

Claudia Attimonelli

Università degli Studi di Bari "A. Moro"

Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebbra

Abstract

The end of the Eighties and till to the beginning of the Nineties were the years of the beginning of Rave culture in Europe and in Italy. The study will analyze the analogies between the origin of the Taranta night and the rave wave who lasted for a few years. Through the categories of tribù (Maffesoli), music, night and TAZ (Bey), the author will accompany the reader into a journey where space and time are not the traditional ones anymore: they are subverted thanks to the repetitivity of a music like Taranta and Techno. Dystopian places and sciamanic attitude to rituals within the praxis of the dance, make Taranta Night and Rave culture in a constant dynamic between past and future.

Keyword: *Rave, techno, taranta, neotribù, dionysiac, sciamanism*

IL PRIMO MORSO

Intermezzo narrativo.

Era una notte di più di quindici anni fa, doveva essere intorno al 1998, un'epoca durante la quale non erano largamente diffusi i cellulari, né le fotocamere digitali e naturalmente neanche il navigatore per le automobili. Mi trovavo insieme ad

un'altra decina di persone distribuite in tre macchine a girovagare per l'entroterra salentino alla ricerca di una festa in cui si suonava la taranta. Era la prima volta per me, allora ventenne, con qualche esperienza di rave party alle spalle che inseguivo notte tempo le indicazioni di un non meglio specificato raduno di appassionati della Taranta notturna.

Si dovevano scovare cartelli scritti a mano, sfondo bianco e scritta rossa o fotocopie stampate e appiccate su segnali stradali o su tronchi di alberi presso incroci di campagna che indicavano dove girare. Ricordo che erano le 2 della notte e ci eravamo persi già tre volte quando finalmente trovammo una grande radura in un boschetto di ulivi dov'erano parcheggiate, nascoste dal favore della notte, innumerevoli automobili. Dall'abitacolo della nostra auto si diffondeva musica elettronica, ma una volta scesa, nel silenzio della notte della campagna iniziammo a udire un crescendo primordiale di percussioni in lontananza che ritmavano carovane di persone di ogni età – adolescenti, adulti con bambini sulle spalle, coppie di vecchi coniugi – tutte si dirigevano festose e consapevoli dell'esperienza iniziatica, a zig zag tra gli alberi del boschetto, verso la fonte del suono.

Di colpo, la sorpresa delle luci che illuminavano a giorno disposte su di un grande palco dove si mescolavano musicisti insieme a persone rapite dalla danza. Invasati e resi folli dal desiderio di condurre il corpo allo stesso ritmo dei battimenti delle percussioni incalzanti, chi a piedi scalzi con la pianta dolente e ferita per il gran ballare, chi con le dita fasciate per il tanto battere sulla pelle di tamburi e tamburelli...

Un rapimento mistico percorreva lo sguardo di tutti, sorrisi e benevoli cenni di complicità sul volto di giovani e vecchi, questi ultimi in particolare indulgenti verso questo carnevale e in

Morsi: rave e taranta, un'estetica della corporeità ebbra

attesa delle prime luci dell'alba per dileguarsi e riconsegnare la campagna al silenzio cinguettante del mattino.

Per me fu uno shock sonoro. Al ritmo tribale tarantato si associava la frenesia percussiva e ipnotica della musica della stagione dei rave techno.

Qualche mese più tardi, lo stesso anno, mi aggiravo con più o meno lo stesso gruppo di persone per le campagne emiliane, sempre in auto alla ricerca di altri tronchi di alberi e bidoni e cassette dell'elettricità dove scovare il nuovo biglietto scritto a mano indicante in perfetto stile do it yourself, la prossima svolta per trovare il rave agognato.

Anche in quel caso ci si perse almeno una volta, addirittura non trovando più dei compagni di viaggio sistemati in un'altra ettura per poi rintracciarli, come sempre accade, nel bel mezzo della festa. Anche in quella occasione, una volta discesa dall'automobile, sperduta in una zona geografica ignota la cui cartografia rispondeva più a delle tracce sonore che non stradali, mi si parò dinanzi la campagna buia attraversata dal fascio di luce delle torce che inseguivano il suono dei bassi percussivi della techno.

Figure e sagome nell'oscurità con tocchi fluo nell'abbigliamento e gadget luminosi che annunciavano la festa sbucavano improvvisamente da ogni dove; infine, dopo una buona mezz'ora di cammino da una valle a quella successiva si raggiunse la meta, una radura fiocamente illuminata dove, avvolte dalla musica, danzavano centinaia di persone fra cui adolescenti, adulti, techno raver, indiani metropolitani, cyberpunk e genitori pre e post hippie con bambini nei passeggini.

Volti estativi e sorridenti, lanciati in una danza senza freni e che si sarebbe protratta fino alle prime luci dell'alba.

LA DIVINA INVASIONE (à la Philip K. Dick, citando cioè uno dei suoi volumi della Trilogia di Valis).

Gli episodi precedentemente narrati hanno costituito per il mio immaginario e le riflessioni che hanno accompagnato il successivo periodo di ricerca un momento altamente significativo allorché scorsi alcuni tratti distintivi in comune, primo fra tutti l'elemento iniziatico del viaggio preparatorio che segna il passaggio dallo spazio/tempo urbano, ben separato dal ritmo quotidiano del lavoro, a quello spazio/tempo carnevalesco capovolto, dove il giorno si affretta a cedere il passo alla notte che, con il suo favore rende ogni atto lecito.

Una tale divisione, va detto, è restata netta per tutto il corso degli anni Novanta, finché il web 2.0 e la conseguente contaminazione e dispersione dei contenuti tipicamente associati al notturno e al carnevalesco (il porno, il ballo, il gioco d'azzardo) non ha cancellato la dicotomia tempo notturno e tempo diurno disseminandone i virus in ogni interstizio del quotidiano.

L'iniziazione e il vagabondaggio postromantico – *die Wanderung* – totalmente diversi dalla *flanerie* urbana del secolo scorso – così come il perdersi intorno al luogo della meta, il parlare vacuo dei viaggianti alla ricerca della festa, il lasciarsi andare al sonno e alla *trance* di qualcuno mentre il lucido guidatore traghetta il gruppo e si adopera per condurre tutti a destinazione, non sono che rituali i quali aggiungono un senso mistico all'esperienza che la compagnia consuma. A queste prime caratteristiche si possono associare anche la scelta di

location fuori mano, i luoghi ignoti e tenuti fino all'ultimo segreti perché sempre diversi, sovente da percorrere necessariamente a piedi per non destare, attraverso lunghe fila di auto, il sospetto di un raduno massiccio di persone.

In tal senso il rave si fa promotore di un'esperienza che reca il significato del pellegrinaggio,

oltre che del rituale e dell'avventura, con annesso quel tocco di imprevedibile che rende l'attesa del fine settimana per i partecipanti quasi spasmodica (si veda a tal proposito la classica descrizione cinematografica di questo evento nel film *Quadrophenia* –Roddam 1979). “Mondi senza limiti” – come li definisce *Discoinferno* (Antonelli, De Luca 2006) –, il rave, l'after, la notte della Taranta delle prime edizioni, si tratta di zone temporaneamente autonome dove avvengono socialità effervescenti e il cui raggiungimento sembra essere affidato ai barlumi di lucidità o di genio di chi guida con un mezzo flyer stretto tra pollice e volante, ricevuto alla fine del party precedente.

La danza e la musica dalle ritmiche veloci suggella la centralità del corpo e del piacere sensuale, di tutti i sensi, cioè, udito, tatto, vista, odorato, amplificati dalla circolazione di sostanze, il vino rosso nella notte della taranta accompagnato dal consumo di finocchi e altri cibi digestivi (come accade ad esempio, nella festa *Te lu Mieru a fine estate*), o l'ecstasy e le caramelle e i lecca-lecca come accadeva nell'ondata dei primi rave – legittimati in quella notte ad essere i viatici dell'abbraccio collettivo verso il rapimento estatico.

Tattilità e prossemia costituiscono la base della riflessione di Maffesoli sul concetto di neotribù contemporanee. Lo studioso francese, nel suo celebre testo *Il tempo delle tribù*

(2000), stabilendo un legame strutturale tra il dionisiaco, il tribalismo e il nomadismo, tracciò le nuove coordinate capaci di interpretare l'avvenuto declino della categoria dell'identità in seno alla società contemporanea.

All'ipostatizzazione di identità e individuo e alla chiusura delle neotribù che vogliono e devono conservare lo stato di underground, lo studioso francese affianca in uno scritto successivo intorno alla postmodernità, le "persone (personae)" (Maffesoli 2003), in riferimento all'etimologia latina che rinvia all'attraversamento sonoro – *personare* – delle tante voci che risuonano in ogni persona, e all'etimo greco che, a sua volta, riconduce il termine a *pròsopon*, la maschera degli attori teatrali, la maschera molteplice dionisiaca e apollinea, quella indossata nelle numerose identità che incarniamo nei diversi interstizi del quotidiano.

Seguendo la traccia di queste componenti sociali possiamo delineare alcuni momenti collettivamente significativi: quello della vitalità politica o anarchica che aveva animato i gruppi avanguardisti, "bohème, marginali o esclusi volontari" (Maffesoli 2000) degli anni Sessanta e Settanta, e che è stato rimpiazzato, nel corso degli Ottanta, da una fase di vitalità che mirava alla perdita del sé fine a se stessa, cioè infunzionale ed estatica (exstasi, uscire fuori da se stessi, filosoficamente: trascendere), inaugurata dal movimento punk.

Una tale perdita era movimento verso l'altro da sé, che ha incluso, nel corso dei Novanta, l'episodio del rave inteso come

l'atto di disindividualizzazione che accorda nuovamente importanza all'edonismo e alle pratiche collettive, allorchè esse mettono all'opera processi di prossemia al fine di stabilire l'incrocio con l'altro.

La metafora del dionisiaco, sempre molto osteggiata dalla critica accademica in quanto ritenuta superficiale e irrilevante, in realtà bene interpreta una sfida per le attuali discipline sociologiche, semiotiche, antropologiche, di economia della cultura e vicine al mondo della comunicazione, del marketing, dell'industria culturale.

Gli interessi e le passioni personali espresse dal proliferare di ex luoghi privati che divengono semi-pubblici attraverso la rete (blog, social network e post giornalismo), il narcisismo di gruppo che si esplica attraverso nuove pratiche di celebrazione che sono anche pratiche

di socialità (le community di fotografi dilettanti – à la Barthes – su flickr, di videoartisti e videomaker amatoriali su youtube, viemo e vines, di dj semiemersi dal magma elettronico su soundcloud e spotify) descrivono una mappa urbana-digitale di luoghi del quotidiano che in Proust erano luoghi emozionali mentre oggi sono i luoghi dove la scena forgia la propria crowd – la folla che la consustanzia, i luoghi delle celebrazioni pubblico-private, puntualmente rappresentate dagli strumenti tecnologici che le archiviano per poterle diffondere nella rete e nutrire, *passages* dell'erotismo societale: “i luoghi del rimorchio” (Maffesoli 2003).

I luoghi sono l'essenza dei legami (ibidem) e delle connessioni. Pensiamo alla magia ancestrale del Salento, ad esempio. La connessione empatica, nel tempo delle tribù, passa attraverso quelle pratiche “temporaneamente aperte” che, attraverso la circolazione della parola – mail, chat, sms,

notifiche, tweet –, si aprono a un'alterità il/limitata a quanti condividono il piacere per il segreto che circola fra piccole nicchie; mentre le persone che costituiscono le neotribù – le scene (Attimonelli 2011) sono sempre più sfuggenti, fluide, inafferrabili e possono riagglutinarsi, di tribù in tribù, intorno a molteplici ruoli, indossando plurime maschere cangianti.

Queste condensazioni istantanee nella Notte della Taranta, così come in un rave e nelle zone temporaneamente autonome descritte da Hakim Bey, frutto di un'apparente instabilità, rifiutano un progetto politico organico a favore di un presente vissuto collettivamente, e coltivano delle finalità estemporanee tese a performare una scena, a celebrare e a festeggiare il mondo nello spazio di una notte.

È questo il paradigma della taranta, dal rave al festival.

C'è indubbiamente una linea di continuità, caratterizzata dalle pratiche di resistenza, che dagli anni Trenta ci conduce ai Sessanta-Settanta, all'epoca dei festival (Monterey nel '67, la Summer of Love nel '69 con Woodstock) e delle controculture, unitamente ai movimenti studenteschi che rivendicavano diritti negati adoperando la musica come strumento politico: il rock impegnato. Il festival, momento di condivisione collettiva per migliaia di coloro i quali allora smettevano di essere solo individui e diventavano tribù, comunità, e lanciavano messaggi di pace, di ideali libertari e sessuali attraverso mezzi spettacolari; l'idealismo di questi eventi risiedeva nel fatto che si pensava di poter “cambiare il mondo”. A partire dalla fine degli anni Settanta ha iniziato invece a prevalere l'idea di unirsi apocalitticamente al mondo per festeggiarlo nelle cantine buie,

nei sottoscala, al di sotto dei ponti di periferia, durante l'epoca del punk e poi dei raver.

Tutto questo, negli anni Novanta e Duemila, si trasforma nella progressiva adorazione del presente sensuale. La gravidanza dell'immaginario sensuale, romantico e tragico del presente determina, inevitabilmente, una ricaduta sulla superficie: il corpo innamorato, la

“grande dépense improduttiva legata alla festa” (Maffesoli 2003) e la profondità delle cose nascosta nella loro superficie.

L'afflato sciamanico della rave culture degli anni Novanta, a

partire dai raduni, così denominati per sottolineare l'unicità dell'evento finalizzato all'ascolto di musica ricercata. Che si tratti di rave o di after, i luoghi prescelti per questi eventi sono spazi temporanei e usati solo una volta per contrasto con il paesaggio (zone rurali vs musica industrial, o stile sale da ballo vs techno-swing etc.) o per necessità legata agli spazi disponibili: ballare “acid in balera, new-beat nel vecchio cinema (...), techno al luna-park” (Antonelli, De Luca 2006).

Negli anni Novanta i rave ci hanno fatto riscoprire oniriche radure nei boschi, cantieri retro-futuristi abbandonati, il disotto delle tangenziali, masserie in decadente e postlussuosa rovina. Nel ventunesimo secolo, invece, l'industria dell'intrattenimento culturale, cogliendo i segnali macroscopici dei fatturati provenienti dalla dance-culture mondiale, ha iniziato ad adoperarsi unitamente a enti, fondazioni e amministrazioni locali per suggellare collaborazioni e partenariati pubblici e privati al fine di ottenere location per festival, singoli eventi di musica elettronica all'altezza delle aspettative sinestetiche del pubblico.

Si pensi al Mutek di Montreal, che tempo fa ha ospitato i djset su di una piattaforma petrolifera nell'oceano, o allo storico festival romano "Dissonanze" che poteva contare sulla distopica location razionalista e post-futurista del Palazzo dei Congressi all'Eur che da qualche anno non ha ricevuto più finanziamenti e dunque ha smesso di esistere, e la notte della Taranta, divenuta nel solco del branding Salento, un festival con direzione artistica internazionale, convegno intellettuale, overbooking di hotel e b&b e pregiate sportine gadget contenenti racchiusa in pillole l'identità plurima e coinvolgente del marchio salentino in tal modo esportabile.

Facciamo un passo indietro e pensiamo a cosa accadde con il branding del rave, che raggiunse le masse allorché alcuni organizzatori lungimiranti e senza scrupoli intravidero smodate possibilità di guadagno nel costo del biglietto e delle consumazioni nonché nello spaccio. Erano gli anni Novanta e a tal proposito è interessante ripercorrere un episodio che riguarda il periodo durante il quale in Gran Bretagna a causa del Criminal Justice Act furono dichiarati illegali i raduni spontanei di gruppi di persone, i traveller, che si muovevano nomadicamente in camper per le strade inglesi, giustificando così l'arresto e il sequestro delle proprietà con l'obiettivo della salvaguardia dell'ordine pubblico. Il decreto emanato nel 1994 inaugurò una vera e propria campagna d'odio contro la rave culture. Esso concedeva infatti ampi poteri repressivi alla polizia contro la possibilità di manifestare una qualsivoglia esperienza musicale e collegata alla danza collettiva e, pertanto, fu visto da molti come una chiara penalizzazione delle culture urbane alternative; il suo effetto imprevedibile fu la sorprendente mobilitazione e l'imprevista politicizzazione di un movimento altrimenti estraneo a tali pratiche antagoniste.

Raver e neotribù della techno avevano infatti da sempre scelto la scomparsa dalla società, quella che Melechi ha intuitivamente definito l'estasi della scomparsa, piuttosto che l'esposizione attraverso manifestazioni politiche pubbliche.

McKay (1996) evidenzia una singolare e sinistra similitudine fra le descrizioni riservate al jazz nelle norme naziste degli anni Quaranta, atte a impedire concerti jazz e swing, e la definizione di musica da rave nel punto 63 del CJA come “musica che comprende suoni caratterizzati per intero, o in modo predominante, da una serie di battute ripetitive”. Nelle parole della deprecabile legge xenofoba dei nazisti contro le sonorità jazz, si diceva:

[...] l'andamento non deve andare oltre un certo grado di allegro, commisurato al senso ariano di disciplina e moderazione [...], le cosiddette composizioni jazz non possono contenere più del 10 per cento di ritmi sincopati; il resto dev'essere composto da un naturale movimento legato, privo dei caratteristici ritmi isterici della musica delle razze barbare, che stimolano i bassi istinti (p. 204).

Il fatto che la musica techno, regina dell'evento rave per molto tempo, abbia il corpo e la liberazione dei suoi freni come elemento centrale connesso al consumo della e nella danza, ovvero i sensi e le sinestesie che operano fra udito, vista, tatto, è sembrato a molti un fattore sufficiente per parlare di controllo sul corpo in senso foucaultiano da parte delle autorità. Questo è stato maggiormente messo in evidenza dalle campagne anti-rave promosse in America; lì, infatti, si cercò di colpire l'abuso di ecstasy fra i giovani scegliendo la strada dell'accusa di illegalità per ciascun raduno di numero superiore alle cento persone, sia che si trattasse di uno spazio aperto, sia che fosse un club provvisto delle necessarie licenze.

Tuttavia ciò che più di tutto i ravers difesero in quelle campagne fu la loro natura underground, scongiurandone la fagocitazione dei media. Un aneddoto ironico raccontato da Van Veen, incentrato sulla fine di un rave a causa dell'intervento della polizia, esemplifica questo atteggiamento: uno dei poliziotti, intervenuto per disperdere la folla danzante, prese il microfono e urlò bonariamente: "Perché non ve ne andate al mega rave legale della prossima settimana all'UBC?" (Van Veen 2002). Naturalmente il sintagma "legal rave" è un ossimoro: la sola idea di un grande contenitore, sorvegliato dall'efficiente polizia, con controlli all'ingresso, sbigliettamento, orario di chiusura, guardie della security in giro e tanta gente rinchiusa che, allo scoccare della mezzanotte entra e balla sotto gli occhi severi dei poliziotti, fa sì che un raver che si autolegittima in quanto "autentico" non ci metta letteralmente piede e lo giudichi cosa per turisti, di tendenza e mainstream.

Il rave illegale, così come le celebrazioni della notte della taranta nascevano infatti come evento gratuito, di piacere fine a stesso, senza guardie di sicurezza addette alle perquisizioni né orari di chiusura prestabiliti: uno spazio/tempo reso, appunto, autonomo rispetto alle leggi che regolano normalmente l'industria del *loisir* (cfr. il film *Groove* di Harrison).

Dunque, l'iniziazione, l'oscurità della notte, la frenesia della danza, l'assenza di alcuna componente "politica impegnata" e piuttosto l'effervescenza *transpolitica* sono tutti elementi che hanno contribuito a svelare come nell'essenza della estemporaneità si celi il fantasma dell'effimero, dell'edonismo, del piacere, grazie alla centralità di quell'atto semplice e piacevole che è il ballo.

Ricordando un riferimento futurista che ben si associa alla notte della taranta e a questa scena societale finora descritta, riandiamo indietro nel tempo, 1927: Vinicio Paladini, esponente del secondo futurismo italiano, realizza un film dal titolo *Luna Park Traumatico*, espressione del futurismo di sinistra. Il protagonista del film è un borghese in crisi all'interno di un luna park, dove egli non può fare a meno di subire un fascino prossimo all'incantamento, così descritto:

Giochi, luci, frenesia di divertimento e caos di gente liberano la sua psiche, mentre inizia un viaggio metalogico in compagnia di eroi, uomini, santi e personaggi di quadri famosi. Gli assemblages risolti, in chiave onirica e surreale, ripropongono la macchina; all'interno di uno scenario che non simboleggia più l'efficientismo e l'idolatria della modernità, ma ne svela il rovescio della medaglia (D'Elia 1988, p. 31).

I luna park con le giostre che simulano labirinti in cui perdersi, giochi di specchi deformanti che alterano le percezioni sensoriali, percorsi accidentati in virtuali caverne buie verso ignoti meccanismi di paura, e, più di tutto, con l'altissima velocità delle giostre, che ruotano su se stesse o corrono su binari capovolti, lasciando le persone sospese a testa in giù o lanciandole nello spazio ben legate ai loro seggiolini, sono stati, insieme ai agli archetipici labirinti, i luoghi più prossimi alle discoteche, ai club e ai rave. Un altro elemento che associa il luna park a questi *tòpoi* del divertimento è la musica ripetitiva – elettronica in senso mediologico perché generata elettronicamente e in loop perenne come un carillon, quasi fosse la colonna sonora che segna il tempo delle macchine/giostre, reiterato e sempre uguale. Il motivo che spinge la gente, non

solo i bambini, ad andare al parco dei divertimenti è il desiderio di perdersi attraverso semplici alterazioni sensoriali, che fanno provare il brivido di potersi smarrire per davvero in un vortice di velocità, ebbrezza e prossemia con altre persone.

Disorientamento e abbandono di ciò che si lascia indietro, favorendo sempre più gli eventi collaterali, questo ci si attende dalle derive dell'era dei festival, affinché possano proliferare i virus dei tarantati.

Bibliografia

1. Antonelli, C., De Luca, F., 2006, *Disco inferno*, ISBN, Milano.
2. Attimonelli, C., 2008, *Techno. Ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Roma.
3. Attimonelli, C., Giannone, A., 2011, *Underground Zone. Dandy, punk & beautiful people*, Caratteri Mobili, Bari.
4. Bachtin, M., 1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino.
5. Bey, H., 1995, T.A.Z. Zone temporaneamente autonome, Shake, Milano.
6. Maffesoli, M., 2003, *Il Tempo delle tribù*, Guerini Studio, Milano.
7. Id., 2005, *Note sulla postmodernità*, Lupetti, Milano.
8. McKay, G., 2000, *Atti insensati di bellezza. Hippy, Punk, Squatter, Raver, eco-azione diretta: culture di resistenza in Inghilterra*, ShaKe, Milano.
9. Melechi, G., 1993, "The Ecstasy of Disappearance", in *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Aldershot-Avebury, Steve Redhead.
10. Van Veen, T. C., 2002, "It's Not A Rave, Officer, It's Performance Art: Art as Defense from the Law and as Offense to Society", in *The Break-In Era of Rave Culture*, Calgary, UAAC; disponibile sul sito www.quadrantcrossing.org.