

# Chi vuol essere Jurij Gagarin?

## Kitsch, icone sovietiche e sottoculture: l'esperienza dei *rejury*

Elena Fratto

◇ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 155–160 ◇

NEL descrivere i rapporti tra cittadini sovietici e potere nella vita quotidiana a partire dai tardi anni Settanta, studiosi come Jurčak<sup>1</sup> utilizzano spesso il termine di derivazione gergale *stjob*, con riferimento a un comportamento ambivalente che prevede, nella vita “ufficiale”, ad esempio sul posto di lavoro, sostegno e supporto alle istanze del partito, e, in quella privata, totale indifferenza verso la politica. Si tratta di un atteggiamento che interessa pressoché tutta la popolazione e che trae origine da una sorta di passività verso il potere, che conduce, più che ad aperte manifestazioni di dissenso, viste come inutili, nonché pericolose<sup>2</sup>, a un “ingannare lo Stato dietro le spalle” e, nelle circostanze ufficiali, a un forzoso e mal simulato *overacting*, un'identificazione eccessiva, che, utilizzando la terminologia freudiana, sembra quasi tradire la presenza di un Superego nell'animo collettivo. Come spesso accade, anche in questo frangente gli artisti e le sottoculture elaborano una loro variante all'interno di quello che si è stabilizzato come un atteggiamento diffuso, ponendosi su di un piano superiore, parallelo, artisticamente e semanticamente più fertile. Presso queste piccole comunità, quindi, la tendenza dominante si arricchisce di consapevolezza ironica e complessità di significati.

Partendo dalla convinzione che un attacco diretto alla pseudorealtà creata a tavolino dallo Stato sia da considerarsi non solo poco prudente, ma persino banale e di cattivo gusto, questa risposta del tutto singolare trova la sua giustificazione non solo nella sensazione di necessità

e di timore, il che la renderebbe riconducibile all'agire generale, ma anche nell'esigenza di una riproposizione meno scontata e più artistica e raffinata di un mero atteggiamento quotidiano indotto dalle circostanze. La sfida e l'operazione dell'avanguardia degli anni Ottanta consiste proprio nell'esaltazione e nell'estremizzazione della recita, della finzione, della teatralità fatta di celebrazioni e rituali ormai consumati e percepiti come estranei. Accade così che i cineasti del *parallel'noe kino* [cinema parallelo], come ad esempio i fratelli Igor' e Gleb Alejnikov, trattino nelle loro pellicole dei temi standard della propaganda<sup>3</sup>, e allo stesso modo il movimento rock spesso riproponga nei propri testi e nelle proprie performance stilemi e modi della stessa, talvolta promovendo dal palco vere e proprie celebrazioni comuniste, come si verifica in più occasioni negli spettacoli degli AVIA.

In un clima di indifferenza alla politica a livello generale e di *glasnost'* sul piano ufficiale certa retorica non può non sembrare ironica e confezionata appositamente con chiari intenti di derisione. Gli artisti, tuttavia, conducono le loro operazioni secondo una pedissequa e scrupolosa fedeltà al modello e, apparentemente, con la massima serietà, raggiungendo un grado di ambiguità tale da rendere effettivamente difficile per uno spettatore non particolarmente acuto o, magari, straniero, capire se i simboli sovietici siano nelle loro espressioni osannati o sovvertiti. Esiste pertanto nella versione artistica dello *stjob* un imprescindibile elemento di ambiguità reso possibile e legittimo solo in virtù del fatto che le sue manifestazioni si svolgono in Urss, ossia ancora sotto il regime comunista, sia pure nella sua fase di autoanalisi e rinnovamento promossa con la perestrojka. Proprio l'ambiguità di queste espressioni, raggiunta,

---

<sup>1</sup> A. Yurchak, “Gagarin and the Rave Kids: Transforming Power, Identity and Aesthetic in Post-Soviet Nightlife”, *Endquote: Sots-Art, Literature and Soviet Grand Style*, a cura di M. Balina - N. Condee - E. Dobrenko, Evanston 2000, pp. 76-109.

<sup>2</sup> All'espressione delle proprie frustrazioni e proteste sono deputate le conversazioni nelle cucine delle *Kommunal'ka*, nelle quali ci si ritrova con le persone della propria cerchia (*svoi*) e ci si intende alla perfezione già solo con delle mezze parole, piuttosto che le manifestazioni di piazza.

<sup>3</sup> Mi riferisco a film come *Traktora* [Trattori, 1987].

ricordiamo, tramite una teatralità e una retorica spinte al limite<sup>4</sup>, ne rende possibile e tollerabile l'esistenza, nonostante il loro indubbio contenuto politico.

Si tratta dunque di operazioni svolte non certo con l'intenzione di svelare realtà nuove agli occhi assopiti del popolo, giacché il vuoto che sta dietro a certi simboli è già chiaro a tutti, ma è un accorto procedere su un percorso parallelo a quello comune, che da questo si differenzia e si distacca perché polisemico, arricchito di sfumature ironico-satiriche e di messaggi tra le righe, intelligibili comunque dai più. Il merito artistico di queste esperienze sta probabilmente nelle forme e nel significato estetico in cui lo *stjob* del più comune *graždanin* [cittadino] viene declinato.

Non è difficile immaginare come con l'incedere degli anni Ottanta queste forme artistiche si moltiplichino, segno inconfondibile della fine prossima dell'avventura sovietica. La particolare attitudine che vi si trova alla base, ossia quella dell'esagerazione, dell'eccessiva, ma artistica identificazione in un ruolo, conosce tuttavia un curioso sviluppo persino dopo il crollo ufficiale dell'Urss. Costituitasi ormai, infatti, come atteggiamento estetico autonomo dal contesto sociale in cui si è originata, e svincolatasi pertanto da qualsiasi valenza politica, questa tendenza conosce il culmine in quel breve periodo di confusione e instabilità generale che si può collocare indicativamente tra la fine del 1991 e il 1993, ossia nella situazione istituzionalmente e socialmente confusionaria di "interregno", che si interpone in termini cronologici fra il controllo dello Stato e della polizia politica e quello delle *kryška* [affiliazioni, cosche] mafiose, fra la presenza incombente e quotidiana dei simboli della propaganda e il brutale *merchandising* degli stessi. In quel momento storico, insomma, in cui i bambini delle scuole elementari russe studiano ancora, per problemi di carattere organizzativo, sui manuali sovietici, ma gli insegnanti commentano con loro ironicamente riga per riga i testi ufficiali, spiegando in che modo il messaggio da questi trasmesso andrebbe meglio formulato<sup>5</sup>. Pe-

riodi come questo, infatti, risultano quanto mai favorevoli al fiorire delle culture marginali, che sviluppano ed esternano la propria creatività senza rischi di repressioni o limitazioni delle zone franche nelle quali operano<sup>6</sup>.

Prima, dunque, di introdurre e analizzare un esempio di uso insolito del kitsch nella Russia post-sovietica, è il caso di effettuare una digressione che riguarda il ruolo e l'eredità di certe forme artistiche.

Il passaggio del testimone in ambito musicale, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, dal genere rock all'elettronica, in fatto di scenari privilegiati di sviluppo e fioritura di cultura underground, è un dato che accomuna pressoché tutto il mondo occidentale. Questo ricambio si verifica a maggior ragione in Russia, dove le rock band degli anni Settanta-Ottanta sono portatrici di messaggi *stjob* (come ad esempio i gruppi AVIA, Zvuki Mu, NOM, Aukcion, Pop Mechanika, Nol'), oppure tendenzialmente dissidenti (è il caso di Televizor, Brigada S, Alisa, DDT), oppure ancora di una combinazione tra i due (come Akvarium e Nautilus Pompilius). Con la perestrojka e il crollo dell'Urss le formazioni artistiche musicali subiscono una sorta di "delegittimazione" del loro ruolo di protesta e, insieme con quella parte dell'intelligencija che si sente ormai svuotata della propria funzione sociale, molte di esse emigrano e lasciano la loro eredità di cultura musicale alternativa e di avanguardia alle generazioni più giovani.

Due elementi fondamentali, tuttavia, concorrono a caratterizzare in maniera nettamente diversa i due gruppi, a parte le imprescindibili differenze generazionali. Innanzitutto è necessario tenere in considerazione il fatto che proprio i primi *rejvery* [giovani che organizzano o frequentano i *rave party*], detti anche *modniki* [persone alla moda] oppure *novye molodye* [nuovi giovani], nati negli ultimissimi anni del comunismo sovietico, possono essere definiti come la prima generazione di esponenti di una sottocultura ad avere un rapporto di non coinvolgimento diretto con la realtà sovie-

<sup>4</sup> Quel famoso limite tra lecito e illecito in relazione al quale ogni cittadino sovietico dagli anni Settanta in poi impara a gestire la propria esistenza ritagliandosi una propria individualità e intuisce fino a che punto è possibile spingersi.

<sup>5</sup> Come descritto in T. Sabonis-Chafee, "Communism as Kitsch: Soviet Symbols in Post-Soviet Society", *Consuming Russia. Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev*, a cura di A.M. Barker, Durham - London

1999, pp. 362-382.

<sup>6</sup> Come spiegato diffusamente in H. Bey, "The Temporary Autonomous Zone", *Automedia*, 1991 (I), 1, pp. 12-13, e dallo stesso A. Yurchak, "Gagarin", op. cit., pp. 86-88. Tra le cosiddette TAZs [*temporary autonomous zones*], ricavati da edifici abbandonati con il cambio di ordinamento statale, si possono annoverare, a San Pietroburgo, una palazzina sul lungofiume della Fontan'ka al numero 145, nonché un imponente edificio al numero 10 di Puškinskaja ulica.

tica. Novelli *stiljagi*<sup>7</sup>, essi sono infatti liberi dal peso dei segni e delle icone del passato, che incombe invece inequivocabilmente sull'espressione degli artisti underground degli anni Ottanta, i quali, per questioni anagrafiche, si classificano pur sempre come esemplari di homo sovieticus.

Un altro vantaggio, che consente ai nostri primi *rejvery* un rapporto più sereno con il passato rispetto ai loro predecessori, è proprio l'esperienza di *stjob* delle generazioni precedenti, che è servita da catalizzatore della transizione da un *obraz žizni*<sup>8</sup> a un altro, completamente diverso, e senza la quale probabilmente il passaggio del 1991 avrebbe probabilmente portato con sé conseguenze sociologiche ben diverse.

Ci si potrebbe ora chiedere sotto quale forma possano riproporsi, nel contesto socio-artistico appena delineato, i vuoti simboli kitsch di propaganda che non appartengono più alla dimensione quotidiana, quale uso se ne faccia e con quale significato. Per fornire una risposta a questi interrogativi si potrebbe cominciare dall'introdurre un fatto a prima vista disorientante.

Il sorgere, negli ultimi anni, a Mosca e San Pietroburgo, di imponenti discoteche e night club di dubbio gusto e dai nomi che suonano originali e allettanti all'orecchio del turista, perché ricordano il periodo sovietico (come ad esempio il locale Propaganda), non è che la propaggine finale, la degenerazione in chiave commerciale di una tendenza inaugurata circa un decennio prima dagli ambienti *podpol'nye* della città di Pietro e in seguito estesa anche alla capitale. Appena dopo la caduta dell'Unione sovietica, nel particolare periodo storico di transizione dal vecchio al nuovo ordine di cose, alcuni giovani creativi e dai gusti sprovincializzati dalle frequentazioni di Paesi esteri, come la Germania o la vicina penisola Scandinava, organizzano, in edifici abbandonati e non ancora riassegnati o rivendicati, degli eventi insoliti, poco o per nulla pubblicizzati, cui partecipano solo gli ideatori e gli amici "iniziati".

<sup>7</sup> Venivano definiti così quei giovani che nei primi anni Cinquanta proponevano uno stile di vita innovativo, che prevedeva look stravaganti e musica rock o jazz americana, e che incarnavano lo spirito di libertà e rinnovamento, seguito alla morte di Stalin, più dei loro genitori, resi inermi dal peso del passato. Il termine *stiljagi* deriva da *stil'* [stile] e viene coniato dalla stampa sovietica di quel periodo con fine di derisione e screditamento.

<sup>8</sup> Espressione nata per indicare il corrispettivo sovietico dell'anglosassone "way of life".

Faccio riferimento ai primi *rave party*, ripresi dalla vicina Europa nella loro formulazione primordiale, ossia come contesti di espressione e comunicazione che i membri di una sottocultura si ritagliano accuratamente, difendono dall'ingerenza della cultura esterna e ordinaria, e deputano al proprio sviluppo, che avviene pressoché nell'anonimato. Ci si trova perciò di fronte ai noti scenari caratterizzati da *squat*, droghe sintetiche, musica elettronica, ma, come ci si può aspettare, declinati *à la russe*. I tratti distintivi delle culture sotterranee o marginali non possono infatti prescindere, nella loro definizione e nel loro sviluppo, dagli stravolgimenti sul piano storico-politico che si sono verificati in Russia a cavallo dei decenni Ottanta-Novanta.

Degna di attenzione è una delle prime espressioni di questo nuovo sentire, che costituisce per l'osservatore motivo di riflessione e di analisi. Gli abitanti di uno *squat* pietroburghese, che si trova al 145 del lungofiume sulla Fontan'ka<sup>9</sup> organizzano *rave party* cui prendono parte alcuni loro amici. I *di-džei* [dj] propongono la musica house più in voga in Europa, oppure musica techno autoctona, di band russe, quali, ad esempio, i Novye Kompository, e si balla tutta la notte. Fin qui tutto rientra nella normalità, fatta salva la novità del *rave* come ritrovo musicale per i giovani. Il fatto singolare è che a queste feste si balla vestiti da sovietici, secondo un'usanza probabilmente lanciata da qualcuno, ma il significato di questo travestimento non è mai stato esplicitato: chi intende, coglie la palla al balzo e partecipa a questa operazione. Il travestimento più gettonato è quello da Jurij Gagarin, ma Stalin e i *pionery* seguono a ruota, per non menzionare tutti gli altri costumi "a tema" frutto della creatività dei confezionatori-indossatori. Sorpresa? *Déjà vu?* Senza dubbio si tratta di qualcosa di insolito e a prima vista incomprensibile.

Penso che inizialmente, quando ci si trova di fronte a un siffatto fenomeno e ci si interroga sulle ragioni che spingono alcuni giovani a vestirsi da sovietici durante i loro inizialmente anonimi e poco popolari ritrovi, si riconduca il tutto quasi d'istinto al ben noto atteggiamento *stjob*, ossia si ritorni con la mente al clima

<sup>9</sup> Tra gli altri, il futuro DJ Aleksej Haas e suo fratello, gli artisti Timur Novikov, Sergej Bugaev e Georgij Gurjanov, i musicisti del primo gruppo *techno* russo (Novye Kompository) e il futuro *rave promoter* Ivan Salmakov.

generale di ambiguità e finzione che pervade la società sovietica al suo crepuscolo e che denota ora intenzioni politiche e dissacratorie (nel caso della comunità artistica), ora semplicemente passività e indifferenza (come si verifica per la quasi totalità della società civile). Si potrebbe quindi procedere lungo questo ragionamento trovando un'apparente conferma nell'osservazione che i giovani in questione di teatralità e ironia si sono pasciuti fin dall'infanzia, tramite l'attitudine verso il potere dei loro genitori.

Appare tuttavia immediatamente, in tutto il suo effetto disorientante, una sfasatura sull'ascissa temporale, che costringe l'osservatore ad una momentanea "sospensione del giudizio" in attesa di una sua riformulazione preceduta da un'analisi ragionata del contesto culturale e, di conseguenza, dell'orizzonte interpretativo. Sarebbe un errore grossolano riconoscere questo tipo di espressioni come manifestazioni del tradizionale kitsch sovietico, dato che la propaganda non ha più motivo di esistere. Senz'altro a molti tra i russi, e non solo, sarà sembrato di ritrovare in questo fenomeno un messaggio nostalgico che lo annovererebbe tra le mille manifestazioni di emotività acritica e di affrancamento dalla storia che si riscontrano inevitabilmente a seguito di stravolgimenti politici.

Tutte queste letture sono a mio avviso in qualche modo fallaci: il fenomeno sotto analisi è diverso, insolito, nuovo e figlio del suo tempo. Cosa denota allora esattamente? Il crollo dell'Urss e, insieme con essa, della propaganda, rende del tutto inutile e illogica una siffatta teatralità, giacché non c'è più bisogno di ingannare il potere né di criticarlo. L'esperienza dei *rejury* si definisce, infatti, nei termini di una finzione non necessaria, una derisione di qualcosa che non esiste più, quasi una parodia senza l'originale, costituendosi pertanto come un mettere e mettersi in scena che non si inserisce più nella dialettica "vita ufficiale *versus* vita non ufficiale" che legittimava la derisione, il *mockery*, l'interpretazione di un ruolo proprie dell'atteggiamento *stjob*. Il perpetrare un'azione di cui è venuta meno la necessità sposta inevitabilmente l'orizzonte concettuale nel quale comprenderla. D'altro canto non ci troviamo neppure di fronte a un fenomeno nostalgico e ciò è reso chiaro proprio dall'assenza di solennità e rispetto per la propaganda che caratterizza le nostre "feste a tema", tutt'altro

che frutto di appassionati quanto acritici slanci emotivi.

Sceveri dal peso del regime, a differenza della generazione precedente, i *rejury* riconoscono come kitsch le espressioni della propaganda, così come hanno fatto i loro predecessori dalla *soc-art* in poi, ma, allo stesso tempo, a differenza di costoro, non sono così coinvolti emotivamente da sentirsi in dovere di decostruirle, da rinnegarle, rimpiangerle o da unirsi al preoccupante furore iconoclasta che sembra possedere, nei primissimi anni di post-comunismo, gli animi dei più. Anzi, ne allungano la vita, tramite l'operazione della loro messa in scena, attratti irresistibilmente dalla tentazione di impersonare consapevolmente il kitsch e provarne diletto. Tramite un sublime e finissimo *Being-As-Playing-A-Role*<sup>10</sup> i giovani creano un codice, che rende possibile la comunicazione solo tra i pochi che condividono un certo gusto e una certa sensibilità estetica, mentre a tutti gli altri risulta incomprensibile, non interessante, indice di nostalgia o addirittura, paradossalmente, di cattivo gusto.

Proprio in questo uso e re-interpretazione del kitsch si riscontrano più d'uno degli aspetti caratterizzanti e imprescindibili del *camp*<sup>11</sup>, ovvero:

- la teatralità, che si esprime nella forma di un *maskarad* e di cui si può ritrovare un antenato nello *stjob* della decade precedente;

- l'esagerazione, ossia l'esaltazione e la promozione di un'operazione di per sé politicamente e sociologicamente non più necessaria, col solo fine del diletto;

- l'esclusività del codice, intelligibile solamente a chi è egli stesso *camp*, e pertanto non estendibile e non negoziabile, pena il suo automatico annullamento;

- l'uso assolutamente consapevole del kitsch, che esercita un fascino magnetico su un animo *camp*, il

<sup>10</sup> Che S. Sontag definisce come caratteristica imprescindibile del *camp*. Si veda S. Sontag, "Notes on Camp", *Partisan Review*, 1964 (XXXI), 4, pp. 515-530 (traduzione italiana "Note sul Camp", Idem, *Contro l'interpretazione*, Milano 1967, pp. 369-393).

<sup>11</sup> Tra le mille anime della sensibilità Camp, mi riferisco qui ai suoi usi, rielaborazioni e restituzioni del Kitsch. Si confrontino S. Sontag, "Notes", op. cit., pp. 515-530; C. Isherwood, "From 'The World in the Evening'", *Queer Aesthetics and the Performing Self - A Reader*, a cura di F. Cleto, Edinburgh 1999, pp. 49-52; F. Cleto, "Introduction: Queering the Camp", Ivi, pp. 1-42; M. Booth, "Campe-Toi! On the Origins And the Definitions of Camp", Ivi, pp. 66-79; P. Core, "Camp: The Lie That Tells the Truth", Ivi, pp. 80-86; A. Ross, "Uses of Camp", Ivi, pp. 308-329.

quale ne coglie i tratti irresistibilmente esilaranti, e lo ripropone in una chiave ironico-ludica esclusiva.

Ricapitolando, dei giovani dallo spirito d'osservazione particolarmente spiccato e dalla sensibilità *camp* si rendono protagonisti di un'operazione *campy*<sup>12</sup> con nessun fine a parte il proprio diletto e rivolgendosi a destinatari anch'essi sensibili al *camp* e a nessun altro, tramite un codice esclusivo che non viene mai esplicitato, ossia, chi partecipa del sentire *camp* lo intende in un lampo, mentre agli altri risulterà parzialmente oscuro, totalmente incomprensibile o di nessun interesse. L'intera operazione attinge significato dall'attrazione per il kitsch e dall'attitudine ludica nelle intenzioni, ma raffinatissima nei modi, di riprodurlo a un livello più alto, e soprattutto in maniera consapevole.

L'esperienza dei *rave party* ha seguito, negli ambienti giovanili underground della città e della capitale, e la parabola artistica di tali eventi raggiunge forse l'apogeo (anche se il sentire iniziale è già parzialmente inquinato da logiche di mercato) con il primo di una serie di imponenti raduni di *rejvery*, organizzati nei primi anni Novanta, ormai con il benessere delle *kryška*, proprio nel padiglione della VDNCh, *Vystavka dostiženii narodnogo chozjajstva* [Esposizione delle realizzazioni dell'economia nazionale], dedicato al cosmo, pervaso, in tempi sovietici, da una solenne atmosfera di sacralità, conferitagli dalle conquiste degli *sputnik* e di Gagarin.

Con i due *Gagariny* (così sono definiti dai media giovanili i due grandi *rave party* a tema sulla figura del famoso cosmonauta, svoltisi a Mosca presso la VDNCh) e con l'analogo evento piomboburghese al Gor'kij Dom<sup>13</sup>, il quale prevede persino un coro di veterani della seconda guerra mondiale che si esibisce in canzoni di guerra ben note ai giovani fin dall'infanzia, si assiste al tramonto di quelle che erano all'origine esperienze artistiche underground e ricercate, che si abbassano così al livello di fenomeni di mercato alla portata di tutti, vengono pubblicizzate dai media ed entrano nel raggio di contaminazione del reddito e tutt'altro che originale mercato dei simboli sovietici.

Secondo un ben noto procedimento<sup>14</sup>, vengono adattate al gusto e alle aspettative del grande pubblico

(di russi e di turisti) le conquiste dell'avanguardia ormai consumate, rendendole oggetto di Midcult, se non addirittura, nel caso in cui ci si arroghi il merito di siffatte geniali trovate, di kitsch. È su questo sfondo che collocherei, ad esempio, discoteche come Propaganda, che cavalca con il suo nome e i suoi eventi la tendenza commerciale dominante, ascrivendosi così nei fenomeni di Midcult o di cultura di massa.

Quando poi la sincera ed ermetica risata *camp* si trasforma in una chiassosa e ostentata ironia kitsch, hanno origine prodotti come il busto di Lenin interamente in cioccolato, gentilmente proposto dal Musej Šokolada, la prima cioccolateria in senso francese o belga di San Pietroburgo, oppure, della stessa catena di ristorazione<sup>15</sup>, l'ancor peggiore - in termini estetici, s'intende - ristorante, Russkij Kitsch, che, pur avendo velleità di sopraffina derisione del kitsch, appare kitsch esso stesso, data l'ostentazione, la pretenziosità nell'autodefinirsi ironico e irriverente, nonché le soluzioni esteticamente grossolane, sfoggiate con orgoglio (e senza quel sorriso malcelato, quella strizzatina d'occhio o quell'esagerazione che potrebbero renderlo *camp*), che ne caratterizzano persino il sito web, rigorosamente in inglese.

Risulta ormai chiaro che prodotti come questi, se nei contenuti potrebbero ricordare le intenzioni e i modi espressivi dei primi *rave party*, non sono che il surrogato di questi e della loro ironia, pur spacciandosi come prodotti raffinati ed esclusivi. Proprio in virtù di quest'ultimo elemento, peraltro, sono da considerarsi kitsch, in quanto ingannano il destinatario medio, convincendolo di fornirgli un'esperienza estetica privilegiata. La differenza risiede pertanto nel valore intrinseco delle due categorie di espressioni, nell'autenticità, nell'esclusività e complessità dell'una contrapposte alla banalità, alla estrema intelligibilità e alla grossolanità dell'altra: questo iato incolmabile deriva dalle differenze paradigmatiche tra di esse, che riguardano la loro natura ontologica e il loro significato profondo.

Non è altro che una questione di codici criptici, dalla difficile interpretazione, subordinata a un sentire elitario, a separare il *camp* dei *rave party* dal kitsch dei goffi fenomeni di massa, caratterizzati, al contrario, da un'e-

<sup>12</sup> Si veda la distinzione tra "Camp" e "Camp Fads and Fancies" operata da M. Booth, "Campe-toi!", op.cit., pp. 68-69.

<sup>13</sup> I tre eventi si svolgono tra il 1991 e il 1993.

<sup>14</sup> Si vedano U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Torino 1999; W. Killy, *Deu-*

*tscher Kitsch*, Göttingen 1962; C. Greenberg, *Avant Garde and Kitsch*, in Idem, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961; D. MacDonald, *Against the American Grain*, New York 1992.

<sup>15</sup> La Konkord Catering.

strema “narratività”. Un’ulteriore conferma della rarità e della particolarità dei primi *rave* è proprio il fatto che gli schivi organizzatori non predicano e non dispiegano il significato dei loro *happening*, e a ben vedere non potrebbero certo farlo, giacché “parlare di Camp significa tradirlo”<sup>16</sup>.

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

---

<sup>16</sup> S. Sontag, “Note”, op. cit., p. 369.