

zione della polizia con sopra in evidenza la scritta “bomba”), gli imbarazzi, le smentite, le scuse, le contraddizioni, su tutto questo nel libro si torna continuamente, si insiste con forza e vigore. Del resto è proprio a seguito di questa strage mancata e di altre, purtroppo riuscite, che prende avvio la seconda guerra cecena. E il fatto che non sarebbe potuto essere altrimenti è un altro degli innumerevoli indizi che vengono presentati nel libro a suffragio della tesi principale, infatti: “i ceceni sapevano che non era nel loro interesse condurre attentati terroristici. L’opinione pubblica era dalla loro parte, e l’opinione pubblica, sia russa che internazionale, era più importante, per loro, di due o trecento vite spezzate. Ecco perché è impossibile che dietro gli attentati del settembre 1999 ci siano i ceceni. E bisogna riconoscere ai ceceni di aver sempre negato il loro coinvolgimento in quegli attentati” (p. 139).

Del resto l’opinione pubblica, soprattutto internazionale, non ha mai saputo davvero come affrontare la contrapposizione tra verità ufficiali troppo fragili e verità alternative troppo scomode. L’11 settembre poi ha definitivamente tolto qualsiasi senso alla parola “terrorismo” rendendola sinonimo di qualsiasi contrapposizione all’ufficialità (politica, religiosa, intellettuale).

Simone Guagnelli

Progressive Nostalgia, Arte contemporanea dall'ex URSS, a cura di M. Bazzini e V. Misiano, Prato 2007

A diciassette anni dalla grande rassegna *Artisti contemporanei russi*, che al culmine della Perestrojka fece conoscere in Italia il variegato panorama dell’arte non ufficiale sovietica, la scorsa estate (27 maggio-26 agosto 2007) il Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci di Prato ha dedicato all’arte dei paesi post-sovietici una mostra collettiva dal titolo *Progressive nostalgia*. Nell’introduzione al catalogo bilingue (inglese/italiano), Viktor Misiano, curatore della mostra, sottolinea la necessità da una parte di considerare questa immensa area come un contesto culturale unico, tenuto insieme da legami comuni riconducibili in buona parte all’esperienza sovietica, dall’altra di evidenziare una situazione di radicale cambiamento rispetto agli anni Novanta. Nel decennio passato la scena artistica post-sovietica è stata fortemente condizionata dall’irrompere dei mass-media e del mercato libero, e gli artisti, succubi di questa nuova realtà, hanno abbandonato qualsiasi pretesa estetica totalizzante per dedicarsi a un’arte dalla fruizione immediata e improntata allo scoop mediatico, all’improvvisazione e all’imprevedibilità; tutti sintomi, sempre secondo Misiano, di un’epoca segnata dalla rimozione forzata del passato, dall’instabilità e dal disorientamento,

poi conclusasi drasticamente con il collasso economico del 1998. A pochi anni dalla fine del socialismo reale, quindi, una seconda cesura segna la storia e la cultura di quella “sesta parte del mondo”, e questo mutamento è riscontrabile anche nelle opere qui esposte, per la maggior parte video, video-installazioni e fotografie, le quali, lungi dal rappresentare una provocazione mediatica, riflettono una percezione nuova e critica dei mass-media, visti non più come il fine, bensì come un mezzo del gesto artistico. Come dire, ora è l’artista a scegliere i media, e non viceversa.

La parola “nostalgia” non deve tuttavia trarre in inganno: se nella Russia di Putin si guarda al passato sovietico come a un susseguirsi di vittorie e traguardi riesumati per l’occasione, qui si intende un recupero e un’analisi della storia più recente vista non come un prodotto finito, bensì come un processo evolutivo furtivamente rimosso e non sufficientemente elaborato, come un discorso storico inserito in una prospettiva utopica e percorso da speranze e drammi, da illusioni e delusioni, dalle quali non è possibile prescindere per capire la situazione della società e dell’arte contemporanea, poiché, come afferma Misiano alludendo a una delle opere esposte, “la storia non è un monumento equestre, ma la pelle alla rovescia di un cavallo scuoiato” (p. 12).

Passiamo quindi alla mostra. Composta da oltre 100 opere di 43 artisti provenienti da quasi tutte le repubbliche post-sovietiche, essa è suddivisa in nove sezioni tematiche disposte negli spazi espositivi, e nel catalogo, secondo un ordine approssimativamente cronologico. Si inizia con un congedo: “Addio alla grande narrativa”. Questa prima sezione presenta fotografie, video e quadri, tutte opere in cui stride il contrasto fra le carcasse di un passato glorioso (la metropolitana di Mosca, i documentari sulla vita nell’Urss proiettati nelle sale panoramiche) e i sogni dei senz’altro, vittime della prima ora, mostrati con l’occhio lirico di Ol’ga Černiševa e Vladimir Kuprjanov.

La “Guerra vista dalla mia finestra” è composta dai lavori di due artisti originari della Georgia, un paese dilaniato da ancor prima del collasso dell’Unione sovietica e fino ai giorni nostri da un susseguirsi di colpi di stato, scontri civili e tensioni etniche. Naturale e allo stesso tempo spiazzante risulta quindi la rappresentazione della guerra come un aspetto quotidiano della vita del paese.

Nella sezione intitolata “In cerca di identità” è esposto del materiale documentario relativo alle performances di alcuni artisti. È interessante notare come la definizione della propria identità nasca proprio dalla ricerca spasmodica dell’*altro*. Tema dominante è infatti l’ossessione per l’Occidente: non appagata, anzi ulteriormente fomentata dalla caduta della corti-

na di ferro, essa viene ora affrontata con lo strumento dell'ironia, come nelle fotografie scattate da Elena e Viktor Vorobevy nella provincia kazaka ad alcuni passanti, a cui viene chiesto di posare davanti a una gigantografia a scelta fra New York, Parigi, Londra o Mosca; oppure, nella performance di Pavel Braila, tramite la creazione di un'identità europea posticcia, ottenuta con l'impressione delle dodici stelle dell'Unione sui passaporti moldavi. Anche il lavoro dell'artista bielorusso Aleksander Komarov ha come oggetto il proprio passaporto: riprodotto e stampato in 1000 esemplari col titolo *35 gr.* (il peso effettivo del documento), esso diventa una sorta di diario, in cui la storia dell'artista coincide con quella dei visti consolari.

Questo "Mondo nuovo", d'altronde, non è poi un granché, si potrebbe dedurre dalle opere esposte nella sezione seguente, e all'artista non resta che parodiarne alcuni suoi aspetti, come negli esercizi trans-mentali di Babi Badalov o nelle performance *non-sense* dell'ucraino Il'ja Šiškan e dell'armeno Azat Sargsjan, chiare allusioni alla vuota retorica e alla demagogia dei politici di turno nei loro governi. Nella performance *Il mio indirizzo non è né una casa né una strada, il mio indirizzo è un centro commerciale* Egle Rakauskaite propone ai clienti in uscita da un *shopping mall* di Vilnius l'acquisto della merce appena comprata, concedendo loro un'ulteriore possibilità di godere delle gioie del consumo. In controtendenza il lavoro di Irina Korina, realizzato tramite un processo di decontestualizzazione e di progressiva astrazione di immagini prese dalla pubblicità, in cui è evidente un richiamo ad alcune pratiche concettuali degli anni Settanta (gli album di Kabakov).

La sezione "L'Urlo" offre allo spettatore degli squarci di vita metropolitana tramite video e foto-installazioni, mentre per vedere della pittura bisogna sfogliare il catalogo, e procedere per la mostra, fino al capitolo intitolato "Progetto umano" dall'omonimo ciclo di tele di Kerim Ragimov. Attraverso il suo lavoro Ragimov intende emanciparsi dal processo di autorialità che lega un'opera all'artista, e ridurre la propria attività a un procedimento di trasposizione pittorica di immagini pre-esistenti, privandole di qualsiasi informazione esplicativa e riproducendole meccanicamente nei minimi dettagli, compresi i difetti stessi dell'originale. Le sue sono pertanto immagini mute e autosufficienti, che acquistano significato soltanto nel momento in cui entra in gioco lo sguardo dello spettatore. Con Leonid Tiškov la narrativa precedentemente liquidata sembra fare il suo ritorno, anche se profondamente mutata: non si tratta più di grande narrativa, bensì di una narrazione personale. L'artista si mette sulle tracce del padre, caduto prigioniero dei nazisti prima ancora di arrivare

sul fronte e, a guerra conclusa, deportato in Siberia. L'esperienza familiare di Tiškov si dissocia così dalla storiografia ufficiale, e il suo ricordo personale, per quanto "avvolto nella nebbia", prende le distanze dalla memoria collettiva sovietica, mettendone a nudo una delle sue colonne portanti, l'epos della Grande guerra patriottica.

In "Nostalgia progressista" è evidente il ricorso alla citazione ideologica tramite la rielaborazione di forme classiche della rappresentazione del potere (lo slogan, il manifesto, la bandiera). Si va dall'installazione pittorica di Il'ja Budrait-skis, Aleksandra Galina e David Ter Oganjan, concepita come una citazione letterale e "impossibile da fraintendere" di testi canonici del socialismo (progressista?) di Marx, Trockij, Gramsci e Rosa Luxemburg, alle tele-manifesto, a metà fra il poster di propaganda e le astrazioni formali delle avanguardie, di Dmitrij Gutov, fino agli slogan in inglese di Oganjan, il quale, onde evitare "un'emorragia di significato", ne occulta una parte, richiedendo così allo spettatore una partecipazione attiva alla ricostruzione, non per forza univoca, del messaggio originario. Alla persistenza, ancora al giorno d'oggi, di una fede comunista in Occidente è dedicato il lavoro di due artisti russi. Evgenij Fiks realizza un ciclo di ritratti di membri del Partito comunista statunitense, spinto da un sentimento misto di empatia, senso di colpa e responsabilità, in quanto "soggetto post-sovietico", nei confronti di questo fenomeno. Le tele costituiscono una testimonianza viva degli adepti di un'idea data per morta, ed è proprio questo contrasto ad alimentare il suo lavoro. Più eloquente è l'installazione di Anatolij Osmolovskij, composta da un vessillo rivoluzionario in bronzo, simile alle decorazioni della metropolitana di Mosca, alla cui asta sono appesi, "appiccicati come parassiti", i simboli di alcuni partiti politici e gruppi para-militari occidentali ispirati agli ideali della Rivoluzione d'ottobre.

La sezione "Che fare?" costituisce l'ala interventista della mostra: in essa sono esposti i lavori di alcuni collettivi formati a cavallo fra gli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio con lo scopo di organizzare manifestazioni a metà fra l'*happening* e la dimostrazione politica. L'istanza che accomuna l'attività di questi gruppi è la necessità di riappropriarsi di spazi collettivi all'interno della realtà urbana e di estendere il raggio d'azione dei loro progetti estetici al di fuori dei luoghi istituzionali prestabiliti, vuoi tramite il recupero di costruzioni edificate in epoca sovietica, ora minacciate dalla rimozione o dalla privatizzazione, vuoi con interventi e incursioni nello sfera pubblica secondo strategie e modalità prese dalle campagne elettorali e pubblicitarie. Significativo è che questi fenomeni siano nati in alcune realtà periferiche post-sovietiche, come la Lituania e l'Ucraina, mentre nel suo centro, Mosca, come ricorda Gutov, sarebbero impensabile

al giorno d'oggi manifestazioni del genere. Il Club degli attivisti del gruppo "Che fare?" lancia un appello agli artisti post-sovietici a non rinunciare al potenziale utopico dell'arte e a cercare di far conciliare l'"immagine ideale con la contemporaneità" (p. 160), come nella rilettura da loro proposta di uno dei capolavori del cosiddetto "stile severo" sovietico, *I costruttori di Bratsk* di Viktor Popkov. Un'opera canonica della letteratura utopica sovietica ispira il lavoro di un altro collettivo: si tratta delle *Vele scarlatte* di Aleksandr Grin e dell'omonimo video (da cui il fotogramma riprodotto in copertina) girato dal gruppo artistico post-femminista Ffc (Factory of found clothes) sull'incontro/scontro fra le speranze di due generazioni di donne. Chiude simbolicamente la sezione "Nel futuro", nonché la mostra e la parte espositiva del catalogo, la sequenza di un traghetto arrugginito arrancante da una sponda all'altra del lago Bajkal, il quale, nelle intenzioni di Misiano, vuole essere l'immagine di "una fede irrazionale in un radioso avvenire" (p. 178).

In appendice sono riportati numerosi testi di artisti, critici e storici dell'arte, alcuni dal carattere decisamente profetico. Il cineasta azero Teymur Daimi delinea un excursus escatologico dell'area euro-asiatica, considerata come uno spazio unito da un "fermento magico", che per secoli ha reso (e renderà) possibile la convivenza di civiltà diverse sotto una sovrastruttura multi-etnica, indipendentemente dalla sua entità geo-politica o culturale. Boris Čuchovič ascrive il fenomeno della rimozione del passato sovietico a una legge immanente e ciclica della cultura euro-asiatica, definita "teoria della catastrofe", secondo la quale in seguito a un sovvertimento dell'ordine tradizionale si è sempre verificato un rifiuto *in toto* dell'eredità precedente, necessario a raggiungere uno "zero formale". Questo rifiuto del passato, tuttavia, non fa altro che accelerarne il ritorno nella sfera attiva della cultura sotto mentite spoglie, e il fenomeno odierno della nostalgia per il comunismo ne è il sintomo più evidente. Boris Groys sottolinea la portata universale del primo bolscevismo, contrappo-ndolo alle rivoluzioni occidentali, che, per quanto portatrici di democrazia, restano ancorate al concetto di nazione, quindi sostanzialmente nazionaliste. Infine Evgenij Fiks si appella agli artisti post-sovietici esortandoli a creare un'arte attiva e responsabile e a impossessarsi di una lingua propria, che sia frutto delle esperienze comuni e strumento utile ad agire sul presente. Oggi, gli artisti nati e cresciuti in Urss devono far tesoro della propria duplice esperienza e viverla come una posizione storicamente privilegiata dalla quale non può che scaturire una coscienza, e di conseguenza un'arte, fortemente critica e progressista.

Matteo Bertelè

Y. Steinholt, *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981-1986*, MMMSP, New York and Bergen 2005

In our blog (*Post*) *Soviet popular music* the Norwegian ethnomusicologist David-Emil Wickström and I are compiling a list of academic publications on Soviet and post Soviet popular music (<http://ps-popular-music.blogspot.com/2007/10/publications-on-post-soviet-popular.html>): in the short list we have been able to create there are only three academic books and some articles about rock music. The situation is even worse in Italy, where I can only mention the short anthology *I partigiani della luna piena*, Salerno-Milano 2000 (see my review in *eSamizdat* 2005 (III) 2-3, pp. 561-565) and my article "Il concetto di 'russkij rok' tra storia e mito", *Percorsi della memoria (testo arti metodologia ricerca)*, Roma 2007, pp. 281-300. It is therefore quite amazing (and regrettable) that Yngvar Steinholt's *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981-1986*, one of the best and most founded publications on Soviet popular music until now, has remained almost unobserved. Even though the book was published two years ago, I only found one short (non-academic) review on a Akvarium fan-site (http://www.dharmafish.org/s1018/stuff_show.htm?content_id=18654), written before the reviewer even finished reading the book.

Steinholt (1969) is currently an Assistant Professor in Russian at the University of Tromsø (Norway) and he is active in IASPM, the International Association for the Study of Popular Music (we met at the 2007 IASPM conference in Mexico City). *Rock in the Reservation* is a revised and corrected version of the author's doctoral thesis, publicly defended in 2004 at the University of Bergen (Norway).

The task of reviewing *Rock in the Reservation*, on the one hand, is eased by the book's structure, which the author explains very well and follows (the only complaint being the absence of a name index); on the other hand, the book provides so much material and raises so many questions, that it is very difficult to summarize the contents.

Like any good academic study, *Rock in the Reservation* begins with an extensive introductory part, which spans 22 pages (chapters 1 and 2). Chapters 6 and 7 are also theoretical, dealing with different approaches to Soviet rock and the role of lyrics in Soviet rock music; they serve as an introduction to the detailed analysis of four songs in chapter 8, the most extensive (pp. 113-187) and innovative chapter of the book. Chapter 3 contains a historical survey of rock music in the USSR up to the creation of the Leningrad Rock Club and provides the context to understand the situation of