realtà* propone una contrapposizione rappresentativa dell'opera di due delle più significative personalità artistiche russe dell'ultimo secolo. In sette capitoli essa ritraccia il percorso compiuto da El Lissitzky, dalle idee rivoluzionarie per un'arte completamente nuova alla concezione di una quotidianità sociale diversa fino all'attività propagandistica al servizio di Stalin, come testimonia la grande stella rossa al centro della mostra.

El Lissitzky

Počinok 1890–Mosca 1941

El Lissitzky è considerato uno dei più importanti esponenti dell'avanguardia russa dell'inizio del XX secolo. In quanto ebreo, nella Russia zarista del 1909 non gli è concesso di accedere all'Accademia delle belle arti, motivo per cui, come tanti altri russi, si trasferisce in Germania dove studia ingegneria a Darmstadt. Nel 1915, conseguita la laurea, ritorna in patria, dove nella rivoluzione di ottobre del 1917 vede un'opportunità per l'umanità di ricominciare tutto daccapo, sia sotto il profilo artistico che sotto quello sociale. La sua vivace attività didattica lo porta nel 1919 alla scuola d'arte di Vitebsk. Qui conosce Kasimir Malevič la cui idea di Suprematismo quale concezione artistica totale lo entusiasma e viene così a costituire la base del suo stesso sviluppo artistico e architettonico, che egli sintetizza nell'acronimo PROUN. Per tutta la vita, inoltre, intrattiene intensi scambi con il movimento tedesco della *Bauhaus*, il collettivo olandese *De Stijl* e i Dadaisti svizzeri. Nel 1922 si reca nuovamente a Berlino, dove in collaborazione con Ilya Ehrenburg pubblica la rivista "Gegenstand". Collabora, inoltre, con Kurt Schwitters alla rivista "Merz". Due anni dopo sposa la storica dell'arte Sophie Küppers, con cui rientra a Mosca. In questi anni viene ripetutamente incaricato dell'organizzazione di mostre ufficiali. Muore nel 1941 a Mosca.

Il Cosmo

PROUN, "Progetti per l'affermazione di nuove forme nell'arte", è il nome dato da El Lissitzky a un ciclo di lavori che, prendendo le mosse dalla sua riflessione sul Suprematismo, ne portano avanti il linguaggio formale. Fondatore del Suprematismo fu Kasimir Malevič. Partendo dalla pittura egli non soltanto ne trasformò radicalmente il linguaggio formale, ma ne ridefinì l'essenza stessa, che spinse programmaticamente fino ai limiti dello zero assoluto.

Nella *Seconda esposizione futurista di quadri 0,10* del 1915 Kasimir Malevič presentò per la prima volta il suo famoso *Quadrato nero*, mettendo contemporaneamente in mostra tutto il linguaggio formale suprematista, caratterizzato da forme geometriche su fondo bianco: tele prive di cornice, pareti espositive tinte di bianco e quadri svincolati dai concetti di alto e basso. Le forme andavano lasciate libere nello spazio a suggerire movimento. Questo era il nuovo cosmo che generò molti altri fenomeni. El Lissitzky aggiunge nitidezza e precisione alla costruzione geometrica delle forme e superfici d'ombra con cui crea corpi tridimensionali che conferiscono alle tele oltre alla dimensione del movimento anche quella della profondità. Come per Malevič, i colori nero, rosso e bianco restano fondamentali. Un altro aspetto fondamentale è che El Lissitzky fa dei PROUN la "stazione di transito" dalla pittura all'architettura.

La chiarezza delle forme

El Lissitzky era laureato in architettura. Intrattenendo intensi scambi con i colleghi della Germania e dei Paesi Bassi egli era naturalmente al corrente di tutte le tendenze internazionali nel settore. Una caratteristica distintiva della sua architettura è la chiarezza del linguaggio formale, che si riallaccia palesemente ai suoi altri lavori. Il *Wolkenbügel* (lett: staffa nelle nuvole) è l'eclatante progetto di un grattacielo che non si protende soltanto verso l'alto, ma che sulla sommità ha uno sviluppo soprattutto orizzontale, questo per garantire un'assegnazione egualitaria dei piani migliori. Egualitario il *Wolkenbügel* lo è anche in fatto di facciata esteriore, non dichiarando esplicitamente nessun suo lato come preminente. Da questo punto di vista esso rappresenta volutamente una controproposta al tipico grattacielo del mondo capitalista statunitense. Il *Wolkenbügel* fu concepito per il centro di Mosca come insieme di otto strutture destinate a produrre l'effetto di porte della città lungo l'anello centrale della capitale. Su di una superficie di base minima si elevano tre possenti piloni con integrato un raccordo tra il tratto sospeso e le vie di traffico urbane. Sulla sommità si sviluppano parallelamente alla città centri direzionali e uffici che sovrastano la strada. Anche in tutti i suoi altri progetti El Lissitzky fa trasparire l'importanza che per lui ha la chiarezza delle forme.

Vittoria sulla quotidianità

Nel suo saggio sulla cultura abitativa del 1926 El Lissitzky scrive: *“Prima della rivoluzione il nostro proletariato urbano non viveva in abitazioni dignitose bensì in condizioni miserrime”*. Già nel 1917 i Bolscevichi danno inizio alle espropriazioni di case della borghesia mettendo a disposizione singole camere a famiglie di lavoratori, che devono di conseguenza dividersi il tetto con altre famiglie. Il bagno, il WC e la cucina sono in comune. Questo fenomeno segna la nascita della casa collettiva e permette in un primo momento di far fronte all'urgente carenza di alloggi, mentre si porta avanti il rivoluzionario sovvertimento della società. Dieci anni più tardi nasce un proprio ramo edilizio delle case collettive operaie. La riflessione di El Lissitzky si concentra sull'aspetto che, considerati i principi del nuovo ordinamento sociale, doveva assumere il tipo di abitazione sovietico. C'era bisogno di una norma che regolasse la superficie abitativa tenendo conto di tutte le classi sociali e delle loro esigenze. Anche la suddivisione dei ruoli all'interno della nuova famiglia sovietica, in cui l'uomo e la donna erano assolutamente sullo stesso piano, vi si doveva riflettere. Data la limitata disponibilità di spazi, la nuova abitazione doveva essere costruita con assoluto criterio, come la *“migliore delle valigie moderne”*. La totale organizzazione dello spazio abitativo, il perfetto sfruttamento di ogni angolo attraverso armadi a muro e diverse altezze sono aspetti che, a partire dal cambio di secolo, divengono oggetto di discussione in tutte le correnti architettoniche, fortemente influenzate dagli standard abitativi statunitensi. Per El Lissitzky, come per i suoi colleghi al di fuori della Russia, è fondamentale che la nuova abitazione venga già progettata *“in modo che la maggior parte delle dotazioni e del mobilio sorga insieme con la casa stessa, come un tutt'uno. L'intero arredamento della cucina, gli armadi, i divisori, i tavoli ribaltabili e i letti: tutto si può realizzare molto semplicemente come parte integrante dell'architettura degli interni”* La quotidianità va definita in ogni dettaglio, un aspetto che deve comunque mettere in primo piano gli interessi sovietici, distinguendosi nettamente dalle concezioni capitaliste anche in campo edilizio.

Ricordo: monumento a un leader

Alla morte di Lenin, nel 1924, El Lissitzky progettò oltre al *Volkenbügel* anche una tribuna che, elevando l'oratore nettamente rispetto al livello della strada, gli permetteva di farsi udire. Sotto l'aspetto costruttivo e funzionale questa struttura era intesa a glorificare le idee di Lenin – la Nuova Politica Economica – e a cementare il culto della sua persona. La tribuna, che El Lissitzky fece sviluppare dai propri studenti della scuola d'arte UNOWIS di Vittebsk, è da intendersi come una perorazione a favore della politica d'industrializzazione dell'URSS. Spicca la sua costruzione dinamica verso l'alto in combinazione con le superfici monocrome, che si rifà ai disegni dello studente Ilya Ciašnik. La tribuna, oltre ad essere semovente grazie alla presenza di un motore collocato nella base, era utilizzabile anche per proiezioni. Concepita per l'impiego nello spazio pubblico, essa illustra come il linguaggio formale suprematista si vada estendendo anche alla sfera urbanistica e rivela le tendenze sovversive di questo movimento artistico. Non a caso anche gli studenti della scuola d'arte diretta da Kasimir Malevič portavano la loro idea di organizzazione negli spazi pubblici per manifestare in maniera pervasiva a favore dei nuovi sistemi in campo artistico. Secondo la concezione del suo ideatore Kasimir Malevič, il Suprematismo mirava all'eliminazione di qualsiasi stile artistico o gusto individuale con l'obiettivo di definire un nuovo stile collettivo per il futuro del Comunismo.

Cambiare la vita

Nel 1905 Albert Einstein pubblicò la Teoria della relatività nella quale stabiliva un nesso determinante tra *Spazio* e *Tempo*. Assurto a quarta dimensione, il tempo viene a giocare un ruolo decisivo anche nell'arte. Kasimir Malevič, per esempio, lo introduce nei suoi dipinti cercando di rappresentare le sue forme come fossero in movimento. Il movimento nello spazio è un elemento centrale anche della *Sala Proun* di El Lissitzky. Lo sguardo scivola nello spazio, muovendosi da una forma all'altra, resta dinamico, sembra essere alla mercé della leggerezza delle forme. L'immagine si è fatta luogo reale, mentre lo spazio si è ridotto a pura sensazione di non-oggettività.

Fiducia nel nuovo mondo

Sull'onda della svolta rivoluzionaria, gli artisti russi concepirono un nuovo mondo sovietico che, lasciandosi alle spalle il passato, si sviluppava a partire da un punto zero, come se emergesse dal nulla, una realtà completamente nuova. Dal dipinto si passò allo spazio, di qui allo spazio abitativo, allo spazio pubblico fino ad abbracciare l'intera città. *“Ci siamo prefissi la città come compito (...) questa architettura dinamica dà vita al nuovo teatro della vita e siccome noi siamo in grado di concepire l'intera città in un qualsiasi momento in un qualsiasi progetto, è anche possibile realizzare pienamente e con facilità il compito dell'architettura di articolare ritmicamente spazio e tempo.”* L'utopia non conosce limiti. I dipinti di El Lissitzky funzionano in questo senso come sguardo dall'alto su di una città che nel suo linguaggio formale rappresenta un'evoluzione della sua arte e della sua architettura, linguaggio formale riconoscibile anche nei suoi lavori eseguiti per il teatro.

L'artista come riformatore

Nel 1928 El Lissitzky si vide affidare l'allestimento del padiglione sovietico alla *Mostra della stampa internazionale* di Colonia. Il padiglione assurse nella sua interezza ad opera propagandistica, in cui ogni cosa richiamava coerentemente l'altra e nulla era stato lasciato al caso. Al centro si collocava la stella rossa, simbolo del cammino verso una società priva di classi e, al pari di falce e martello, dell'ideologia comunista. "Proletari di tutto il mondo unitevi!", si leggeva a caratteri cubitali, c'erano volantini per i visitatori e insegne luminose e fotografie completavano la rappresentazione di un mondo nuovo e perfetto, impegnato in una marcia trionfale. All'epoca il governo del paese era già nelle mani di Iosif Stalin. Fino alla morte El Lissitzky si cimentò ripetutamente in opere di propaganda.

Ilya ed Emilia Kabakov

La mostra *El Lissitzky – Ilya ed Emilia Kabakov. Utopia e realtà* propone una contrapposizione rappresentativa dell'opera di due delle più significative personalità artistiche russe dell'ultimo secolo. In sette capitoli Ilya ed Emilia Kabakov raccontano il proprio punto di vista sulla Russia, dove hanno assistito al fallimento dell'utopia comunista. *L'angelo caduto* non può più vedere la stella rossa al centro della sala.

Ilya Kabakov

Nato il 30 settembre 1933 a Dnipropetrovs'k (Ucraina)

Ilya Kabakov è considerato uno dei più importanti esponenti del Concettualismo moscovita che introduce nei suoi lavori la lingua e l'oggetto reale quali elementi equivalenti accanto all'oggetto dipinto. I concettualisti moscoviti analizzano l'arte al di là di qualsiasi economia di mercato (che non esiste) e al di qua di formulazioni citate centinaia di volte (perché lo impone la quotidianità). Così facendo pongono al centro dei propri lavori la cultura di massa discorsiva dell'Unione Sovietica degli anni Sessanta e Settanta.

Ilya Kabakov studia alla Scuola di belle arti di Mosca, città nella quale vive lavorando principalmente come illustratore di libri per l'infanzia. Acquisita una certa routine, è in grado di organizzarsi il lavoro così da avere tempo per la famiglia e anche per la propria attività artistica. Vive così una duplice esistenza, da un lato come illustratore perfetto e del tutto conformato al sistema, dall'altro come genio creativo autonomo, per evolversi artisticamente all'interno di un sistema politico repressivo, la cui concezione dell'arte finiva alle soglie dell'Impressionismo. In un sottotetto di Mosca si allestisce un atelier, che ben presto diventa punto d'incontro di numerosi artisti critici del sistema. Nel 1985 Kabakov è in grado di esporre i suoi primi lavori in Svizzera. Nel 1987 il suo primo viaggio all'estero lo conduce a Graz. Segue una vivace attività espositiva internazionale a seguito della quale Kabakov lascia definitivamente l'Unione Sovietica. Beneficiario anche della borsa di studio conferita dalla DAAD di Berlino, nel 1992 viene invitato a partecipare a Documenta. Successivamente si trasferisce a New York con dove la coppia Kabakov vive e lavora tutt'oggi. Nel 2007 ritorna per la prima volta a Mosca dopo vent'anni con una grande mostra. Le sue simpatie per la nuova Russia restano piuttosto contenute.

L'angelo caduto

L'angelo caduto risveglia nell'osservatore una catena di possibili associazioni. Per quale motivo le ali hanno ceduto? Per capirlo ci si potrebbe richiamare ad alcuni miti del passato: Icaro, Satana o

Samael. Il nastro segnaletico suggerisce il verificarsi di un grave incidente. Chi era quest'angelo? La domanda resta senza risposta.

In questa mostra l'angelo caduto attira l'attenzione sul rapporto tra utopia e realtà, che per Ilya ed Emilia Kabakov sono in netta contraddizione. Per tanti anni in Unione Sovietica avevano assistito a come l'utopia comunista di una società egualitaria si era in realtà trasformata in un sistema di sorveglianza, sottomissione e paura.

Voci nel vuoto

Il ciclo *Al margine* mostra dipinti in bianco di grande formato il cui bordo è incorniciato da piccole figure. L'avvenimento è sospinto ai margini, a volte in forma caotica, a volte statica. Questi dipinti, che formano il maggior gruppo di opere firmate da Kabakov, sono stati realizzati a Mosca negli anni Settanta, dove l'artista si guadagnava da vivere ufficialmente facendo l'illustratore di libri per l'infanzia, mentre nel suo tempo libero s'incontrava con i suoi amici artisti nel suo sottotetto-atelier per dialogare d'arte. Si tratta di opere non concepite per essere presentate al pubblico e ancor meno per essere vendute, in realtà del tutto fini a sé stesse, o piuttosto sorte per essere mostrate a pochi intimi onde discuterne e farne oggetto della propria realtà discorsiva. Ufficialmente questa forma di arte non era ben vista, ma non veniva perseguita. Alla fine, però, furono proprio questi lavori di Kabakov che riuscirono a lasciare il paese prima ancora dell'artista stesso, per essere esposti in Svizzera.

Il bianco ha per Ilya Kabakov un significato particolare: da un lato simboleggia un grande, infinito vuoto, il Nulla, così come lo vedeva il Suprematismo, ma allo stesso tempo sta a indicare qualcosa di trascendente, forse addirittura di mistico e religioso. La superficie astratta e vuota, incorniciata da avvenimenti umani fa riferimento al ruolo dell'oblio collettivo, ma anche alla pittura di icone, dove il bordo incornicia preziosamente l'immagine sacra a cui resta indissolubilmente collegato. Il bianco contiene in sé tutti i colori e riflette la luce più di ogni altro, motivo per cui possiede la maggiore luminosità. Il bianco è modesto, sincero, ma anche neutro. Le pareti del museo si sono fatte bianche con l'ingresso della non-oggettività, e le immagini sono arrivate ad abbracciare tutto lo spazio. Il bianco del classico museo stile XX secolo è lo sfondo serio davanti al quale per Ilya Kabakov si fa largo un senso di sicurezza. Il museo è per lui il luogo in cui il tempo si ferma, si congela. Visto in quest'ottica, il progetto realizzato alla Kunsthau Graz diventa anche un particolare viaggio nel tempo.

Spazzatura

Nel 1981 Ilya Kabakov inizia il suo racconto dell'*Uomo che non gettava mai via nulla*. La spazzatura è per lui qualcosa di particolare, che egli classifica, ordina e commenta. La spazzatura di cui si occupa è la sua, il suo "museo della spazzatura" privato. Allo stesso tempo egli è anche uno specchio della società sovietica, un archivio di ricordi, nonché il simbolo di una cultura caratterizzata dal disordine e dalle mezze cose. Il museo della spazzatura raccoglie oggetti che non hanno più alcun valore per il proprietario, e che questi decide di ricordare o anche di dimenticare. Al museo della spazzatura si conserva tutto ed ogni cosa è evidentemente dello stesso rango quanto al suo significato.

La quotidianità vince

“Di chi è questa mosca?” si legge su di una tavola risalente al 1966. Essa testimonia la lunga riflessione di Kabakov sulla *Shek*, l’amministrazione condominiale che gestisce e categorizza tutte le questioni relative alla sfera abitativa in Russia. Essa privava il cittadino di ogni responsabilità, di qualsivoglia privacy e di conseguenza anche di qualsiasi iniziativa. Il ciclo delle tavole dedicate alla *Shek* comprende ad oggi un centinaio di opere, tutte molto simili per struttura: un pannello di truciolato verniciato di un colore pallido riportante nei due angoli superiori un dialogo scritto in gergo burocratico a caratteri cirillici. “Di chi è questa grattugia?”, chiede la voce proveniente dall’angolo in alto a sinistra, mentre da quello in alto a destra giunge la risposta: “Non lo so”. In altri casi si ritrova anche un nome. Ma non c’è mai nessuno che dice: “È mia”. Al centro delle tavole è riportato l’oggetto reale nominato nella domanda.

I colori dei dipinti – il blu opaco, il marrone sporco e il verde – ricordano una vernice che all’epoca si usava dappertutto in Russia. La domanda su chi sia il proprietario nasconde un doppio senso e fa riferimento alla vita nella *kommunalka*, dove la proprietà privata non esisteva.

La casa comune rappresenta l’attuazione pratica dell’idea comunista che si concretizzava subito dopo il colpo di stato del 1917 con l’espropriazione della borghesia di città. Diverse famiglie, che mai prima avevano avuto nulla a che fare le une con le altre, persone con gli interessi e le abitudini di vita più disparati, si trovano all’improvviso a condividere un’abitazione, in particolare la cucina, il bagno, la toilette e il corridoio. “*L’inferno, ecco cosa sono gli altri*”, aveva detto Sartre cogliendo nel segno i ricordi di molti interessati. Luogo centrale è la cucina, utilizzata da tutti, insozzata da tutti, ma che tutti rassettano di malavoglia. Tutto è di tutti e di conseguenza non appartiene a nessuno. La sporcizia, e con essa le mosche, sono onnipresente, ricorda Kabakov. Ed anche la precisa suddivisione dei compiti nelle tabelle dei turni serve a ben poco.

La mosca è un elemento che si ripresenta spesso nell’opera di Kabakov, nelle più svariate forme. Essa è onnipresente lungo tutto l’arco della sua attività e si fa quindi icona della sua vecchia patria. Le mosche erano dappertutto, dice, nel caos, nella sporcizia, nella spazzatura. Dominavano la vita quotidiana, entrando da ogni angolo e fessura, per osservare e andarti sui nervi. Il riferimento al regime politico è palese. Contemporaneamente Kabakov s’identifica a sua volta con una mosca: “*Fin dall’infanzia mi sono sempre sentito come si sente il comune sovietico: ho paura, mi sento piccolo, messo all’angolo, sono come una mosca, un minuscolo organismo in uno stato enorme*”. Qual che sia l’interpretazione che si vuole dare della mosca, qualunque sia il suo valore simbolico, nel 1992 Kabakov ne ha fatto addirittura un’analisi scientifica per una mostra tenutasi a Colonia onde spiegarne il significato per le possibili costruzioni della realtà. Spesso la mosca sporca il bianco, il pulito, lascia tracce. Il che, forse, è una verità immutabile.

Monumento a un tiranno

Il *Monumento a un tiranno* mostra un tiranno disceso dal suo alto piedistallo, al quale rivolge le spalle, che si avvicina dondolante verso il bordo. Laddove El Lissitzky nel suo monumento aveva ripreso Lenin da una foto e lo aveva rappresentato nella tipica posa attiva dell’oratore, i Kabakov ritraggono Stalin nella sua uniforme da generale, solo e come fosse resuscitato dai morti. Dai disegni si comprende chiaramente che i passanti sono in fuga. La realtà ha già da tempo superato l’utopia.

Sfuggire alla vita

A New York Ilya Kabakov ha sviluppato l' "Installazione totale". Al suo interno immagini, testi, oggetti e rumori creano interagendo mondi fittizi che raccontano storie. Una buona installazione deve disorientare il pubblico, risucchiarlo completamente.

L'uomo che dalla sua stanza volò nel cosmo... è una di queste storie. La stanza è abbandonata all'incuria, le pareti sono imbrattate con bozze e tappezzate disordinatamente di poster propagandistici. Al centro c'è una catapulta che sembra essere stata costruita con i materiali del letto, i cui esigui resti giacciono sotto di essa. La coperta stesa sopra il congegno ha un enorme buco, le scarpe giacciono abbandonate sul pavimento, ricoperto ovunque delle macerie dello squarcio. La catapulta è già stata usata.

La camera narra la storia di un uomo che ha realizzato il suo sogno di lanciarsi nello spazio per non ritornare mai più sulla Terra. Nel piccolo plastico di una città si vede la traiettoria che egli aveva calcolato. Abbandonata l'angusta e buia camera, si schiudono davanti a lui nuovi, infiniti mondi. Il sogno del piccolo uomo comune in Russia è quello che il Paese coltiva già da tempo: la conquista dello spazio è l'utopia russa per eccellenza.

Utopia irrealizzata

Le storie, i sogni, le illusioni e le utopie permangono soltanto se non si traducono in realtà, sostengono Ilya ed Emilia Kabakov. La realizzazione di un sogno comporta la sua distruzione. Le grandi utopie sociali, come quella del Comunismo, sono destinate al fallimento nella vita reale. Tuttavia, o forse proprio per questo, le utopie rivestono siffatta importanza per i due artisti. I lavori presentati in quest'ultimo capitolo mostrano le utopie irrealizzate dei Kabakov, di cui una è *La casa dei sogni*, un'altra *L'opera verticale*. In quest'ultima si vorrebbe tenere il pubblico in movimento di modo che spostandosi verso l'alto possa seguire l'azione che parallelamente si svolge nel cuore dell'edificio.

Gli spazi dell'utopia sono cambiati nel centennio che separa El Lissitzky dai Kabakov, sebbene oggi come allora il punto di partenza siano l'opera e la sala di teatro. Laddove, infatti, per Kasimir Malevič fu *La vittoria sul sole* che nel 1913 condusse allo sviluppo delle prime forme suprematiste, nel caso dei Kabakov è l'opera verticale che con i suoi pezzi permette di coniugare l'idea del teatro con una installazione dinamica finalizzata a coinvolgere lo spettatore nella finzione.

L'artista come essere capace di riflessione

I libri rivestono un ruolo centrale nell'opera di Ilya Kabakov. Nella sua attività ufficiale di eminente illustratore di libri per l'infanzia essi gli assicuravano il necessario reddito di base. Tuttavia, al di là di questo lavoro soggetto alla censura, c'è un'attività non ufficiale che iniziò, per così dire, al tavolo da cucina. I Concettualisti moscoviti s'incontravano regolarmente negli atelier, ma anche al tavolo da cucina, quel tavolo che era di tutti e di nessuno e dove la discussione, che lo si volesse o meno, era sempre all'ordine del giorno. Gli artisti, tuttavia, intensificarono questi colloqui per i quali preparavano anche fascicoli (illegali) da distribuire agli altri come base di discussione. Tali fascicoli erano caratterizzati dall'abbinamento di testo e immagini. Anche la già citata mosca appare in questi brevi quaderni in una fase molto precoce, e si ritrova come motivo rilevante anche in Dostoevskij e Gogol. Negli anni Settanta Ilya Kabakov comincia a lavorare a quaderni propri contrassegnati dalla presenza di parole, immagini e pagine bianche. Scrive racconti di proprio pugno. Spesso vi riflette il proprio desiderio di "normalità", che all'epoca sembra un'utopia di fatto irraggiungibile. Sotto le spoglie di un fittizio antieroe, nei suoi mondi letterari egli s'immerge in diverse, dolorose metafore della realtà.

Uno sguardo al passato

Quando nel 1917, nel pieno della prima guerra mondiale, in Russia la rivoluzione riuscì a ribaltare la monarchia, si vide finalmente la possibilità di rompere con l'antica concezione dell'essere umano vigente nella Russia zarista, caratterizzata da sottomissione e servitù. Il Comunismo aveva diffuso l'idea della parità di diritti tra tutti i cittadini e la gente anelava ad una vita in assenza di proprietà privata e con un'equa distribuzione di tutti i mezzi di produzione in uno stato assolutamente democratico. La dittatura del proletariato, che Lenin instaurò per mano dei Bolscevichi senza ricusare la violenza, consentì di dar vita a condizioni se non democratiche, per lo meno sorrette da una forte spinta ideologica. I simboli della falce e del martello testimoniano del fatto che, in un paese agricolo per oltre il 70%, la svolta non poteva essere affidata soltanto alla classe operaia, ma necessitava anche dell'appoggio dei contadini. Lenin espropriò i grandi proprietari terrieri e diede agli agricoltori propri appezzamenti da lavorare. Qualche anno dopo nazionalizzò tutte le proprietà costringendo chi lavorava la terra a consegnare allo Stato i raccolti e le sementi, soprattutto per il vettovagliamento della sua Armata Rossa. Fu solo con la Nuova Politica Economica che nel 1921 l'economia registrò un certo impulso che permise di raggiungere un modesto livello di benessere. Inoltre, sotto il governo di Lenin, si riuscì ad accrescere enormemente il livello di alfabetizzazione attraverso misure mirate nel campo dell'istruzione pubblica. In campo artistico, in cui EL Lissitzky ebbe un'influenza di primo piano, sulla scia della rivoluzione si produsse un'incredibile spinta al rinnovamento, che rivestì un'enorme importanza per la storia dell'arte a seguire.

Nel 1924 salì al potere Stalin che pose fine alle correnti mini-capitaliste instauratesi con la Nuova Politica Economica. L'avvento di Stalin segna l'inizio della fine dell'utopia comunista. Anche nell'arte, di conseguenza, si obliero tutti i movimenti d'avanguardia, in particolare gli astrattisti. Il Socialismo reale celebra l'esaltazione delle masse, l'immagine dell'operaio al lavoro, del bracciante del kolchoz sul trattore, e ritrae il dittatore come capo indiscusso ed eroico. Con Stalin la dittatura diviene totalitaria e quindi molto più rigida che non sotto Lenin. Ne sono espressione i pogrom, i lavori forzati e i gulag. L'*intelligenza* moscovita viene completamente annientata.

Il secondo dopoguerra non migliora la situazione degli artisti. Con la salita al potere di Krusciov, che per lungo tempo aveva appoggiato la politica stalinista, si verifica una svolta. Krusciov si dissocia dal corso di Stalin e avvia una cauta politica di riforme. Nel 1961 incontra J. F. Kennedy a Vienna. Seguono la costruzione del muro di Berlino e la Cortina di Ferro. I moti di rivolta negli stati satelliti (insurrezione ungherese del 1956, primavera di Praga del 1968, rivolta polacca del 1972) vengono immancabilmente soppressi con la forza. Sono i tempi della corsa agli armamenti, in cui Krusciov trova un alleato a Cuba, il che pone gli USA considerevolmente sotto pressione (Crisi di Cuba). Perdite di raccolti e crisi alimentari, tuttavia, costringono Krusciov ad acquistare semi dall'Occidente capitalista e a dotare i kolchoz di maggiore autonomia. I funzionari del Partito, però, non gradiscono affatto la cosa e nel 1964 destituiscono Krusciov designando Brežnev come suo successore. Il nuovo leader punta soprattutto sulla stabilità, che si prefigge di ottenere con il mantenimento dello status quo e il congelamento di qualsiasi riforma. Non a caso il periodo del suo governo si guadagna l'appellativo di "anni di piombo". La massiccia regolamentazione e la pesante ingerenza dello stato, la restrizione della libertà d'opinione, la riabilitazione di Stalin e la reintroduzione dei suoi principi e delle sue tradizioni condussero al Neostalinismo. Sono questi gli anni in cui Ilya Kabakov vive come artista a Mosca con la sua famiglia.

Soltanto alla metà degli anni Ottanta le strutture sovietiche cominciano ad aprirsi, quando a capo del governo sale Gorbaciov. Uomo della “primavera di Praga”, Gorbaciov avvia una politica di trasparenza e di riforme note come GLAZNOST e PERESTROIKA. Attraverso la rinuncia alla violenza, il suo corso testimonia la fede in un Comunismo dal volto umano. Sul piano politico ne conseguono gli accordi sul disarmo (con Ronald Reagan), il crollo dell’URSS dopo la concessione dell’indipendenza alle repubbliche sovietiche e agli stati satelliti, l’apertura della Cortina di Ferro e il crollo del muro di Berlino.

Monika Holzer-Kernbichler