

***THIS IS OUR HOUSE:
LE DANCE CULTURES TRA DIMENSIONE AFFETTIVA E POLITICA***

THIS IS OUR HOUSE: DANCE CULTURES BETWEEN AFFECTIVE AND POLITICAL DIMENSIONS

GIULIA FOLLO

Abstract (IT): Questo articolo esplora l'evoluzione delle sottoculture dance, analizzando il loro ruolo sociale e il legame con le tecnologie musicali, il concetto di "rumore" e le strategie di resistenza culturale che queste hanno innescato. Al centro di queste sottoculture vi è il rituale del ballo, che va oltre il semplice movimento fisico, diventando un'esperienza collettiva e spirituale, in cui musica e corpo si fondono in una nuova forma di espressione. L'uso ritualizzato di droghe come MDMA e psichedelici non solo amplifica queste esperienze, ma rafforza anche il senso di comunità e connessione profonda tra i partecipanti. Attraverso l'analisi di questi fenomeni, l'articolo mette in luce come musica, danza e ritualità abbiano ridefinito l'idea stessa di comunità, sfidando le norme sociali dominanti e trasformando l'identità e l'esperienza sonora in spazi di resistenza culturale.

Parole chiave: Dance subcultures, music, technologies, noise, dance, drugs, sonic identity, underground cultures, sound systems, noise control.

Abstract (EN): This article explores the evolution of dance subcultures, analyzing their societal role and their connection with music technologies, the concept of "noise," and the cultural resistance strategies they have triggered. At the heart of these subcultures is the ritual of dance, which goes beyond mere physical movement, becoming a collective and spiritual experience where music and body merge into a new form of expression. The ritualized use of drugs such as MDMA and psychedelics not only amplifies these experiences but also strengthens the sense of community and deep connection among participants. By examining these phenomena, the article highlights how music, dance, and ritual have redefined the very notion of community, challenging mainstream social norms and transforming identity and sound into spaces of cultural resistance.

Keywords: Dance subcultures, music, technologies, noise, dance, drugs, sonic identity, underground cultures, sound systems, noise control.

***THIS IS OUR HOUSE:
LE DANCE CULTURES TRA DIMENSIONE AFFETTIVA E POLITICA***

GIULIA FOLLO



[Fig. 1 – Una scena di “Saturday Night Fever”, 1977]

1.1. La *Dance Culture*: il rituale del ballo ed una nuova metafisica della musica

Nel dicembre del 1977, il mondo assisteva all'uscita di *Saturday Night Fever*, il film che avrebbe trasformato il mondo della *disco music* in un fenomeno transnazionale e di massa, in grado di comunicare a tutti e non più solo agli appassionati. Le immagini di Tony Manero (interpretato da John Travolta) che sconvolge la pista da ballo sulle

[divulgazione audiotestuale]

note dei Bee Gees sono diventate simbolo di un'epoca. Questo film non racconta solo la storia di un giovane in cerca di un'identità. Tony Manero è un italo-americano di classe operaia che affronta i momenti cruciali del passaggio all'età adulta, possiede un talento genuino per il ballo che coltiva in tutta la parte iniziale della storia, ma questa passione viene associata ad un mondo di microdelinquenza, abuso di sostanze stupefacenti, violenza.

Dietro questo successo cinematografico si nascondeva un intero universo culturale complesso e stratificato: le *dance cultures*. Queste sottoculture urbane, al loro apice tra gli anni Settanta e Ottanta, rappresentavano una forma di resistenza e autoaffermazione per giovani, minoranze etniche e comunità LGBTQ+, le cui vite trovavano il maggior grado di espressività in un corpo che balla, nel ritmo della musica, nell'energia collettiva del *dancefloor*. L'articolo si propone di esplorare l'evoluzione di queste sottoculture, analizzando il loro ruolo nella società, il loro legame con le tecnologie musicali e col concetto di "rumore", indagando le strategie di resistenza culturale che ridefinirono per sempre l'idea stessa di comunità.

Questa storia non può che prendere forma a partire dal buio urbano della notte, nel sottosuolo delle strade asfaltate, nei grandi capannoni dismessi, tette vestigia di una *belle époque* industriale ormai in crisi. Nelle discoteche come lo Shoom, l'Astoria, il Paradise Garage o l'Hacienda è impressa la storia delle *dance cultures*, dalla *disco music* all'*acid house* ai movimenti *rave*, una storia che può essere descritta nell'uso di un certo tipo di tecnologie musicali, come i *samplers* che, per dirla con Simon Reynolds, sono 'strani animali' (Reynolds, 2017) che consentono di fare a pezzi un brano, usarne dei frammenti, segmentare una performance ed isolarla dal suo spazio-tempo. Una storia che può essere descritta come l'ideazione di un corpo ibrido che danza, la folla che si muove superando la soglia di questo mondo per avviarsi a conoscere il futuro annunciato dal suono. All'inizio degli anni Ottanta la cultura *dance* iniziò ad affermarsi: il fenomeno del *clubbing*, dei *free parties* e dei *rave*, e le implicazioni sociali e politiche di questa musica e dei 'rituali di resistenza' ad essa connessi imposero un nuovo sguardo sulle realtà sottoculturali in tutto l'occidente.



[Fig. 2 – L’Astoria Club, Londra, anni Ottanta]

Nel suo studio sulla *dance culture* Jeremy Gilbert traccia la storia di questi generi musicali, considerandone le caratteristiche politiche, formali ed estetiche. Gilbert illustra gli approcci adottati nello studio della musica dalle varie scuole filosofiche occidentali. Per lo studioso il fenomeno del *clubbing* e la *dance music* hanno bisogno di nuove categorie teoriche per essere analizzate: «The rise of dance music like disco, house and techno, and the contemporary popularity of dancing and clubbing among young people, challenge both the discursive methods and usual conclusions of cultural critics, theorists, journalists and historians of pop» (Gilbert, 2002, p. 7).

Questa sfida metodologica si rivolge soprattutto alle scuole di pensiero di ispirazione adorniana che hanno valutato la musica popolare secondo il criterio dell'autenticità. Anche Sarah Thornton nel suo studio sulle *dance* e *club cultures* (Thornton, 1995) sostiene che le culture del ballo, la musica dei *club* e dei *rave* sono state screditate da gran parte della critica del Novecento e declassate ad espressioni musicali di massa e di scarso valore: «Dance music has been considered to be standardized, mindless and banal, while dancers have been regarded as narcotized, conformist and easily manipulated» (Thornton, 1995, p. 12). Dunque, per anni la musica *dance* è stata

esclusa dal canone delle musiche popolari, è stata lungamente giudicata come moda irrilevante e, soprattutto, spiega Thornton, a lungo si è scelto di privilegiare la musica dal vivo su quella registrata, non ritenuta culturalmente radicale o innovativa.

Anche Gilbert si sofferma sulle questioni sollevate dalla *dance music* e sui modi in cui questi generi musicali vennero osservati dalla critica, e recepiti dal pubblico. Infatti, nelle parole di Gilbert, ciò che principalmente differenzia la musica *dance* dagli altri generi di musica popolare è il fatto che questa non è costruita sulla forma canzone classica, il cui epicentro è il testo, ma quasi sempre è una musica esclusivamente strumentale, che si fonda sul ritmo. Diversamente dal resto delle forme di musica popolare, come il rock, la musica *dance* è concepita principalmente per il ballare, e precisamente, il ballo è concepito come attività collettiva e socializzante. Secondo Gilbert, questo è l'aspetto che la rese oggetto di controversie (Gilbert, 2002). Difatti, la *dance music*, la cui nascita si fa risalire all'Inghilterra degli anni Ottanta, scatenò l'ostilità dallo stato britannico più di ogni altro fenomeno culturale urbano. Questo atteggiamento di chiusura si estende, spiega Gilbert, a tutte le 'musiche per danzare' che vengono considerate principalmente come «a threat to the central value of western culture» (Gilbert, 2002, p. 39). Gilbert prova a rintracciare le funzioni storiche della musica sin dalle sue origini per tracciare le linee di demarcazione che hanno via via separato la musica popolare da quella considerata 'seria'. Nel farlo si rivolge alla tradizione filosofica che, sin dall'antica Grecia, si è interrogata sul valore della musica, individuandone i due principali effetti: la produzione di significato e la creazione di un universo affettivo.

La relazione tra questi due universi ha prodotto, in tutta la filosofia occidentale, lo scetticismo nei confronti della musica non immediatamente significativa (specialmente da un punto di vista di significato verbale) e della musica il cui scopo è il piacere del corpo: «we see emerging the idea that music associated with revelry, with physical luxuriance, with pleasures of the body, are inherently bad» (Gilbert, 2002, p. 40). Questo filone di pensiero, proseguito con la filosofia moderna del periodo illuminista e con filosofi della musica come Adorno, ha influenzato tutta la tradizione

filosofica occidentale (Gilbert, 2002), che ha reputato accettabile solo la musica il cui significato era ben identificabile, ad esempio in un testo scritto, screditando invece quella «which merely affects us on a level inaccessible to language» (Gilbert, 2002, p. 41).

Di conseguenza, è giudicata problematica tutta quella musica capace di condizionare gli individui superando i codici del linguaggio e della ragione (Gilbert, 2002) e che trova sua massima espressione nel ballo, attività del corpo associata a lassismo morale e all'improduttività economica. Nell'ostilità verso alcuni suoni è possibile riconoscere l'ostilità verso una pratica corporea, come quella del ballo. Gilbert si addentra in una riflessione sulla materialità del suono per spiegare in che modo questo influenzi tutto il corpo e perché la musica sia un linguaggio completamente diverso da quelli visuali (Gilbert, 2002). Diversamente dall'arte visiva in genere o dalla scrittura, infatti, quando un corpo entra in contatto con le vibrazioni sonore, i suoi organi e tessuti risuonano, sono affetti dal suono, e questa capacità si collega direttamente alla relazione tra musica e danza: «Nowhere is the physical reality of music made more obvious than on the dancefloor, where particular configurations of sound (i.e., records) are judged by their success or failure in 'making us' dance» (Gilbert, 1999, p. 46).

Ciò che Gilbert prova a ricostruire è il modo in cui gran parte della tradizione filosofica occidentale ha studiato le espressioni di musica popolare, sedimentando il già riferito metodo binario di classificazione della musica, che continua ad influenzare le istituzioni di produzione e distribuzione musicale (Gilbert, 2002). Contrariamente, gli studi di Jeremy Gilbert o Sarah Thornton hanno raccolto la sfida, ereditata dai *Cultural Studies* britannici, a superare le concezioni logo-centriche della musica per adottare un metodo di studio aperto e composito nell'analisi della musica popolare: «The analysis of these cultural activities as forms of power intermediation is essential to our understanding not only of young people and music cultures in particular, but of the dynamics of culture in general» (Thornton, 1995, p. 21).



[Fig. 3 – The Hacienda, Manchester, anni Ottanta]

Tornando alle riflessioni sulla relazione tra musica e rituali di danza, Gilbert sostiene che le *dance cultures* sono storicamente state associate al perseguimento del piacere corporeo, estatico, spesso coadiuvato anche dall'assunzione di sostanze psicoattive: «Everything about the contemporary dance music-drug experience is organized around the pursuit of a certain kind of ecstasy: waves of undifferentiated physical and emotional pleasure; a sense of immersion in a communal moment» (Gilbert, 2002, p. 63). Sebbene l'assunzione di sostanze psicoattive sia stata storicamente associata all'universo del rock psichedelico dei decenni Sessanta – Settanta e degli *hippies*, è con la rivoluzione musicale della *dance music* alla fine degli anni Ottanta che si raggiunge la più stretta associazione tra un certo tipo di musica e droghe come l'ecstasy (Gilbert, 2002), sostanze definite *mood enhancers*, esaltatori d'umore, in grado di provocare sensazioni estatiche simili a quelle religiose (Rietveld, 2018). Rietveld approfondisce questo aspetto cercando di spiegare che l'intensità con cui il ballo si tramuta in un rituale di devozione semi religiosa, lo rende un atto costituente di senso comunitario da parte della folla che, insieme, lo pratica e lo celebra: «A crowd which dances to house music is bound on a route to pure escape whilst at the same time celebrating a sense of community which has been forged at the moment of the interactive consumption» (Rietveld, 2018, p. 189). Sia Rietveld che Gilbert si

riferiscono agli stati psicofisici raggiunti durante l'assunzione di droghe, combinate con musica e ballo, come ad una forma di regressione infantile, che si manifesta nella possibilità di dissolvere sé stessi ed il proprio corpo in sensazioni di godimento assoluto (Gilbert, 2002).

Riflettendo sulla radicalità di un evento come la perdita del soggetto tradizionale Rietveld afferma che la regressione infantile, e lo stato di totale innocenza che ne deriva, sebbene temporanea: «can shake a static sense of identity and awaken different manners of perceiving the world» (Rietveld, 2018, p. 198). La parola 'ecstasy' deriva dal greco 'ekstasis', e significa 'uscire da sé', pertanto, dice Gilbert, stare al di fuori equivale anche al superamento dei discorsi che, ad esempio, fissano le identità di genere (così come di classe e razza) (Gilbert, 2002). Sulla pista da ballo, scrive Gilbert, si manifesta una realtà in cui le divisioni sociali di classe, genere e razza non esistono più o sono meno influenti (Gilbert, 2002): ciò comporta una temporanea sospensione delle gerarchie in cui la società capitalista, fuori dal *dancefloor*, si organizza.

Nell'interpretazione di Thornton, invece, l'uso di droghe o alcol nei club o ai *free parties* simboleggia un atto di ribellione verso lo *status* di adulto. Il club, dice la studiosa, offre ai giovani un luogo di completa evasione ed un senso di libertà pressoché assoluto: «Clubs, however, offer other-worldly environments in which to escape; they act as interior havens with such presence that the dancers forget local time and place and sometimes even participate in an imaginary global village of dance sounds» (Thornton, 1995, p. 40). La discoteca diventa perciò il luogo in cui è possibile sospendere la linearità del tempo, dimenticare la routine del lavoro o della scuola e sperimentare nuove forme di libertà affettiva e politica. A tal proposito, Gilbert affronta anche il tema della sessualità, riflettendo sul fatto che la danza è un'attività storicamente associata all'universo femminile, alla comunità omosessuale ed alle culture non occidentali (in particolare, di derivazione africana): «All of these groups [...] have been denied access to full masculine subjectivity as conceived by the dominant discourses of culture» (Gilbert, 2002, p. 84).



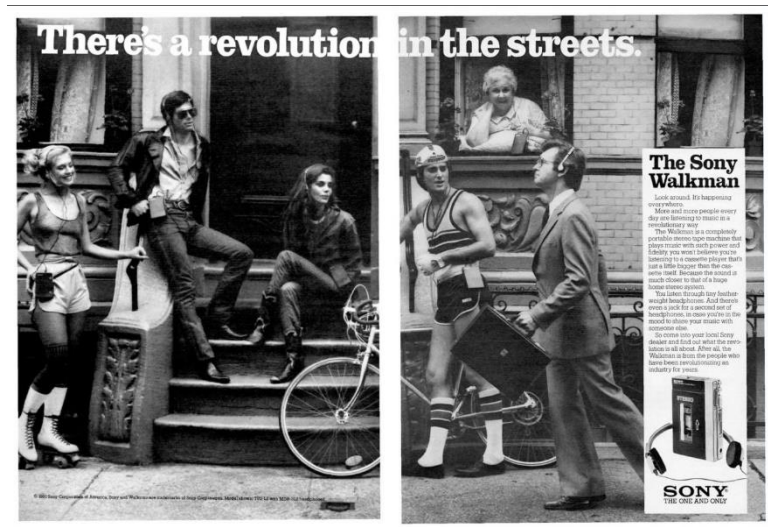
[Fig. 4 - Protesta del 'Gay Liberation Front', New York, anni Ottanta]

Di conseguenza, la *disco music* e tutte le culture *dance* hanno rappresentato per i soggetti marginalizzati un'occasione per esprimere liberamente la propria sessualità, sperimentando nuove forme di identità nonché di autodeterminazione (Gilbert, 2002). Difatti a partire dagli anni Settanta, anni dei primi *gay pride* (la cui nascita si fa risalire alla sommossa del 1969 nel bar *Stonewall Inn* al *Greenwich Village* di New York), la comunità omosessuale fece proprie le canzoni simbolo della *disco music*, i cui testi celebravano apertamente l'amore omosessuale e l'erotismo (Lawrence, 2003 e Gilbert, 2002), e rese i luoghi dove sfuggire allo stigma sociale omofobo e razzista. Le sottoculture *dance*, a partire dalla *disco music*, furono strumento emancipatorio anche per la comunità afrocaribica, tanto negli Stati Uniti, quanto in Inghilterra. Come spiega Sara Thornton: «Black british disc cultures often emphasize the strength of community ties outside the dance club, seeing the 'vibe' as an affirmation of a politicized black identity» (Thornton, 1995, p. 54).

Complessivamente, tutta la *dance music* (*disco music*, funky, dub, acid-house, house, techno, drum n'bass ecc.) è stata, ed in qualche misura è ancora, strumento di autodeterminazione per i soggetti subalterni: occupando lo spazio temporaneo di un

rave/ free party le soggettività marginalizzate si affermano sulla pista da ballo e, nel rituale della danza, si autodeterminano in una nuova esperienza relazionale col proprio corpo e con quello degli altri: «Whatever their generic differences and separate histories, all of these musics at the point of reception share a commitment to the pursuit of a common goal; the creation of a shared feeling of ecstasy and release on the dancefloor» (Gilbert, 2002, p. 79).

La storia delle *dance cultures*, continua Gilbert, riesce ad interrogare le categorie del pensiero che hanno dominato le società occidentali capitaliste. Il soggetto-folla (*crowd*) si oppone all'egemonia del discorso musicale in maniera attiva e, pur non nascendo come spazi politici, eventi come i *rave*, i *free parties*, i festival: «can strengthen the bonding of an alternative community» (Rietveld, 2018, p. 200), una comunità che si riconosce nella festa, nella danza e che usa queste occasioni per difendere sé stessa e manifestarsi.



[Fig. 5 - Pubblicità del primo Walkman Sony, 1980]

1.2 Tecnologie sonore, nuovi modi di produzione e riproduzione musicale

La storia della *dance music* è indissolubilmente legata a quella delle tecnologie riproduttive musicali. Questa musica ebbe un *appeal* su larghe fasce della popolazione giovanile anche grazie all'uso inedito del suono digitale (Gilbert, 2002), ciò consolidò definitivamente il rapporto tra musica e nuove tecnologie digitali. Lo sviluppo delle tecnologie sonore contribuì, durante tutto il XX secolo ad una vera e propria rivoluzione percettiva, sfocando del tutto i confini esistenti tra vita pubblica e privata (Sterne, 2003). Studiarne la storia significa addentrarsi in un campo di congiunzioni tra cambiamenti materiali, economici, tecnici e politici (Sterne, 2003); un percorso che proverò a tracciare di seguito, in riferimento alle culture *dance*.

All'inizio degli anni Ottanta l'house e l'acid house furono i generi che spalancarono le porte del futuro tecnologico: «Acid House was probably the most self-consciously repetitive form of western music to have emerged since the development of recording» (Gilbert, 2002, p. 72). L'*house music* infatti assunse una postura minimalista rispetto alle sonorità della *disco music*, soprattutto grazie alle tecniche di produzione digitale che saranno poi il vero *landmark* di queste sonorità «raw and machine-driven» (Gilbert, 2002, p. 73). Tutti i sottogeneri *dance* sono in qualche modo legati agli immaginari futuristici, sono questi gli anni del proliferare dei prodotti culturali di *science-fiction*, in letteratura, in musica e nel cinema.

La produzione letteraria cyberpunk si interrogò sulle influenze dei media nell'esperienza umana, specialmente a partire dallo sconvolgimento che, negli anni Novanta, la realtà aumentata (televisione, web, computers, telefoni cellulari) provocò sulla cultura di massa. Sul tema, tra i contributi più interessanti sono da segnalare quelli del critico inglese Mark Fisher, raccolti negli scritti del suo blog *k-punk*, poi pubblicato in una serie di volumi da Minimum Fax (Fisher, 2019 e Fisher, 2020). Nelle riflessioni di Fisher l'energia innovativa rintracciabile nella musica *dance* britannica, nei suoi suoni digitali, è in grado di offrirci l'anteprima di un mondo completamente diverso da quello che conoscevamo (Fisher, 2021). Fisher, infatti, ritiene che il

fermento musicale e culturale di quegli anni sia stato d'impulso all'elaborazione concettuale di qualcosa che assumeva sempre la forma del 'nuovo', qualcosa in grado di condurre ad una catarsi collettiva, ad una dimensione emotiva liberatoria, anche attraverso l'uso di droghe (Fisher, 2021).

Ad accompagnare questi scenari, e a rafforzarne potenza e diffusione, c'è anche un'etica di produzione musicale completamente nuova rispetto al passato, cioè quella del DIY, *do it yourself*, vale a dire la possibilità, per DJ, amatori ed appassionati, di autoprodotte la musica. Questa idea di artigianato musicale rese la produzione più accessibile e meno costosa: «House music can be produced on relatively cheap and consumer friendly electronic equipment which is sometimes second-hand» (Rietveld, 2018, p. 120). Le tecniche di produzione digitale della musica house, techno ed elettronica in generale permisero a Dj e produttori di incidere dischi originali con suoni digitali e questa opportunità rivoluzionò il concetto stesso di originalità della musica, mettendo finalmente in discussione lo strapotere degli strumenti musicali e l'egemonia della cosiddetta 'musica suonata'. Come spiegato da Sarah Thornton, la musica incisa sui dischi non era più esclusivamente la registrazione di uno o più strumenti in presa diretta, come, ad esempio, nel caso dei dischi rock (Thornton, 1995). Piuttosto i dischi prodotti con soli strumenti digitali divennero di per sé degli originali, stravolgendo le nozioni di autenticità ed aura: «In the process of becoming originals, records accrued their own authenticities. Recording technologies did not, therefore, corrode or demystify 'aura' as much as disperse and re-locate it. Degrees of aura came to be attributed to *new, exclusive and rare records*» (Thornton, 1995, p. 51).

Ad ogni modo la relazione tra musica e tecnologia non può però riferirsi solo alla musica delle sottoculture *dance*, o alla *club culture*, poiché, come sottolineato da Gilbert, tutta la musica è in realtà stata prodotta con strumenti tecnologici, se si considera che anche gli strumenti musicali sono delle tecnologie (Gilbert, 2002). Nonostante ciò, la musica elettronica sin dai suoi esordi, è stata accompagnata dallo stigma dell'inautenticità, dell'artificialità, in opposizione alla musica considerata 'reale': «Yet many discourses around music consider the presence of certain

technologies in negative terms; as a marker of the elimination of the human agency from production of music, the ‘murder’ of music as a living creature» (Gilbert, 2002, p. 112).

Giornalisti, scrittori e opinione pubblica si scagliarono contro i dj e la nuova *digital music*, minimizzando sistematicamente il valore artistico e creativo dell’universo dell’house e dell’elettronica. Questa già citata opposizione, tra l’autentico ed il falso, rese possibile un cambiamento radicale nel modo in cui si guardava ai fenomeni musicali di cultura popolare, come spiega Thornton: «technological developments make new concepts of authenticity possible» (Thornton, 1995, p. 53). Sintetizzatori e *samplers* resero la musica elettronica estremamente accessibile, produrla era più economico e relativamente più semplice, in un processo che sia Gilbert che Rietveld definiscono di democratizzazione della musica. Un musicista aveva la possibilità di essere produttore, compositore, tecnico del suono e performer allo stesso tempo (Gilbert, 2002), riuscendo a sovvertire i ruoli nella catena della produttività ed appropriandosi, allo stesso tempo, dei mezzi di produzione: «Technological development and concomitant shifts in practice have meant a change in the perceptions of the division of labour in the process of popular music» (Gilbert, 2002, p. 117). La musica diventava più democratica (come sostenuto, in parte, anche da Benjamin), si moltiplicavano i luoghi in cui era possibile ascoltarla, ed i modi in cui era possibile produrla. La forza rivoluzionaria delle tecnologie musicali nella scena *underground* risiedeva nell’autonomia nella creazione di contenuti culturali: «The accessible production methods of house music, as well as the relative ‘independence’ of these productions from the major record industry, have given many small house music productions a type of DIY character» (Rietveld, 2018, p. 160). L’orizzonte utopistico offerto dalla musica elettronica ha cambiato per sempre le regole dell’ascolto, della produzione musicale, in un moto che non si è ancora arrestato e che ha reso la musica un tutt’uno con i suoi mezzi di ri-produzione.

1.3 Genealogie della sorveglianza sonora: i sistemi di suono-potere e le pratiche di resistenza sonora

Tutti gli studi considerati finora convergono nel pensare che la diffusione delle culture *dance* abbia stravolto le vecchie idee su intrattenimento, piacere, identità culturale, e sulla funzione della musica in generale. La vita urbana notturna, che a partire dalla fine degli anni Ottanta si è sviluppata intorno ai club, ai rave ed ai sound system, è riuscita a creare gli spazi utopici in cui le gerarchie sociali che regolano il mondo fuori dal club (classe, razza e genere) dentro sono sospese, seppur momentaneamente (Gilbert, 2002). L'universo della musica *dance* e del ballo notturno è stato sempre fonte di preoccupazione per le classi politiche e per buona parte della società borghese nell'occidente capitalista. Danzare fino al mattino, sotto effetto di droghe, in contesti illegali o autogestiti è considerata un'attività improduttiva, immorale, e socialmente pericolosa.



[Fig. 6 - Proteste contro il "Criminal Justice Act", Inghilterra, anni '90]

La ragione principale di questa preoccupazione risiede nel fatto la musica è storicamente un agente aggregativo per le persone. Jaques Attali nel suo studio sul

rumore scrive che con la musica è nato il potere, ma anche il suo opposto, la ribellione (Attali, 2011). Attali continua precisando che, prima che la musica diventasse merce, le forme musicali libere venivano sistematicamente condannate o represses: «Throughout the Middle Ages, the *jongleur* remained outside society; the Church condemned him, accusing him of paganism and magical practices. His itinerant life-style made him a highly unrespectable figure» (Attali, 2011, p. 14).

Anche nell'antichità la musica era iscritta in un sistema di potere in cui imperatori, filosofi ed autorità religiose ne censivano la pericolosità sociale (Attali, 2011). Allo stesso modo, Gilbert parla di puritanesimo moderno per descrivere quell'insieme di ansie sociali concretizzatesi intorno al mondo della musica *dance*. Come il movimento moralista inglese nel XVI secolo sopprime ogni tradizionale festività popolare, così in epoca recente i lasciti del puritanesimo in Inghilterra hanno privilegiato la cultura del lavoro (dunque del capitale) su tutto, screditando ogni esperienza ludico-sensoriale, come il ballo, le celebrazioni, le trance religiose, i raduni carnevaleschi (Gilbert, 2002). Gilbert afferma che le eredità del puritanesimo moderno nella cultura britannica sono visibili tutt'oggi ed illustra alcuni dei più significativi retaggi dell'antico conflitto tra rumore e silenzio, in particolare alcune leggi atte a reprimere *free parties* e *rave* nei decenni 80-90: «In the twentieth century, the introduction of licensing legislation to control the sale and the distribution of alcohol [...] the increasing amount of legislation aimed at containing and prohibiting rave culture [...] are all manifestations of this tradition» (Gilbert, 2002, p.149).

Un altro aspetto centrale nell'azione repressiva del *rave movement* fu la criminalizzazione delle droghe. Gli stupefacenti furono accostati sempre più alle controculture *dance*, e divennero il principale oggetto delle norme proibizioniste di quel periodo. Rietveld descrive bene l'ascesa dell'Acid House del 1988, ed in particolare dell'estate passata alla storia come *'The Second Summer of Love'* (la prima era stata nel 1967, quando San Francisco divenne l'epicentro culturale e sociale dei giovani *hippies* del paese). Fu allora che il panico morale e le preoccupazioni dell'opinione pubblica per la diffusione delle droghe tipo MDMA nei club arrivò al

culmine: «some cultural forms [...] such as the house music parties which were to become popular in that year, were not exactly what the British Government had expected» (Rietveld, 2018, p. 52). Se in un primo momento, scrive Rietveld, media e tabloid tentarono di approfondire e comprendere il fenomeno, successivamente il loro punto di vista cambiò: «Into a raging moral panic, representing the crowd as passive victims [...] by speaking of ‘evil drug pushers seducing their female victims at mass sex-and-drugs ‘orgies’» (Rietveld, 2018, p. 58). La delegittimazione dei media verso l’Acid House ed i club ebbe un duplice effetto, difatti, la copertura mediatica di questi eventi fu tale da innescare da un lato i primi interventi repressivi, dall’altro un certo appeal sui giovani, attratti dalle storie dei quotidiani (Rietveld, 2018). Come suggerito anche da Sarah Thornton: «‘Moral panics’ can be seen as a culmination and fulfilment of youth cultural agendas in so far as negative newspaper and broadcast news coverage baptize transgression» (Thornton, 1994, p. 198). Il ‘battesimo’ della trasgressione ebbe un effetto contrario a quello auspicato, vale a dire la proliferazione di una scena sommersa, underground. Le feste che normalmente si svolgevano nei club iniziarono tenersi nei sobborghi delle città o in luoghi abbandonati, allo scopo di schivare il più possibile gli sguardi dei media e la repressione delle autorità.

Nell’inverno tra il 1988 e il 1989 inizia il movimento *rave*:

The party scene went underground in the winter (1988) to avoid the gaze of the press and the authorities. The parties reappeared in the summer of 1989 outside of the surveillance of urban areas at commercially organised mass parties called raves (Rietveld, 2018, p. 59).



[Fig. 7 – Il ‘Castelmorton Common Festival’, Castelmorton, 1992]

Il rave consisteva in una festa autorganizzata, spesso in luoghi suburbani, distanti dai centri abitati, durava più giorni ed era gratuita o sostenuta da donazioni volontarie, anche per questo Rietveld definisce il movimento rave come ‘anti-establishment’, cioè radicalmente diverso dai moltissimi party commerciali organizzati tra il 1989 e il 1990. (Rietveld, 2018).

A tal proposito non si può non menzionare il rave di Castelmorton (1992), il più grande rave illegale della storia della Gran Bretagna: oltre 20 mila persone giunsero da tutto il Regno Unito nell’ultimo fine settimana di maggio, in occasione della *bank holiday*, tradizionale festa britannica originariamente dedicata ai lavoratori delle banche. Qualche anno dopo, nel 1994, fu emesso il *Criminal Justice and Public order Act*, lo strumento legislativo che più severamente attaccò *rave*, *free parties* e *sound system*:

The new Criminal Justice and Public order Act, 1994, has provided legislation against trespass of land, travelling in a convoy of a certain number of vehicles and gathering ‘of 100 or more [...] at which amplified music is played during the night’. (Rietveld, 2018, p. 60)

Rietveld sostiene che la legge britannica, scagliandosi contro le manifestazioni festose indipendenti come i rave aveva in realtà lo scopo di osteggiare lo stile di vita che

queste forme culturali comportavano. Infatti, ciò che più preoccupava il partito conservatore inglese era il fatto che il rave era una manifestazione senza scopo di lucro, in accordo all'etica DIY delle autoproduzioni: «Free parties rarely made profit for anyone, and as such posed a possible threat to most of the commercial leisure industries» (Gilbert, 2002, p. 152). Tra le preoccupazioni del governo c'era naturalmente anche l'uso ricreativo delle droghe, la 'war on drugs' giustificava sistematicamente provvedimenti come il *Criminal Justice Act*. In Inghilterra le incarcerazioni per uso di sostanze o reati connessi ad esse crebbero esponenzialmente. Ma l'emissione di leggi proibizioniste nascondeva tensioni sociali di maggiore portata, ad esempio quelle legate alla paura dell'intossicazione razziale, della degenerazione della razza (Gilbert, 2002): «Cocaine, opiates and cannabis were all banned not because of any serious concert of public health, but because they were associated with the cultures of non-white immigrant communities» (Gilbert, 2002, p. 155). D'altra parte, la guida thatcheriana del paese aveva già espresso apertamente la sua ostilità nei confronti delle minoranze, sessuali ed etniche, del paese, ostilità che si condensò in quel neo-puritanesimo descritto da Gilbert: «Whatever forms it has taken, dance culture has almost always been resistant to the cultural-political domination of Puritanism; a culture of collective hedonism could hardly be anything else» (Gilbert, 2002, p. 156).



[Fig. 8 – Sound System, Kingston, anni Settanta]

Subito dopo i *rave* ed i *free parties*, ad essere colpito duramente dalle amministrazioni ‘law and order’ e dalle politiche razziali fu il mondo della cultura reggae e dei sound system. In *Black Noise*, D’Aquino analizza le implicazioni politiche della propagazione del suono, analizzando le strategie di *noise control* urbano: «Con l’espressione *noise control* si intende l’insieme di misure, dirette o indirette, volte all’eliminazione o alla riduzione del rumore nello spazio pubblico» (D’Aquino, 2021, p. 178). L’emissione di musica e vibrazioni sonore costituisce, in casi come quello della cultura popolare giamaicana, un atto di contro-potere a cui si oppongono tutte le forme di governance del rumore stesso che esercitano un’opera di silenziamento dello spazio urbano: «L’apparato di regolamentazione del rumore può essere compreso come una tecnologia di potere che opera attraverso l’applicazione di livelli di silenziamento progressivi» (D’Aquino, 2021, p. 179). La strategia di controllo del suono, sostiene D’Aquino, si rivela essere un meccanismo di perpetua esclusione di alcuni soggetti dallo spazio pubblico (D’Aquino, 2021), un’operazione che ne delegittima l’esistenza, la cittadinanza, il diritto di espressione. Per capire in che modo le teorie sull’igiene acustica o sulla quiete pubblica hanno agito nei contesti urbani è necessario fare del rumore un concetto complesso e sfuggente, che comunque resta iscritto nell’opposizione rumore/silenzio, laddove al primo è stato associato, nel senso comune, il fastidio, il disturbo, la guerra ed al secondo la natura, la quiete, la pace. In questo senso anche gli studi di Murray Schafer sono molto utili per capire qual è stata l’evoluzione dell’ecologia acustica urbana, e dunque dell’inasprimento delle misure di abbattimento del rumore nelle città. Per lo studioso le strategie di *noise abatement* (o *noise control*) rischiano di promuovere un’attitudine negativa verso il rumore (Schafer, 1993). Schafer insiste sul fatto che, nella storia dell’ecologia sonora, era in particolare la musica di strada a diventare l’oggetto di continue controversie, le forme di intrattenimento di strada erano disprezzate dalle classi intellettuali e dai musicisti ‘seri’ (Schafer, 1993). Schafer afferma che:

After art music moved indoors, street music became an object of increasing scorn, and a study of European noise abatement legislation between the sixteenth and nineteenth

centuries shows how increasing amounts of it were directed against this activity. (Schafer, 1993, p. 66)

In Inghilterra, infatti, la musica di strada fu repressa da almeno due atti legislativi nel XVI secolo, che puntavano a ridurre drasticamente il rumore della musica da strada. Nella storia del *noise control*, comunque, si articolano dinamiche che vanno ben oltre il desiderio di quiete pubblica. L'espansione urbana e demografica delle città europee nel XVII e XVIII secolo, comportò, scrive l'autore, l'aumento de preoccupazioni legate alle condizioni igieniche, fu a questo punto che il rumore diventò sintomo di malattia, rivolta, povertà. In particolare: «La paura urbana si indirizza verso una specifica formazione sociale: la folla, massa indistinta di corpi dall'alto potenziale energetico e dal comportamento imprevedibile» (D'Aquino, 2021, p. 185).



[Fig. 9 – Proteste contro il “Criminal Justice Act”, Inghilterra, anni ‘90]

La città resta il luogo privilegiato per osservare le dinamiche di repressione del rumore, ed è il luogo dove il rumore più si manifesta, nascosto, illecito o integrato ai ritmi produttivi. Il rumore (e la musica) tra la folla, scrive D'Aquino, funzionano da innesco per dinamiche che trasformano i singoli in moltitudine, e nella moltitudine

giace il pericolo della rivolta, della devianza: «Nell’ostilità verso determinati suoni affiora l’antica paura del contatto e del potere dei corpi che è propria dello spazio urbano: il timore del crimine e della sovversione» (D’Aquino, 2021, p. 199-200). Le pratiche di *noise abatement* hanno finito per romanticizzare la quiete e caratterizzare negativamente il rumore: «L’enfasi posta sul pericolo rappresentato dall’inquinamento acustico va inoltre contestualizzata all’interno di un generale inasprimento nella percezione del rumore, e nelle relative contromisure legislative» (D’Aquino, 2021, p. 52). L’esempio che D’Aquino riporta è quello della contrapposizione atavica tra il rumore dei mestieri manuali ed il silenzio di quelli intellettuali, dunque: «Nella contrapposizione tra il silenzio necessario al lavoro intellettuale e il frastuono causato da quello manuale riecheggiano le dinamiche di uno scontro di classe ante-litteram» (D’Aquino, 2002, p. 183). Questo scontro di classe è in qualche modo presente in tutta la storia del *noise control* nei contesti urbani che, già in epoca vittoriana, si manifestò come strategia di regolamentazione e sorveglianza sociale (D’Aquino, 2021): «Oltre la retorica borghese della quiete [...] il rumore urbano va dunque inteso come *potenziale*: serbatoio ritmico inesauribile, espressione di una riserva energetica propria del corpo sociale e della sua possibilità di attivare una trasformazione dell’esistente» (D’Aquino, 2021, p. 182).



[Fig. 10 – Il “Notting Hill Carnival”, Londra, 1980]

Le leggi di *noise control*, come il *Noise Abatement Act* (1997), pensato dal governo giamaicano apposta per colpire i balli notturni, o il già citato *Criminal Justice and Public order Act* (1993), seppur in modi diversi, hanno colpito principalmente la musica di strada finendo per diventare forme di contenimento delle devianze, o supposte tali, e di alcuni tipi di cultura popolare: «Inserendosi in una più ampia strategia di gestione dello spazio pubblico e, all’occorrenza, propagandando pratiche di razzializzazione oltre i confini del visibile» (D’Aquino, 2021, p. 200). In particolare, il *Noise Abatement Act*: «è esplicitamente rivolto al controllo dell’inarrestabile vitalità della scena musicale locale» (D’Aquino, 2021, p. 219) inasprendosi via via col passare del tempo, fino all’intervento diretto della polizia alle dancehall e all’interruzione di festival (D’Aquino, 2021). Tanto in Giamaica quanto nella periferia rurale inglese, dietro l’organizzazione di una semplice festa, giace un universo di economie collaterali, vere strategie di sopravvivenza delle classi marginalizzate. Le ultime riflessioni dedicate alla sorveglianza sonora nella città contemporanea, riguardano il processo di gentrificazione che progressivamente uniforma le identità territoriali e cancella le culture popolari, con l’intento di incrementare i profitti e ridurre al minimo tutti i possibili ostacoli alla riproduzione del capitale: «Riconoscendo l’audiosfera come terreno di scontro politico è possibile apprezzare il modo in cui la gentrificazione avviene anche a livello del suono» (D’Aquino, 2021, p. 230). Il caso esemplare descritto in *Black Noise* è quello del carnevale di Notting Hill, manifestazione nata nella Londra nel 1959, sulla scia dei disordini razziali dell’anno precedente, rimasto tutt’oggi il carnevale multiculturale e lo *street festival* più grande del mondo, dopo quello di Rio De Janeiro (D’Aquino, 2021). Il *Notting Hill Carnival* è anche un evento politico e sociale che esprime, nell’occupazione temporanea di una porzione di spazio, i cambiamenti sociali, etnici e culturali della città di Londra. Il concetto di occupazione temporanea dello spazio pubblico è ben sviluppato in quelle che, nel 1991, Hakim Bey definì TAZ (*temporary autonomous zone*): «The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerrilla operation

which liberates an area (of land, of time, of immigration) and dissolves itself to reform elsewhere, *before* the State can crush it» (Bey, 1991, p. 101).

La differenza tra le TAZ, i rave ed un evento come il *Notting Hill Carnival* sta nel fatto che le prime si tengono in luoghi lontani dagli occhi della sorveglianza poliziesca, usando quella che Bey chiama ‘tactic of disappearance’ (Bey, 1991), mentre il carnevale londinese nasce con l’intento opposto, cioè di rendersi ben visibile e coinvolgere le comunità oppresse e razzializzate della città. Ad ogni modo il processo di gentrificazione e sbiancamento colpirà anche il carnevale di Notting Hill, che passò in pochi anni dall’essere una manifestazione pubblica e gratuita ad un evento tra i più famosi in città, finanziato da grosse compagnie commerciali (Red Bull tra le citate), vale a dire il progressivo «inserimento di realtà estranee all’impronta culturale e alla storia dell’evento» (D’Aquino, 2021, p. 236).

In merito ai processi di gentrificazione dello spazio acustico, Gilbert ha una prospettiva diversa rispetto a quella di D’Aquino sul tema. Egli ritiene che, seppure le culture *dance underground* abbiano subito un decisivo cambiamento ed oggi non sono più la ‘nicchia’ dei decenni del loro esordio, nel contesto repressivo delle società occidentali «making available that culture’s central experiences (dancing and drug taking) to a wide public constitutes a some form of victory» (Gilbert, 2002, p. 179). Di conseguenza, sostiene Gilbert, non è stata la *club culture* a farsi assorbire dal mercato, bensì il contrario: «It isn’t dance culture that has changes; ‘mainstream’ British culture has altered to accomodate it» (Gilbert, 2002, p. 179). La postura assunta da Gilbert nel formulare questa ipotesi non può evitare di considerare che, nel processo di incorporazione un potenziale è andato perduto, un sogno si è sgretolato.

Tanto il *noise control* descritto da D’Aquino, quanto la politica proibizionista illustrata Jeremy Gilbert fanno delle *dance cultures* strategie di resistenza sonora e musicale, che nei *sound system*, come nei *rave* o nei club, trovano lo spazio simbolico e materiale per l’emancipazione dei soggetti razzializzati. La rivoluzione iniziata sulla pista da ballo continua nelle strade di quella periferia planetaria (D’Aquino, 2021),

componendosi in una sinfonia della resistenza, rintracciabile in diversi angoli del mondo, ed in diversi punti della storia.

Bibliografia

- ATTALI, J.** (2011), *Noise, the Political Economy of Music*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, (ed. or. 1977);
- BEY, H.** (1991) *TAZ: the Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York: Autonomedia;
- D'AQUINO, B.** (2021) *Black Noise, tecnologie della diaspora sonora*, Milano: Meltemi ed;
- FISHER, M.** (2019) *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma: Minimum Fax;
- FISHER, M.** (2020) *K-punk. Vol. 1: Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici*, Roma: Minimum Fax;
- FISHER, M.** (2021) *K-punk. Vol. 3: Scegli le tue armi. Scritti sulla musica*, Roma: Minimum Fax;
- GILBERT, J.** (ed.or. 1999) *Discographies, Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, Londra: Routledge;
- GOODMAN, S.** (2012) *Sonic Warfare: Sounds, Affect and the Economy of Fear*, Cambridge (MA): The MIT Press;
- LAWRENCE, T.** (2003) *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture 1970-1979*, Londra- Durham: Duke University press;
- RIETVELD H.C.**, (2018; ed. or. 1998), *This is Our House, House Music, Cultural Spaces and Technologies*, New York: Routledge;
- SCHAFER, M.** (1993) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books (ed. or. 1977);

STERNE, J. (2003) *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University press;

THORNTON, S. (1995) *Club Culture, Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press.

Filmografia

BADHAM John, *Saturday Night Fever* di John Badham e Nik Cohn, Paramount Pictures, 1977.